



**Ana Cristina Toledo Soares**

**Povoando os desertos que rodeiam os oásis de  
satisfação: uma leitura micropolítica dos afetos  
em *Todas as famílias felizes* de Carlos Fuentes**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para  
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-  
Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade  
do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientadora: Professora Ana Paula Veiga Kiffer

Rio de Janeiro,  
abril de 2022



**ANA CRISTINA TOLEDO SOARES**

**POVOANDO OS DESERTOS QUE RODEIAM  
OS OÁSIS DE SATISFAÇÃO: UMA LEITURA  
MICROPOLÍTICA DOS AFETOS EM TODAS AS  
FAMÍLIAS FELIZES DE CARLOS FUENTES**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

**Profa. Ana Paula Veiga Kiffer**

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Frederico Oliveira Coelho**

PUC-Rio

**Profa. Mariana Patrício Fernandes**

UFRJ

Rio de Janeiro, 08 de abril de 2022.

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

### Ana Cristina Toledo Soares

Graduou-se em Engenharia de Computação na PUC-Rio em 1993. Concluiu o curso de extensão Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo na PUC-Rio em 2020. Participou de cursos de escrita criativa e de contos no Instituto Estação das Letras no Rio de Janeiro entre 2013 e 2019. No momento, tem como principal interesse a arte contemporânea em suas diversas manifestações, especialmente a arte produzida na América Latina, em diálogo com o campo dos afetos.

#### Ficha Catalográfica

Soares, Ana Cristina Toledo

Povoando os desertos que rodeiam os oásis de satisfação : uma leitura micropolítica dos afetos em *Todas as famílias felizes* de Carlos Fuentes / Ana Cristina Toledo Soares ; orientadora: Ana Paula Veiga Kiffer. – 2022.

123 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2022.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Carlos Fuentes. 3. Todas as famílias felizes. 4. Crítica literária latino-americana. 5. Boom latino-americano. 6. Afetos. I. Kiffer, Ana Paula Veiga. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD:800

Aos meus três grandes incentivadores, tão amados,  
que me apoiaram em todas as escolhas que fiz até aqui:  
Luiz Guilherme, Júlia e Luís Eduardo.

## Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço a meus queridos pais. Também agradeço a meus três irmãos, sem vocês, a vida não teria graça. A meus sobrinhos tão adorados, pelas risadas e pela alegria.

À minha orientadora, professora Ana Kiffer, por ter aceitado iluminar o caminho desta pesquisa, às vezes tão confuso. Por ter me orientado com suas palavras sempre afetuosas e pelos ensinamentos que ultrapassam a sala de aula.

Aos professores que tive a sorte de encontrar ao longo do curso de extensão Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo, em particular, os professores Tiago Leite e Flavia Vieira. Sem eles, a entrada no Mestrado não teria sido possível.

A todos os professores do programa de Mestrado, agradeço pelas ricas contribuições. À profa. Rosana Kohl Bines e ao prof. Frederico Coelho, pelas indicações e pela leitura atenta e generosa.

Aos professores que participaram da Comissão examinadora.

À querida Carmem Hanning, pela sugestão de leitura da obra de Carlos Fuentes.

Aos colegas de turma, por termos atravessado juntos o Mestrado durante a pandemia e por participarem indiretamente desta pesquisa, com as discussões em sala de aula.

À PUC-RJ e a todo Departamento de Letras que me recepcionou tão bem depois de tantos anos afastada da Universidade.

A todos os amigos e familiares, que me estimularam ou me ajudaram no percurso.

Por fim, ao meu cachorro Fubá, pela companhia durante a escrita.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

