

Mario Bellatin: agonizando no  
Salón de Belleza

*Mario Bellatin: dying at the  
Beauty Salon*

---

Anselmo **Peres Alós**

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Renata **Farias de Felipe**

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

## Resumo

Este trabalho pretende discutir alguns aspectos estruturais e temáticos da novela *Salón de belleza*, escrita pelo mexicano Mario Bellatin e publicada pela primeira vez em 1994. Morte, doença, punição, amor e segregação social são algumas das questões de apelo universal articuladas ao longo da narrativa, na qual um cabeleireiro homossexual e travesti transforma seu salão de beleza em um morredouro onde homens enfermos e desenganados aguardam pela chegada inevitável da morte.

**Palavras-chaves:** Literatura mexicana. Mario Bellatin. *Salón de belleza*. Literatura e Aids. Corpo. Morte. Doença.

## Abstract

*This paper aims at discussing some structural and thematic aspects of the novel *Salón de belleza*, written by the Mexican Mario Bellatin and first published 1994. Death, illness, punishment, love, and social segregation are some of the universal issues articulated in this narrative, in which a male homosexual transvestite hairdresser turns your beauty salon into a place where terminal undecieved ill men wait for the inevitable arrival of death.*

**Keywords:** Mexican literature. Mario Bellatin. *Salón de belleza*. Aids and literature. Body. Death. Illness.

## 1 PREÂMBULO

Filho de pais peruanos, mas mexicano de nascimento, Mario Alfredo Bellatin Cavigiolo (que assina suas narrativas como Mario Bellatin), nascido em 1960, é um dos mais celebrados escritores latino-americanos contemporâneos. Estudou Teologia em Lima, capital do Peru, por dois anos, mas terminou por graduar-se em Ciências da Informação. Entre 1999 e 2005 foi diretor do Centro de Literatura e Humanidades da Universidad del Claustro de Sor Juana, no México. Suas obras<sup>1</sup> foram traduzidas para o francês, o inglês, o alemão, o português e o malaio. Nasceu sem o braço direito – especula-se que em função do uso de talidomida, por sua mãe, ao longo da gestação –, condição constantemente lembrada pelas fotografias nas quais Bellatin posa utilizando ganchos, utensílios domésticos e garras metálicas como substitutos para seu braço direito (Figuras 1 e 2).

1 Bellatin é autor de uma extensa obra, que inclui *Mujeres de sal* (1986); *Efecto invernadero* (1992); *Canon perpetuo* (1993); *Salón de belleza* (1994); *Damas chinas* (1995); *Tres novelas* (1995); *Poeta ciego* (1998); *El jardín de la señora Murakami* (2000); *Flores* (2000); *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001); *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001); *Perros héroes* (2003); *Lecciones para una liebre muerta* (2005); *Underwood portátil modelo 1915* (2005); *La jornada de la mona y el paciente* (2006); *El pájaro transparente* (2006); *Jacobo el mutante* (2006); *El gran vidrio* (2007); *Condición de las flores* (2008); *Los fantasmas del masajista* (2009); *Biografía ilustrada de Mishima* (2009); *El pasante de notario Murasaki Shikibu* (2011); *Disecado* (2011); *La clase muerta* (2011, inclui duas narrativas: *Biografía ilustrada de Mishima* y *Los fantasmas del masajista*); *La mirada del pájaro transparente* (2011, con ilustraciones de Daniel Blanco); *Perros Héroes* (2011, con ilustraciones de Tomás Yves); *El libro uruguayo de los muertos* (2012); *La Jornada de la Mona y el Paciente* (2013); *Gallinas de*

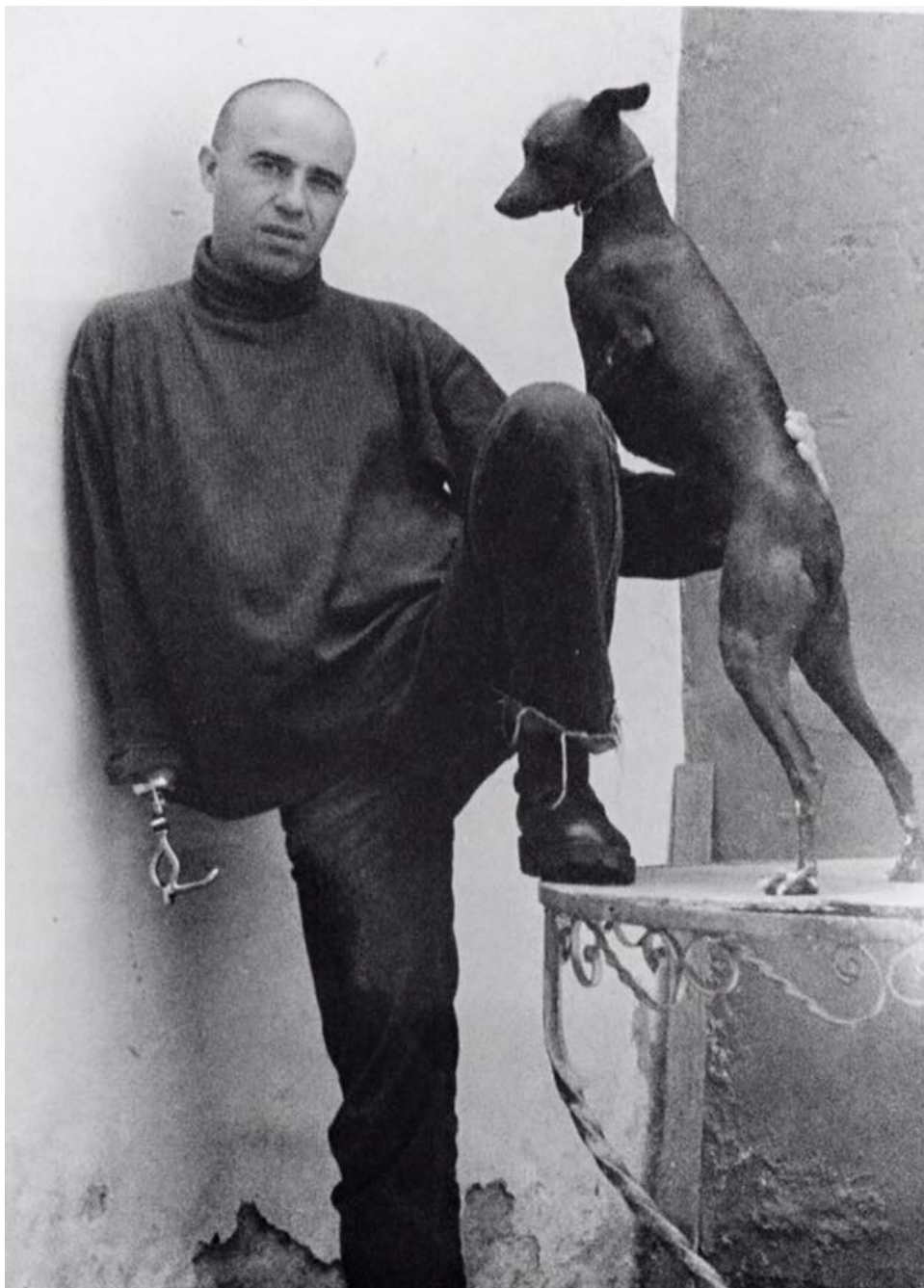


Figura 1. Mario Bellatin, posando com garra metálica à guisa de braço direito. Fonte: disponível em: <<http://mediorural.cl/wp-content/uploads/2015/12/Bellatin3.jpg>>. Acesso em: 24 de junho de 2016

Madera (2013); El hombre dinero (2013) e *Jacobo reloaded* (2014, en colaboración con Zsu Szkurka). Em 2013 é publicada *Obra reunida* (que inclui *Salón de belleza*; *Efecto invernadero*; *Canon perpetuo*; *Damas chinas*; *El jardín de la señora Murakami*; *Bola negra*; *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*; *La mirada del pájaro transparente*; *Jacobo el mutante*; *Perros héroes*; *Flores*; *La escuela del dolor humano de Sechuán*; *Underwood portátil: modelo 1915*; *Los fantasmas del masajista* e *La biografía ilustrada de Mishima*), e em 2014 publica-se *Obra reunida 2* (que inclui *Escribir sin escribir*; *Visita con fiebre*; *Lecciones para una liebre muerta*; *El gran vidrio*; *Poeta ciego*; *El auto del señor Dufó*; *Disecado*; *El pasante de notario Murasaki Shikibu*; *Registro de las flores*; *El libro uruguayo de los muertos*; *La jornada de la mona y el paciente*; *En las playas de Montauk las moscas suelen crecer más de la cuenta*; *En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta*; *Quechua*; *Un cierto Juchitán para Graciela Iturbide*; *Demerol sin fecha de caducidad*; *Giradores en torno*



a mi tumba e **Los cien mil libros de Bellatin**. Cabe destacar a ausência de sua primeira novela, **Mujeres de sal**, nos dois volumes de suas Obras reunidas. Bellatin publicou ainda **Retrato de Mussolini con familia** (2015).

Figura 2. Mario Bellatin em foto publicada juntamente com entrevista, na revista digital *Cantera*. Fonte: disponível em: <<http://i2.wp.com/revistacantera.com/wp-content/uploads/2014/02/mario-bellatin.jpg?resize=777%2C437>>. Acesso em: 10 de julho de 2016

Em 2002, Mario Bellatin cria a Escuela Dinámica de Escritores, projeto particularmente interessante, na medida em que funciona na contramão das tradicionais oficinas de criação literária e escrita criativa. Um dos resultados das sucessivas edições da Escuela Dinámica de Escritores foi a organização, por Bellatin, do volume *El arte de enseñar a escribir* (2006). É curioso ressaltar que praticamente todos os artigos e ensaios que se dedicam à discussão da obra de Mario Bellatin – inclusive este – inevitavelmente se iniciam com uma discussão de aspectos pontuais de sua biografia, tal como pontua Alicia Vaggione<sup>2</sup>. Parece que, mais do que a necessidade de explicitar o locus enunciativo a partir do qual Bellatin cria seus narradores, suas narrativas e suas criaturas narradas, há uma necessidade de se estabelecer conexões entre o autor e o narrador, em um impulso que me parece tentar legitimar os narradores-etnógrafos que permeiam as narrativas do escritor mexicano, no caminho do que foi apontado por Diana Klinger em sua tese de doutorado intitulada *Escritas de si, escritas do outro*, defendida em 2006:

[...] o olhar etnográfico não interessa como forma de descentrar o cânone para as margens (para além de que esse descentramento se considere positivo ou negativo), mas pretendemos avaliar como funciona o olhar etnográfico em textos ficcionais, que ocupam lugares de destaque seja no mercado editorial ou no circuito acadêmico. Interessa para nós *verificar de que forma o olhar antropológico ingressa na literatura* (p. 108 – grifo meu).

A escritura de Bellatin é condensada, sintética, enxuta. A *intriga* perde espaço, quase desaparece, enquanto a figura do *narrador* obnubila as outras categorias narrativas. Os narradores bellatinescos, por sua vez, ainda que em sua maioria sejam autodiegéticos e se declinem na primeira pessoa, são sempre narradores oniscientes, o que parece coerente com seu projeto, se lembrarmos da afirmação de Rita Felski em *Uses of literature: "Fiction is the only medium in which the interiority of persons is promiscuously plumbed, where narrators routinely know more about the minds of characters than they know themselves"* (FELSKI, 2008, p. 98).

O corpo (em especial o corpo mutilado), a degradação e algo que foi nomeado por Inés Sáenz<sup>3</sup> como uma espécie de “filosofia da dor” são temas recorrentes em praticamente todas as narrativas de Bellatin. Como característica onipresente de sua obra, pode-se afirmar ainda que todos os universos narrativos criados por Bellatin são absurdos e desafiam a lógica do mundo concreto, em uma postura que explicita, mesmo em uma leitura superficial de suas narrativas, um questionamento da *mimesis* como o procedimento privilegiado para

<sup>2</sup> “La figura de Bellatin – en tanto autor – se conecta fuertemente con su obra. En entrevistas y suplementos culturales, es común encontrar una pequeña biografía que insiste en resaltar dos o tres hechos escuetos; mexicano, hijo de padres peruanos, vivió parte de su vida en Perú, estudió teología, es profesor universitario y realizó estudios de cine en Cuba. Desde el año 2000 dirige una escuela de escritura en México, conocida como Escuela Dinámica de Escritores, y sus obras han sido traducidas a varios idiomas y ganado importantes premios. A estas presentaciones del escritor se suma, como anécdota recurrente, el decir que cuenta con un brazo ortopédico” (VAGGIONE, 2009, p. 475).