## Resumo

Soares, Ana Cristina Toledo. **Povoando os desertos que rodeiam os oásis de satisfação: uma leitura micropolítica dos afetos em *Todas as familias felizes* de Carlos Fuentes.** Rio de Janeiro, 2022, 123 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação de mestrado analisa a obra *Todas as familias felizes* (2009), do escritor mexicano Carlos Fuentes (1928-2012), dentro da perspectiva micropolítica dos afetos circulantes. O livro é composto por dezesseis histórias, que narram acontecimentos em diferentes famílias, intercaladas por igual número de coros, todos independentes entre si. Não encontramos personagens repetidos, nem um desfecho onde finalmente tudo se articule e ganhe uma conclusão. Também não existem capítulos, nem partes. As histórias familiares são narradas de forma tradicional - com início, meio e fim - enquanto os coros são textos mais curtos e narrados livremente. O maior deles toma seis páginas e o mais curto, apenas uma linha. A partir de um ponto de vista literário, esta dissertação buscará refletir sobre as relações em jogo no ambiente íntimo e familiar como também no espaço comunitário dos coros. A gramática dos afetos, bem como sua materialização na distribuição dos corpos no espaço social, se tornou oportuna para a reflexão sobre as zonas de contato entre os diferentes corpos: individuais e coletivos. Em particular, aponto a relevância da violência, do medo e do rancor nos processos afetivos presentes na obra, assim como proponho a leitura dos coros como elemento trágico e, ao mesmo tempo, estranho e distante. Sendo Fuentes um escritor marcado pelo *boom* literário das décadas de 1960 e 1970, reviso as principais características e argumentações críticas acerca do período. Por se tratar de uma obra da fase final e menos prestigiada, observo como a aposta dos autores do *boom* na recriação de uma comunidade parece não mais possível para Carlos Fuentes.

## Palavras-chave

Carlos Fuentes, *Todas as familias felizes*, crítica literária latino-americana, *boom* latino-americano, afetos

## Abstract

Soares, Ana Cristina Toledo. **Populating the deserts that surround the oases of satisfaction: a micropolitical reading of affect in *Happy Families* by Carlos Fuentes**. Rio de Janeiro, 2022, 123 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research analyzes *Happy Families* (2009) by the Mexican writer Carlos Fuentes (1928-2012), prioritizing the micropolitical perspective of circulating affections. The book consists of sixteen stories, which narrate events in different families, interspersed with an equal number of choirs, all independent of each other. We find no repeating characters, nor an outcome where everything finally articulates and gains a conclusion. There are no chapters or parts either. Family stories are narrated in a traditional way - beginning, middle and end - while choirs are shorter texts and narrated freely. The largest of them takes six pages and the shortest, just one line. From a literary point of view, this dissertation will seek to reflect on the relationships at stake in the intimate and family environment as well as in the community space of choirs, prioritizing the micropolitical perspective of circulating affections. The grammar of affections, as well as their materialization in the distribution of bodies in the social space, became opportune for reflection on the zones of contact among different bodies: individual and collective. Furthermore, it examines the relevance of violence, fear and resentment in the affective processes found in the book, as well as the role of the choirs as a tragic and, at the same time, as a strange and distant element. Knowing that Fuentes is a writer marked by *the literary boom* of the 1960s and 1970s, it reviews the main characteristics and critical arguments about the period. Because it is a work of his final and less prestigious phase, I observe how the bet of the authors of the *boom* in the recreation of a community seems no longer possible for Carlos Fuentes.

## Keywords

Carlos Fuentes, *Happy Families*, Latin-American literature, Latin-American *boom*, affect

## Sumário

Introdução .....	9
1 Carlos Fuentes e o boom.....	28
1.1 Esse vulcão que foi o boom.....	31
1.2 Uma revisão breve sobre as posições críticas relativas ao boom 39	
1.3 “Le boom, c’est moi”: Carlos Fuentes e o boom.....	43
2 Povoando os desertos que rodeiam os oásis de satisfação .....	52
2.1 a violência, a violência .....	55
2.2 Todas as famílias felizes se parecem.....	59
2.3 Onde está o medo? Onde está a violência?.....	67
2.4 A geografia do romance.....	75
3 A família é a rua .....	81
3.1 Nós somos os anjinhos do inferno.....	83
3.2 A gangue Mara Salvatrucha alardeia que trará a guerra para a cidade91	
3.3 Os nossos ouvidos estão sempre abertos, mesmo quando dormimos .....	97
4 Considerações Finais.....	112
5 Referências bibliográficas .....	116



## Introdução

“Descobrimos que podemos ser estrangeiros em nossa própria sociedade quando, diante de um compatriota, nos perguntamos: o que ele quis dizer? Ao relativizar as estraneidades territoriais e transnacionais, não quero diminuir sua importância dramática. Busco destacar outros modos de ser migrante e estrangeiro, dispositivos que desestabilizam o próprio e o estranho, a inclusão e a exclusão, que ocorrem tanto no entrono imediato como em redes mundializadas. Já vimos que atravessar o mundo ou percorrer a própria cidade podem ser modos igualmente intensos e desafiantes de viajar. Uma arte e um saber que nos tornam sensíveis à face estrangeira da própria cultura contribuem para compreender como tratar com o intraduzível ou com o que, às vezes, podemos dizer uns aos outros.”