<sup>3</sup> Ver, acerca disso, o vídeo com a primeira palestra do Curso introductorio a la obra de Mario Bellatin, de Inés Sáenz, proferida em 24 de abril de 2009, em Monterrey, México. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l-QwFaNaLdYs>>. Acesso em: 28 de junho de 2016.

a construção literária na esfera dos textos narrativos. Entretanto, concomitantemente a essa resistência à *mimesis* como procedimento criativo, os universos bellatinescos são sustentados por uma radical e coerente lógica ficcional interna, de onde se constata que um dos traços marcantes de seu projeto estético é a criação de mundos próprios, de universos fechados e autônomos que funcionam sem nenhum apelo à referencialidade ao mundo externo. Os personagens de Bellatin, por sua vez, reiteradamente carecem de nome e são identificados pelas funções que exercem nos universos narrativos aos quais pertencem. O mesmo se passa, sintomaticamente, com um número considerável dos narradores bellatinescos.

## 2 ENTRE AQUÁRIOS E ESPELHOS: AGONIZANDO NO SALÓN DE BELLEZA

O foco desta discussão é a curta novela *Sallon de beleza*, quarta novela publicada pelo autor (e a primeira a ser publicada em tradução para o português, com tradução de Maria Alzira Brum Lemos, pela Editora Leitura XXI, em 2007). Nessa narrativa, Bellatin constrói uma voz narrativa autodiegética que narra sua trajetória pessoal, desde o início de seu negócio como dona de um salão de beleza<sup>4</sup> e suas aventuras sexuais pelas noites de uma cidade latino-americana até sua conversão em uma espécie de enfermeira da morte, quando transforma o antigo salão de beleza em um Morredouro<sup>5</sup> para homens homossexuais acometidos por uma grave e debilitante peste. Ao final da novela, o narrador-travesti sem nome que narra os eventos se descobre, ele/a próprio/a, também acometido/a pela peste, e encerra-se a narrativa com divagações dele/a acerca da sorte que o destino reserva para o Morredouro após sua morte: “*Bellatin no nos esboza una búsqueda, sino más bien una pérdida de identidad, la pérdida de una identidad libre que se mantenía durante la era del salón de belleza y que intenta conservar desesperadamente el narrador e nel Moridero también por la fijación de ciertas reglas*” (BÁDER, 2014, p. 206).

A cidade latino-americana onde se passa a narrativa nunca é nomeada. Entretanto, alguns críticos insistem na existência de elementos, ao longo da narrativa, que permitiriam supor, com certa segurança, que os eventos se passam em Lima, capital do Peru. O mais forte desses elementos seria a referência aos ataques perpetrados por assaltantes e pela “Banda de Matababros”, agressores especialistas em espancar e roubar homens travestidos que se encontram no *trottoir* ou na prostituição de rua. O termo cabro diz respeito a uma expressão coloquial limenha utilizada para se referir aos homossexuais, especialmente aqueles que se travestem e ganham a vida com a prostituição *callejera*<sup>6</sup>. A insistência na identificação da real localização da cidade onde se passa *Salón de belleza*,

<sup>4</sup> Para uma discussão mais aprofundada sobre as distinções entre o **tempo da narração** e o **tempo da narrativa**, cf. Chatman (1978).

<sup>5</sup> Na tradução brasileira da novela, realizada por Maria Alzira Brum Lemos, escolheu-se a palavra “Morredouro” (sempre grafada com maiúscula) para traduzir a expressão *Morridero* (também sempre grafada com maiúscula), utilizada por Bellatin no original em espanhol. Uma vez que o vocábulo *morredouro* não se encontra dicionarizado no português, usar-se-á, ao longo deste trabalho, *morredouro* (esse sim, dicionarizado) como equivalente para a tradução da expressão utilizada no texto original em espanhol.

<sup>6</sup> “*Antes de configurar este singular espacio, hagamos primero un breve recuento de las referencias geográficas que se dan en la obra. El propósito al destacar los aspectos espaciales es clarificar el lugar de enunciación de la misma. El narrador-protagonista menciona el norte del país, el exterior, Europa, el Japón a través de la referencia a una*

ainda que pouco significativa para uma compreensão mais ampla da novela de Bellatin, pode ser compreendida tomando por base uma fala do autor acerca da gênese da obra. Segundo Bellatin, a ideia inicial da obra veio da leitura de uma notícia de jornal, na qual se relatava a bizarra história – ocorrida em Lima – de um travesti, dono de um salão de beleza, que passou a recolher, em seu espaço de trabalho, doentes de Aids em estágio terminal. Essa notícia teria sido o embrião inicial da escrita de *Salón de belleza* (COAGUILA, 1995, p. 25-26).

A peste que percorre a narrativa de seu início ao fim nunca é nomeada, nunca é mencionada diretamente e possibilita uma re-atualização de antigas metáforas e alegorias associadas a determinadas pragas na história da humanidade, tais como a peste negra, a lepra, a sífilis e a tuberculose. Consistente com sua proposta literária de discussão da perda da identidade, o autor não explicita em nenhum momento qual é a doença que assola a cidade de *Salón de belleza*. As práticas sexuais da narradora, bem como de seus dois colegas que com ela vivem no salão de beleza, colocam-nos como sujeitos pertencentes a um grupo de risco de contaminação. Alicia Vaggione, em seu ensaio sobre *Salón de belleza*, apoia-se em Susan Sontag (em *A doença como metáfora* tanto quanto em *Aids e suas metáforas*) para relembrar o quanto as memórias históricas dos episódios de grandes epidemias de doenças foram fundamentais para moldar o imaginário social contemporâneo sobre o câncer e a Aids: “*Estoy pensando em términos de Susan Sontag y en sus ensayos sobre el cáncer y sobre el sida en los que trabaja cómo el imaginario de estas enfermedades contemporáneas está atravesado por significaciones que en el pasado se asociaron a la sífilis, a la lepra y a la peste*” (VAGGIONE, 2009, p. 478). A fortuna crítica dessa novela de Mario Bellatin é praticamente unânime em afirmar que a epidemia que assola o universo por ele criado é a Aids. Reitera-se aqui essa interpretação, valendo-se do expediente de alguns argumentos que parecem bastante convincentes:

a) Os sintomas descritos pela voz narrativa ao longo da caracterização da epidemia, bem como a associação entre homossexualidade masculina e Aids, reiterada ao longo da novela quando o/a narrador/a cabeleireira/a fala, por exemplo, dos primeiros sintomas que lhe afligem – “*hasta ahora siento sólo atisbos, sobre todo signos externos tales como pérdida de peso*” (BELLATIN, 2006d, p. 11 – grifos meus) – ou então quando descreve um dos enfermos acolhidos no salão de beleza – “*se sabía que [él] tenía un amante con mucho dinero que lo mantenía [...]. No me importaran las costillas protuberantes, la piel seca, ni siquiera esos ojos desquiciados en los que aún había lugar para un poco de placer*” (BELLATIN, 2006d, p. 13-14 – grifos meus). A *causa mortis* desse jovem também é bastante sintomática: “*Me parece que después fue atacado por una tuberculosis*

*familia de japoneses dueña de unos Baños Turcos a donde el protagonista solía acudir para buscar hombres, y, finalmente, hay también una vaga referencia a México cuando se refiere al origen de sus Axolotes. Respecto a la ciudad en sí, el narrador menciona un 'río que corre paralelo' a ella, el Estadio Nacional, dos Baños Turcos, así como las 'zonas centrales' con 'grandes', 'concurridas' y 'bastantes transitadas' avenidas donde travestido solía ir dos o tres veces por semana con sus amigos en busca de 'hombres de la noche'. Detengámonos un momento en este último dato, que nos permitirá retomar el espacio del Moridero. Es en esa zona central de la ciudad donde los travestis sufren los ataques de asaltantes y de las Bandas de los Matababros. En principio, vale destacar que el término cabro refiere a una procaz y coloquial expresión juvenil limeña para designar a los homosexuales, en especial a quienes se travisten para ejercer la prostitución callejera. Ese localismo ya nos da una referencia concreta a un país latinoamericano específico”. Paolo de Lima, “Peces enclaustrados, cuerpos putrefactos y espacios simbólicos marginales en una*



*fulminante, pues falleció luego de un acceso de tos*” (BELLATIN, 2006d, p. 14 – grifos meus). Quando se retoma o momento em que uma senhora entrega o neto aos cuidados do Morredouro, fala-se de inflamação nos gânglios: “*El nieto era un muchacho de unos veinte años que ya había comenzado con la disminución de peso y los ganglios inflamados*” (BELLATIN, 2006d, p. 17). Outros sintomas mencionados ao longo da narrativa são as diarreias, as infecções cutâneas (que evocam o sarcoma de Kaposi, ainda que esse termo nunca seja mencionado na narrativa) e a perda de apetite.

b) *A elipse*: ao longo da narrativa, em nenhum momento a doença que assola os enfermos é descrita, mencionada ou identificada como sendo Aids (ou qualquer outra doença específica). Entretanto, cabe ressaltar que a estratégia retórica da *elipse*, isto é, da não nomeação da doença, é uma constante na literatura de Aids. Marcelo S. Bessa, por exemplo, identifica essa estratégia no romance *Onde andará Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu. Ele argumenta que a presença do tema da Aids na obra de Abreu se dá a contrapelo, de maneira velada e elíptica: “O escritor utiliza a elipse do nome Aids em praticamente todos eles [os seus escritos]. Dulce Veiga não foge à regra: o nome da doença aparece uma única vez, na página 169. De resto, ela é subentendida” (BESSA, 1997, p. 110). Já em *Os perigosos*, estudo de Bessa acerca da “literatura de Aids” no contexto brasileiro, ele afirma que “quando lemos ou ouvimos a sigla Aids, várias imagens e (pre)conceitos, muitas vezes contraditórios, vêm à nossa mente, podendo ocasionar, assim, um bloqueio e/ou direcionamento em nossas leituras e interpretações” (BESSA, 2002, p. 113-114). Deixar a menção à doença de lado, dedicando espaço a ela apenas nos interstícios das entrelinhas e subentendidos por meio da elipse das siglas “Aids” ou “Sida”, então concretizaria “um recurso fartamente utilizado por vários escritores estrangeiros e brasileiros” (BESSA, 2002, p. 114). A despeito da soropositividade como condição de formação de um grupo social minoritário e socialmente proscrito (em especial ao longo das décadas de 1980 e 1990), não deixa de ser um tanto irônico o fato de que há algo de universal no conjunto de narrativas sobre Aids que vêm sendo publicadas, em várias línguas, desde meados da década de 1980: o amor, a morte, a doença e o anátema social são alguns dos grandes temas que perpassam as grandes obras da literatura ocidental desde seus primórdios<sup>7</sup>.

c) A associação entre homossexualidade masculina e contaminação e a sugestão da existência de “grupos de risco”<sup>8</sup>: não é demasiado sublinhar que as particularidades identitárias que marcam os enfermos ao longo da narrativa são muito semelhantes àquelas que caracterizavam os primeiros “grupos de risco”

*novela latinoamericana de fin de siglo*. Disponível em: <<http://www.letras.s5.com/mbo90105.htm>>. Acesso em: 29 de junho de 2016.

<sup>7</sup> Rodríguez-Abruñeiras não segue essa linha de raciocínio. Para ela, não nomear a doença faz com que a peste disseminada pelo espaço narrativo de *Salón de belleza* converta essa narrativa em uma tanatografia, na qual o foco não é apenas a doença e a segregação, mas a morte e a finitude de todos os humanos: “*El hecho de no llegar a mencionar la palabra sida hace pensar al lector que la enfermedad dincu-rable que se nos pinta es la propia muerte, independientemente de la forma que esta toma pero a la que estamos sentenciados todos desde el momento mismo de nuestro nacimiento. La actitud del narrador de Salón de belleza sería, por tanto, la de embellecer y disfrutar de nuestros cuerpos mientras estén llenos de vida, pero aceptar la muerte con dignidad cuando esta empieza a asomarse*” (RODRÍGUEZ-ABRUÑEIRAS, 2014, p. 244).

à contaminação: o cabeleireiro homossexual e travesti adepto do *trottoir*, bem como seus dois amigos, também homossexuais, travestis e adeptos do *trottoir* (“antes de esperar en alguna concurrida avenida, ya vestidos nuevamente, ocultábamos los maletines en los agujeros que había en la base de la estatua de uno de los héroes de la patria” (BELLATIN, 2006d, p. 12). Ademais dos homens homossexuais com muitos parceiros, menciona-se também o envolvimento com drogas: “Antes que su enfermedad davazara hasta dejarlo en un estado de delirio constante, me contó que los frecuentes viajes no eran solamente viajes de placer sino que tenía como misión transportar cocaína oculta en su cuerpo” (BELLATIN, 2006d, p. 13).

d) Finalmente, o depoimento de Mario Bellatin acerca do incidente real que inspirou a escrita da novela, presente em entrevista concedida a Jorge Coaguila, publicada no jornal limenho *La República* em 10 de janeiro de 1995:

*Partí de una noticia que encontré en un diario. Allí decía que había un peluquero que recogía enfermos de Sida en un barrio marginal de Lima. Esta anécdota me pareció que podía ofrecer un espacio rico para crear. A partir de ese momento ingresó mi propia invención* (BELLATIN apud COAGUILA, 1995, p. 25-26).