Néstor Gacía Canclini –

O mundo inteiro como lugar estranho (2020)

“Como o sujeito se define como familiar, a memória é puro afeto na realidade e na ficção. As políticas da memória são políticas dos afetos e também políticas da identidade, da filiação e da justiça.”

Josefina Ludmer –

Aqui América Latina (2013)

Esta dissertação de mestrado tem como objeto de estudos a obra *Todas as famílias felizes* (2009) do escritor mexicano Carlos Fuentes (1928-2012). O livro é composto por dezesseis histórias, que narram acontecimentos em diferentes famílias, intercaladas por igual número de coros, todos independentes entre si. Nada ou ninguém ali ocupa uma centralidade. Todos, sem hierarquias e de forma autônoma, se revezam na sucessão de cenas. Não encontramos personagens repetidos, nem um desfecho onde finalmente tudo se articule e ganhe uma conclusão. Também não existem capítulos, nem partes. As histórias familiares são narradas de forma tradicional - com início, meio e fim - enquanto os coros são textos mais curtos e narrados livremente. O maior deles toma seis páginas e o mais curto, apenas uma linha.

A obra escolhida se caracteriza por uma dinâmica temática e formal, em parte já anunciada no título, que interroga as relações constituídas tanto no núcleo familiar quanto fora dele e, não menos importante, as relações que transbordam

entre os dois cenários. É de especial interesse a maneira como esse “fora” ganha relevância durante a leitura, irrompendo de forma radical entre as histórias familiares. A felicidade, associada às famílias no título, oferece uma abertura para a reflexão sobre a constituição dos laços afetivos no encontro com o Outro, seja ele um familiar próximo, seja ele um coro de vozes anônimas.

Portanto, neste trabalho refletirei, a partir de um ponto de vista literário, sobre a potência dos afetos mobilizados nas relações em jogo entre o privado da família, e o comunitário, ou público, dos coros. Mas também sobre as inversões dessa lógica, onde o coro torna-se a utopia privada, e as emoções subjetivas matrizes de determinados afetos públicos.

Priorizo a perspectiva micropolítica dos afetos circulantes (AHMED, 2015; KIFFER, 2021; REGUILLO, 2008) em torno da família latino-americana contemporânea, propondo um deslocamento da obra de Fuentes, um escritor marcado pelo período do *boom* literário das décadas de 1960 e 1970.

O debate que aqui empreendo não poderia deixar de considerar o papel da violência tendo em vista o realce dado pelo autor no último coro, que consiste em apenas uma linha: “a violência, a violência”.

Mesmo que Fuentes não possa ser considerado um autor que convide as alteridades para o interior de sua obra de uma forma mais substancial, a temática de TFF<sup>1</sup> sugere tanto a difícil negociação dessas alteridades quanto o reconhecimento da violência social, política e econômica a que estão submetidas a nível local. A possibilidade e a violência dos encontros, íntimos e coletivos, portanto, é tema central, entendendo que o Outro, nas palavras de Lawrence Hogue, é aquele que “introduz as lacunas, a incompletude e as contradições na definição do sujeito ou objeto”<sup>2</sup> (apud WARREN, 2005, pg. 4).

Cito um trecho da história *A mãe do mariachi*, acerca da cidade do México, como espaço mitológico de encontros e relações, que, de certa forma, fui convocada a estabelecer durante a minha experiência da leitura de TFF.

<sup>1</sup> Daqui por diante, o título *Todas as familias felizes* será abreviado por TFF.

<sup>2</sup> “First, the themes and narrative techniques of Fuentes' literature call for an end to social, political, and psychological violence, caused by corrupt and exclusionary practices, and offer an alternative to dominant discourses that fail to provide understanding or help for either local or global encounters of Otherness. Here, Lawrence Hogue's definition of Other, in the context of the Black/ White binary, as “that which introduces the gaps, incompleteness, and contradictions in the definition of the subject or object,” sheds light on Fuentes' attempt to reclaim the humanity of people who are relegated to the margins of society.”