A peste letal que sistematicamente acomete os homens homossexuais e desfigura seus corpos funciona também como gerador de um *anátoma*, uma vez que os personagens contaminados são abandonados pela família, pelos amigos e pelo Estado. Assim, o/a cabeleireiro/a travesti resolve acolher vítimas da mesma doença e faz de seu salão um espaço comunitário no qual todos possam esperar pela morte com um mínimo de dignidade (CIPRESTE, 2013, p. 35). Para Rodríguez-Abrunheiras, a doença configura-se como o fio condutor da novela (que já foi qualificada pela crítica como uma *tanatografia latino-americana*), e a própria existência e subsequente metamorfose do salão de beleza são derivadas dessa centralidade da doença e da morte no universo de *Sallón de belleza*, de uma maneira que o leitor:

*[...] no puede evitar sentir una sensación de desasosiego y angustia a medida que la trama avanza y la enfermedad se apodera de los cuerpos en los que habita. Bellatin logra este efecto mediante el uso de un lenguaje preciso y sobrio y un estilo sencillo y minucioso, desprovisto de adjetivación pero cargado de imágenes sensoriales que apelan al sentimiento del lector y buscan su reacción* (RODRÍGUEZ-ABRUÑEIRAS, 2014, p. 240).

Desde os tempos em que o Morredouro ainda funcionava como salão de beleza, o/a narrador/a investe tempo e dinheiro na colocação de grandes aquários como

8 A associação de uma enfermidade a grupos de risco torna determinadas infecções (particularmente a Aids) em doenças de punição por excelência: “El estigma social se debe principalmente a que el sida se relaciona con un grupo de riesgo que ha llevado a cabo una conducta sexual reprochable ante los ojos de la sociedad. Algunos de los principales grupos de riesgo son los homosexuales, las prostitutas [...] y los consumidores de drogas [...]” (RODRÍGUEZ-ABRUÑEIRAS, 2014, p. 242).

elementos decorativos de seu espaço de trabalho. Vale ressaltar que são justamente os sistemáticos ataques físicos aos travestis pelos *matacabros* que funcionam como momento de fundação da metamorfose do salão de beleza em Morredouro. De abrigo aos amigos, o salão passa também a receber os estranhos e desconhecidos atacados pelo mal e que não dispõem de um lugar para aguardar pela morte.

Há um curioso processo de espelhamento ao longo da narrativa em que os peixes introduzidos nos aquários ao longo do tempo podem ser associados aos moribundos infectados recolhidos pelo/a cabeleireiro/a. O/a narrador/a de *Salón de belleza* comporta-se, à maneira de um/a demiurgo/a, tomando decisões e condicionando o futuro tanto dos peixes que habitam os aquários quanto dos enfermos que, posteriormente, abriga no Morredouro, sem se importar demasiadamente com o que os peixes (tampouco com o que os moribundos que abriga) possam pensar ou sentir. Os peixes multicoloridos que povoam os aquários são tratados com um mínimo de empatia; os moribundos, por sua vez, são des-individualizados, e os cuidados que recebem são ínfimos para que, de acordo com o narrador, possam ter um mínimo de dignidade, uma cama para dormir longe das intempéries e um prato de sopa quente uma vez ao dia enquanto esperam pela morte.

A metamorfose espacial narrada ao longo da narrativa, que toma como eixo a peste e a transformação gradual do salão de beleza em Morredouro, replica-se também, como em um jogo de espelhos, nos aquários que decoram o ambiente. Os aquários – bem como os pequenos peixes que os habitam – refletem a deformação, a degradação e a deterioração dos corpos dos homens infectados e agonizantes. O/a narrador/a também descreve, ao longo da narrativa, toda uma exaustiva lista das espécies de peixes que introduziu em seus aquários: *guppies*, carpas douradas, axolotes, freirinhas, acarás-bandeira, betas, limpa-fundos, piranhas e peixes-lápis. Em certo sentido, os peixes descritos pelo/a narrador/a possuem mais singularidades que os próprios moribundos acolhidos no salão de beleza, que, tal como o/a narrador/a, carecem de nome e de individualidade (RODRÍGUEZ-ABRUÑEIRAS, 2014, p. 238). Tal como o espaço do salão, os corpos do/a narrador/a e de seus dois amigos também obedecem a uma metamorfose ritualística na preparação para o *trottoir*. Mais uma vez, o espaço reflete a natureza cambiante dos personagens que nele circulam, ainda que parte da transformação de homens em mulheres por meio do travestir-se ocorra longe do salão de beleza:

*No podíamos viajar vestidos de mujer pues en más de una ocasión habíamos pasado por peligrosas situaciones. Dos veces a la semana mudábamos de ropas, alistábamos unos pequeños maletines con dirección a la ciudad.*

*Por eso guardábamos en los maletines los vestidos y el maquillaje que íbamos a necesitar en cuanto llegáramos a nuestro destino. Antes de esperar en alguna avenida transitada, ya travestidos nuevamente, ocultamos los maletines en unos agujeros que había en la base de la estatua de uno de los héroes de la patria (BELLATIN, 2006d, p. 12).*

Inicialmente concebidos como elementos decorativos para o salão de beleza, aos aquários é atribuída uma funcionalidade no ambiente de tratamentos estéticos, espaço dedicado à beleza, ao vigor físico e ao convívio amistoso de muitas mulheres. A onipresença de grandes espelhos e de inúmeros aquários cria a sensação de que o conjunto espacial do salão de beleza é, ele mesmo, um imenso aquário, de dentro do qual as mulheres emergem limpas e rejuvenescidas após os tratamentos estéticos: “*Pensé en tener peceras de grandes proporciones: lo que buscaba era que las clientas tuvieran la sensación de encontrarse sumergidas en un agua cristalina mientras eran tratadas para luego salir rejuvenecidas y bellas a la superficie*” (BELLATIN, 2006d, p. 13). Concebido em seus primeiros tempos como um espaço para tratamentos de beleza unissex, o espaço é quase exclusivamente frequentado por mulheres. De acordo com o/a narrador/a, as mulheres sentiam-se mais à vontade e menos incomodadas com o trio de cabeleireiros que as recebia travestidos:

*En un letrero colocado en la entrada se señalaba que era un local donde recibían tratamiento de belleza personas de ambos sexos. Sin embargo, era muy reducido el número de hombres que traspasaba el umbral. Sólo a las mujeres parece no importarles ser atendidas por unos estilistas vestidos casi siempre con ropas femeninas (BELLATIN, 2006d, p. 12).*

A animalidade dos aquários e a humanidade dos cabeleireiros e das frequentadoras do salão de beleza funcionam como um *mise-en-abyme*, como dois espelhos de frente um para o outro que devolvem simultaneamente seus reflexos um para o outro, criando um abismo de repetições: a saúde e a beleza das clientes do salão refletem a saúde e o sucesso na criação de peixes ornamentais nos aquários; o aparecimento dos primeiros enfermos é análogo ao aparecimento das primeiras mortes nos aquários de peixes; até mesmo as *causae mortuum* de humanos e peixes permitem que se tracem paralelos. Os filhotes da primeira *guppie* fêmea trazida para o salão de beleza são perseguidos e devorados pela outra fêmea com quem dividem o aquário, enquanto os primeiros hóspedes do salão de beleza são os homens homossexuais travestidos espancados pelo bando dos *matacabros* (BELLATIN, 2006d, p. 6-7); de maneira semelhante, há uma analogia entre os fungos e as doenças de pele que afligem os acarás-bandeira, que passam

a ser evitados pelos outros peixes nos aquários, e o próprio medo de segregação do/a cabeleireiro/a em função dos primeiros sintomas de sua enfermidade:

*Me sentía como aquellos peces tomados por los hongos, a los cuales les huían hasta sus naturales predadores.*

*En más de una oportunidad había hecho cierta prueba, donde queda claro que los peces atacados por los hongos se volvían sagrados e intocables. Me había llamado la atención cómo cualquier pez con hongos sólo moría de ese mal (BELLATIN, 2006d, p. 33).*

Todos os episódios relacionados aos peixes carregam um profundo sentido alegórico no enredo. A narrativa funciona articulando economicamente duas temporalidades distintas: a dos tempos áureos do salão de beleza, quando o narrador começa a criar peixes nos aquários, e a do Morredouro, que já se encontra perto de seu fim, visto que o/a narrador/a declara que já não lhe sobra muito tempo de vida e que ele/a não sabe o que será do Morredouro após sua morte. Ademais da estreita analogia entre os diferentes peixes que vão morrendo nos aquários e os enfermos que vão morrendo no salão de beleza, a relação do/a protagonista com os aquários reflete seu estado de ânimo, e os aquários vazios reproduzem o esvaziamento do salão, anteriormente povoado por suas clientes, uma vez que os enfermos que habitam o presente da narração se encontram muito mais do lado dos mortos que do lado dos vivos. É o que pensa, por exemplo, entre outros críticos, Petra Báder, quando afirma:

*Los acuarios también conllevan un cambio de perspectiva, ya que funcionan como las miniaturas de algunos espacios anteriormente mencionados, de los estados emotivos del narrador, o bien de fenómenos sociales, aunque siempre con algunas modificaciones: el aspecto del baño de vapor se transmite a la decoración del salón, el único pez vivo simboliza al protagonista solitario de la obra y la persecución de los peces representa una crítica social del rechazo de los homosexuales y de los contagiados. Aunque podemos observar el uso “terapéutico” de los acuarios para aliviar el dolor en caso de uno de los enfermos, la desfloración de los mismos ocurre de forma paralela a la inercia progresiva del protagonista y se complementa con la reducción de los espacios (BÁDER, 2014, p. 213).*

Dentre as inúmeras espécies que vão sendo introduzidas nos aquários, uma merece atenção por ocupar um lugar de destaque no imaginário literário hispano-americano: os axolotes. A menção aos axolotes merece atenção especial na medida em que oferece uma chave de leitura bastante significativa para a

novela. Julio Cortázar também escreveu sobre esses estranhos anfíbios nativos do México em um conhecido conto intitulado “Axolotl”, incluído em **Final de juego** (publicado pela primeira vez em 1956). A tematização da contemplação do animal pelo humano, até chegar ao insólito final no qual a alma do humano termina aprisionada, “enterrada viva” no corpo de um dos axolotes (no aquário do Jardin des Plantes, em Paris) aponta para uma possibilidade interpretativa que permite sublinhar a animalização da humanidade com base nas analogias com os peixes ornamentais. Muitos elementos intertextuais podem ser destacados a partir do conto “Axolotl”: a humanização do animal e a animalização dos humanos (tema que percorre a novela de Bellatin de ponta a ponta), a contemplação do outro e a discussão de uma alteridade radical (quase monádica) e a formulação de um cálculo que equaciona o outro sempre a algo não humano, ou pelo menos não reconhecido como humano pelo sujeito humano, seguida de um olhar de que alguma forma humaniza esse outro (o que ocorre tanto com o narrador de Cortázar quando fala dos axolotes quanto com o/a cabeleireiro/a travesti quando fala dos peixes nos aquários): *“El horror venía – los upeen el mismo momento – de creerme prisionero en un cuerpo de axolotl, transmigrado a é con mi pensamiento de hombre, enterrado vivo en un axolotl, condenado a moverme lúcidamente entre criaturas insensibles”* (CORTÁZAR, 2014, p. 7). Mais ainda, pode ser destacado um curioso processo de enunciação narrativa no qual o narrador vai se tornando outro (um axolote, no conto de Cortázar; um enfermo, na novela de Bellatin). Finalmente, a sensação de se estar enterrado vivo no corpo de um axolote (em “Axolotl”) ou em um espaço físico (o salão de beleza convertido em Morredeiro, em **Salón de belleza**) permite uma última e ampla conexão intertextual: a metáfora estruturante do mundo como um grande aquário que a todos aprisiona, presente e fundamental para a geração dos mundos ficcionais em questão tanto no conto de Cortázar quanto na novela de Bellatin.

9 Alicia Vaggione afirma que *“de este modo, el moridero funciona como antesala de la muerte, el ingreso a este espacio supone la pérdida de la identidad, del nombre propio y el ingreso a una temporalidad en la que se suspende, simultáneamente, la posibilidad de todo pasado y de todo futuro que no sea el de una próxima cancelación”* (VAGGIONE, 2009, p. 482).