Você, eu, todos nós sabemos. Não há necessidade alguma de separar o pessoal do coletivo, o vivido do sonhado, o que é preciso fazer do que já foi feito. A cidade é generosa e abarca tudo, desde o menorzinho até o maior, do mais secreto ao mais público, do mais pessoal ao mais social. De nada vale ficar dividindo e separando aquilo que uma grande cidade como a nossa cria. Somente a ideologia divide sem respeitar o todo, meu caro. Isso o senhor sabe. A ideologia torna parceiros os imbecis e os sábios. Mas isso o senhor já sabe. (FUENTES, 2009, pg. 121)

A dinâmica entre coros e famílias coloca em discussão o comprometimento do pacto social sob os efeitos da violência, na medida em que “quando o público perde sua força articuladora, quando as razões para “estarmos juntos” são borradas, quando o significado do que a outra vida significa, as outras ideias, o outro projeto, é deslocado, a violência se fortalece alimentando-se do excesso retórico que substitui a institucionalidade”<sup>3</sup> (REGUILLO, 2003, pg. 11). A violência em TFF, que permeia as relações e as formas de “estar juntos”, coloca em cheque as formas de resposta de cada indivíduo e de cada grupo, e se torna uma mediadora das emoções e das interpretações de encontros e desencontros. Parto do pressuposto de que as emoções são mediadas e não imediatas, e, portanto, que “o conhecimento não pode ser separado do mundo corpóreo de sentimentos e sensações; o conhecimento está ligado ao que nos faz suar, estremecer, tremer, todos aqueles sentimentos que são sentidos, crucialmente, na superfície do corpo, a superfície da pele com a qual tocamos e tocamos o mundo”<sup>4</sup> (AHMED, 2000, pg. 259).

Tendo percebido uma temática similar em algumas produções literárias recentes, também no Brasil, isto é, o entrelaçamento entre a violência, difusa ou organizada, e as emoções em trânsito na fronteira do privado e do público<sup>5</sup>, as reflexões que aqui compartilho se inserem no rol de perspectivas estratégicas para se (re)pensar as produções literárias de países que, segundo Néstor Garcia Canclini (2003), lidam com antigas desigualdades e, ao mesmo tempo, com as demandas pós-modernas.

<sup>3</sup> “cuando lo público pierde su fuerza articuladora, cuando se desdibujan las razones para “estar juntos”, cuando el sentido de lo que significa la vida otra, las ideas otras, el proyecto otro, se disloca, las violencias se fortalecen alimentándose a sí mismas del exceso retórico que sustituye la institucionalidad”

<sup>4</sup> “el conocimiento no puede separarse del mundo corporal de los sentimientos y las sensaciones; el conocimiento está ligado a lo que nos hace sudar, estremecernos, temblar, todos esos sentimientos que se sienten, de manera crucial, en la superficie del cuerpo, la superficie de la piel con la que tocamos y nos toca el mundo.”

<sup>5</sup> Sobre a violência e a fronteira entre privado e público, penso imediatamente em *Solução de dois estados* (2020) de Michel Laub e *Degeneração* (2021) de Fernando Bonassi.

Tomar como objeto de pesquisa uma obra de Carlos Fuentes, hoje em dia, requer algumas precauções, não apenas pela posição do autor como peça-chave no *boom*, mas também pelo volume de trabalhos e artigos que tratam do período. Considerando o aspecto multifacetado do *boom* e as polêmicas que o cercam, reviso as principais argumentações críticas, e destaco suas características e figuras principais (RAMA, 1984; AYÉN, 2019). Além do esforço de sistematizar essa matriz, entendo que também através dela será possível sublinhar alguns dos traços que estruturaram aquilo que aqui interessa: como Fuentes se insere e se distancia do *boom*, e de que maneira esses movimentos indicam aquilo que os Coros de *Todas as familias felizes* irão posteriormente escancarar, qual seja: a impossibilidade da comunidade, a privatização do público.

Antes de tudo, deve-se reconhecer o papel exercido pelo *boom* na década de 1960 como fator fundamental de incentivo a uma maior permeabilidade entre os diferentes contextos culturais dos países de língua hispânica e o brasileiro, tarefa que ainda hoje representa um desafio, tendo em vista a multiplicidade do que se convencionou chamar de América Latina, “um continente cuja unidade é marcada pela heterogeneidade e diferença” (HALLANA, 2011). Tal função se mostra ainda mais notável se considerarmos a época. Em um mundo que ainda não conhecia o mercado globalizado e a Internet, as fronteiras regionais delimitavam a zona de alcance de cada autor. A abrangência das editoras locais não ultrapassava os limites nacionais e a internacionalização dos escritores pouco se via. Sob os mais variados aspectos, as obras do *boom* implementaram a ruptura com o cânone literário do início do séc. XX, um discurso sobre a nação bastante burocrático e comemorativo, ao mesmo tempo em que abriram novos canais de trânsito literário entre os países do continente e deles com a Europa e os Estados Unidos.