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS: ESPAÇOS DE ESTIGMATIZAÇÃO, ESPAÇOS DE SOLIDARIEDADE

A partir do momento em que o/a cabeleireiro/a passa a abrigar os enfermos que esperam pela morte em seu espaço de trabalho, inicia-se a organização (ainda que não intencional) de uma espécie de *comunidade*. Essa comunidade, ainda que precária, abrigada no salão de beleza e composta por moribundos contaminados, transfigura o salão de beleza em *uma sala de espera pela morte*: seu objetivo não é lutar pela sobrevivência, mas apenas proteger seus membros dos sofrimentos mais imediatos (menos os oferecidos pela doença, e mais os sofridos pela falta de solidariedade da sociedade civil com os enfermos)<sup>9</sup>. O objetivo último dessa

comunidade é abrigar e oferecer lugar para que os doentes em estágio terminal, com seus corpos enfermos, purulentos, putrefatos e fétidos, com suas almas sofridas, tenham um lugar que admita a convivência com a ameaça da morte e um mínimo de conforto até a chegada do momento derradeiro.

O Morredouro tem um papel fundamental como espaço narrativo. De acordo com Luís Alberto Brandão: “O espaço literário apresenta-se como paisagem, mas o que interessa é a irrealidade da paisagem: aquilo que se esquia do processo pelo qual a forma culturaliza a matéria” (2013, p. 71). O salão de beleza, após convertido em Morredouro, estrutura-se como um pequeno universo ficcional que exclui justamente aquelas premissas que se tornaram as pilstras do mundo moderno; um espaço que “*funciona como lugar para quienes no tienen donde estar, estambién, y fundamentalmente, un espacio de encierro y confinamiento que convoca simultáneamente el imaginario de la lepra y su exclusión, y el de la peste y su esquema disciplinario*” (VAGGIONE, 2009, p. 478). Se o apreço pela saúde e pela manutenção sustentável da ordem social está entre os fundamentos da sociedade burguesa, o espaço no qual se desenrolam as ações de **Salón de belleza** inverte tal valoração, erigindo um templo de morte que pode ser caracterizado pela exclusão do feminino<sup>10</sup> (as mulheres são vistas como locus de beleza e procriação, assinalando um outro polo dos valores desse espaço – decrepitude e finitude); pela exclusão da medicina<sup>11</sup> (entendida como disciplina higiênica, dietética e institucional que preza pela defesa e pela manutenção da vida a todo custo – mesmo nos casos em que isso implica apenas o prolongamento da agonia e do sofrimento) e pelo banimento do consolo religioso<sup>12</sup> (o que consequentemente implica uma recusa radical à transcendência, à esperança e à redenção no universo narrativo erigido por Bellatin).

Talvez o aparentemente frio senso de responsabilidade com relação aos outros, desvalidos e enfermos, expresso na conduta do/a narrador/a-protagonista de **Salón de belleza** possa ser expresso como uma ética do risco: muito rápido o/a narrador/a percebe-se também como vítima potencial da enfermidade, e é essa consciência que o leva a dedicar seus cuidados justamente àqueles que estão em estado terminal, abandonados pela família e pelo Estado<sup>13</sup>. A invocação de um compromisso radical com o outro, e em especial com o outro desvalido, despoderado, e de quem não se pode esperar um gesto ou uma “resposta” à solidariedade, é justamente aquele a partir de quem deve ser construída uma nova noção de ética, de responsabilidade e de comunidade.

As atitudes desse narrador levam a pensar a necessidade da (re)invenção da noção de comunidade, em especial em contextos queer. O Estado não reconhece a cidadania dos enfermos (seja por medo, seja por ignorância ou por

**10** “Uno de los momentos de crisis por los que atravesó el Moridero fue cuando acudieron mujeres a pedir alojamiento para morir. Venían hasta la puerta en pésimas condiciones. Algunas traían en sus brazos a sus pequeños hijos también atacados por el mal. Pero yo desde el primer momento me mostré inflexible. El salón en algún tiempo había embellecido hasta la saciedad a las mujeres, no quería echar por la borda tantos años de trabajo sacrificado. Nunca acepté a nadie que no fuera del sexo masculino. Por más que me rogaron una y otra vez” (BELLATIN, 2006d, p. 18).

**11** “De vez en cuando alguna institución se acuerda de nuestra existencia y nos socorre con algún dinero. Otros quieren colaborar con medicinas. Tengo entonces que volver a recalcar que el salón de belleza no es un hospital ni una clínica, sino sencillamente un Moridero” (BELLATIN, 2006d, p. 10-11).

**12** “[...] debo de ser fiel a las razones originales que tuvo este Moridero. No a la manera de las Hermanas de Caridad, que

preconceito); as famílias abandonam sistematicamente os enfermos no **Moridero**; de tempos em tempos, amantes desconsolados buscam por seus companheiros às portas do salão de beleza, mas nunca sob a luz do dia. Em síntese, o que há de mais horripilante nessa ficção construída por Bellatin talvez seja o conjunto extremamente verossímil de analogias que podem ser construídas em torno da morte, da doença e da homossexualidade masculina. Se a morte é inevitável, sem contorno e sem conforto, o mesmo não pode ser dito das condições em que – mesmo condenado por uma enfermidade incurável – alguém aguarda pela morte. Fica a lição de que, sem uma urgente reinvenção de noções como ética, cuidado, solidariedade e comunidade, estamos todos condenados a colaborar na reencenação da assustadora alegoria do Morredouro na nossa realidade cotidiana mais próxima.

*apenas se enteraron de nuestra existencia quisieron asistirnos con trabajo y oraciones piadosas. La labor que se hace obedece a un sentido más humano, más práctico y real. Hay otra regla, que no he mencionado por temor a que me censuren, y es que en el Moridero están prohibidos los crucifijos, las estampas, así como las oraciones de cualquier tipo”* (BELLATIN, 2006d, p. 32).

**13** O abandono dos enfermos por suas famílias e pelo Estado, concomitantemente, também se configura como um importante elemento que evoca a pandemia de Aids, em especial no período mais crítico, compreendido entre 1981 e 1996, quando, ademais do anátema da associação da Aids com a homossexualidade, a promiscuidade e o uso de drogas, havia um completo descaso do poder público (em especial no contexto estadunidense e europeu) com relação às campanhas de prevenção ou ao patrocínio de pesquisas.



## Referências bibliográficas

---

- ABREU, Caio Fernando. **Onde andar**á Dulce Veiga? São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BÁDER, Petra. La metamorfosis del espacio en **Salón de belleza** de Mario Bellatin. **Colindancias: revista de la red de hispanistas de la Europa Central**. Editura Universităţii de Vest din Timișoara, n. 5, p. 205-214, 2014. Disponível em: <<http://www.colindancias.uvt.ro/index.php/colindancias/article/view/51/51>>. Acesso em: 20 de junho de 2016.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BELLATIN, Mario. **Mujeres de sal**. Lima: Editorial Lluvia, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Efecto invernadero**. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Canon perpetuo**. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Salón de belleza**. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Damas chinas**. Lima: Ediciones El Santo Oficio, 1995a.
- \_\_\_\_\_. **Tres novelas**. Lima: Ediciones El Santo Oficio, 1995b.
- \_\_\_\_\_. **Poeta ciego**. México: Tusquets Editores, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Salón de belleza**. México: Tusquets, 1999.

- \_\_\_\_\_. *El jardín de la señora Murakami*. México: Tusquets, 2000a.
- \_\_\_\_\_. *Flores*. Santiago de Chile: Matadero-LOM, 2000b.
- \_\_\_\_\_. *La escuela del dolor humano de Sechuán*. México: Tusquets Editores, 2001a.
- \_\_\_\_\_. *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. Barcelona: Sudamericana, 2001b.
- \_\_\_\_\_. *Salón de belleza*. Barcelona: Tusquets, 2003a.
- \_\_\_\_\_. *Perros héroes*. Madrid: Alfaguara, 2003b.
- \_\_\_\_\_. *Flores*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Obra reunida*. Madrid: Alfaguara, 2005a.
- \_\_\_\_\_. *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama, 2005b.
- \_\_\_\_\_. *Underwood portátil modelo 1915*. Lima: Sarita Cartonera, 2005c.
- \_\_\_\_\_. *La jornada de la mona y el paciente*. México: Almadía, 2006a.
- \_\_\_\_\_. *Jacobo el mutante*. Buenos Aires: Interzona, 2006b.
- \_\_\_\_\_. *El pájaro transparente*. Buenos Aires: Mansalva, 2006c.
- \_\_\_\_\_. *Salón de belleza*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2006d.
- \_\_\_\_\_. *El gran vidrio*. Barcelona: Anagrama, 2007a.
- \_\_\_\_\_. *Salão de beleza*. Trad. Maria Alzira Brum Lemos. Porto Alegre: Leitura XXI, 2007b.
- \_\_\_\_\_. *Condición de las flores*. Buenos Aires: Entropía, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Los fantasmas del masajista*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009a.
- \_\_\_\_\_. *Biografía ilustrada de Mishima*. Buenos Aires: Entropía, 2009b.
- \_\_\_\_\_. *El pasante de notario Murasaki Shikibu*. Santiago de Chile: Editorial Cuneta, 2011a.
- \_\_\_\_\_. *Disecado*. México: Sexto Piso, 2011b.
- \_\_\_\_\_. *La clase muerta*. México: Alfaguara, 2011c.
- \_\_\_\_\_. *La mirada del pájaro transparente* (con ilustraciones de Daniel Blanco). Santiago de Chile: Pehuén Editores, 2011d.
- \_\_\_\_\_. *Perros héroes* (con ilustraciones de Tomás Yves). Santiago de Chile: Pehuén Editores, 2011e.
- \_\_\_\_\_. *El libro uruguayo de los muertos*. México: Sexto Piso, 2012.
- \_\_\_\_\_. *La jornada de la Mona y el Paciente*. México: Simiente, 2013a.
- \_\_\_\_\_. *Gallinas de madera*. México: Sexto Piso, 2013b.
- \_\_\_\_\_. *Obra reunida*. Madrid: Alfaguara, 2013c.
- \_\_\_\_\_. *El hombre dinero*. México: Sexto Piso, 2013d.
- \_\_\_\_\_. *Jacobo reloaded* (en colaboración con Zsu Szkurka). México: Sexto Piso, 2014a.
- \_\_\_\_\_. *Obra reunida 2*. Madrid: Alfaguara, 2014b.

- \_\_\_\_\_. **Retrato de Mussolini con familia**. Barcelona: Alfaguara, 2015.
- BESSA, Marcelo Secron. **Histórias positivas: a literatura (des)construindo a Aids**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Os perigosos: autobiografia e Aids**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- CHATMAN, Seymour. **Story and discourse**. Ithaca: Cornell University Press, 1978.
- CORTÁZAR, Julio. **Axolotl. Final de juego**. Buenos Aires: Ministerio de la Educación, 2014. Edição comemorativa. Disponível em: <<http://planlectura.educ.ar/wp-content/uploads/2016/01/Axolotl-en-Final-de-juego-Julio-Cort%C3%A1zar1.pdf>>. Acesso em: 2 de julho de 2016.
- \_\_\_\_\_. **Final de juego**. México: Los Presentes, 1956.
- CIPRESTE, Karla Fernandes. **Experiências do excesso: Casares e Bellatin. Pós-Lit, UFMG**, 2013. Tese (doutorado). Orientador: Wander Melo Miranda. 224 f.
- COAGUILA, Jorge. Deseo la ambigüedad: Mario Bellatin y **Salón de belleza. La República**. Lima, 10 de enero de 1995, p. 25-26 (entrevista de Mario Bellatin concedida a Jorge Coaguila).
- DE LIMA, Paolo. **Peces enclaustrados, cuerpos putrefactos y espacios simbólicos marginales en una novela latinoamericana de fin de siglo**. Disponível em: <<http://www.letras.s5.com/mbo90105.htm>>. Acesso em: 29 de junho de 2016.
- DELGADO, S. Estética, política y sensación de la muerte en **Salón de belleza** de Mario Bellatin. **Revista Hispánica Moderna**, v. 64, n. 1, p. 69-79, 2011.
- EPLIN, C. Mario Bellatin y los límites del libro. ORTEGA, J.; DÁVILA, L. (Ed.). **La variable Bellatin: navegador de lectura de una obra excéntrica**. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2012. p. 99-117.
- FELSKI, Rita. **Uses of literature**. Oxford: Blackwell, 2008.
- KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea**. Tese (doutorado em Letras). Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRJ, 2006. 204f.
- RODRÍGUEZ-ABRUÑEIRAS, Paula. Enfermedad, identidad y simbolismo en **Salón de belleza**, de Mario Bellatin. **Letras**, v. 85, n. 122, p. 237-246, 2014.
- RUBIO, Lulú. De la vanidad a la agonía: el grotesco de Bajtín en **Salón de belleza** de Mario Bellatin. **Espéculo**, vol. XIV, n. 40, nov. 2008/feb. 2009. Disponível em: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero40/salonbe.html>>. Acesso em: 20 de junho de 2016.
- SONTAG, Susan. **Aids e suas metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Doença como metáfora**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- VAGGIONE, Alicia. Literatura/enfermedad: el cuerpo como desecho – una lectura de **Salón de belleza** de Mario Bellatin. **Revista Iberoamericana**, vol. LXXV, n. 227, abril-junio 2009, p. 475-486.