Assim, em relação ao romance tradicional, a literatura do *boom* marca uma nova fase em que se destacam duas vertentes: o realismo fantástico, situações vistas como extraordinárias narradas como se fossem banais, e o compromisso crítico, vinculado às experiências de violência, que constituíram, e ainda acometem, a América Latina.

Inserida na tradição moderna da ruptura, a literatura mexicana, a partir da década de 1950, registra o imaginário da sedimentação das diferenças e das temporalidades, que esconde a ameaça de um “súbito e violento despertar”, onde irromperiam as formas, os espaços e os tempos históricos que se alimentam e se

devoram mutuamente<sup>6</sup>, conforme afirma Octavio Paz. Em *Eu e os outros: ensaios escolhidos*, publicado no México em 1981, Fuentes diz que “a língua dos mexicanos emana de extremos abissais de poder e impotência, dominação e ressentimento. É o espelho de uma superabundância de história, uma história que se devora a si mesma antes de se extinguir e depois se regenerar mais uma vez, como a fênix.” (FUENTES, 1989, pg.27) e, em *Geografia do Romance*, publicado no México também no início da década de 1980, o autor afirma que:

a utopia americana, criação da linguagem, foi viver na mina e na fazenda, e dali se mudou para a vila miséria, para a povoação penúria e para a cidade perdida. Com ela, da selva à choça, da mina ao barraco fluiu uma multidão de linguagens, europeias, indígenas, negras, mulatas, mamelucas. O romance latino-americano nos pede que expandamos estas linguagens, todas elas, libertando-as do costume, do esquecimento ou do silêncio, transformando-as em metáforas inclusivas, dinâmicas, que admitam todas as nossas formas verbais; impuras, barrocas, conflituosas, sincréticas, policulturais. (FUENTES, 2007, pg. 23).

Os dois autores nos falam, então, da exigência de uma linguagem (ou uma multidão delas, como sugere Fuentes) que deve libertar formas e figuras impuras, conflituosas, que se devoram, coexistem e confluem na festa que explode e irrompe num processo de saltos e quedas, de danças e cantos. O compromisso do romance mexicano e latino-americano da segunda metade do século XX passou a ser a “realidade imaginativa, a narração da nação, da sociedade e sua cultura, o compromisso de inventar verbalmente a segunda história sem a qual a primeira é ilegível” (FUENTES, 2007, pg. 27).

É claro que, quando Fuentes e Paz defendem a linguagem das metáforas “inclusivas e dinâmicas”, e, de certa forma, propõem o uso das palavras para reproduzir as escritas incorporadas, devemos ter em mente o problema da intraduzibilidade e a incontornável insuficiência da palavra, seja em espanhol ou

6 “Nossa história não tem sido uma marcha, em nenhuma das acepções e variantes dessa palavra – a linha reta dos evolucionistas, o ziguezague dos dialéticos ou o círculo dos neoplatônicos. Nossa história tem sido um processo descontínuo feito de saltos e quedas, às vezes dança, outras, letargias interrompidas por um súbito e violento despertar. Por vezes espanhóis e hispânicos esfregamos os olhos e nos perguntamos: que horas são na história real do mundo? Nossa hora jamais coincide com a dos outros. Sempre estamos adiante ou atrás deles. No caso do México, à pluralidade espanhola se deve acrescentar a pré-colombiana – como na Espanha de Carlos V, no México do imperador asteca Moctezuma conviviam muitas sociedades, línguas e nações. Por tudo isso, nos povos hispânicos as épocas e os estilos não passam: coexistem uns ao lado dos outros, alimentam-se e devoram-se mutuamente... Na festa mexicana confluem muitas correntes e por isso não poucas vezes se manifesta como uma explosão. Irrupção não só de formas, mas de espaços e tempos históricos.” (PAZ, 2017, pg. 178-179)

em português, para dar conta do excesso de memórias expressivas ou para preencher a escassez delas.

Mas, em que proporção toda essa utopia das Américas se esfacela em TFF, um romance conflituoso, uma obra estruturalmente cindida e fragmentada, que se exige de alcançar uma unidade, de propor uma síntese? Em alguma medida, a invenção de uma segunda história é refreada pelas irrupções das vozes em coro.

Estimulada pela frase dita pelo próprio Fuentes “le boom c’est moi”<sup>7</sup>, proponho situá-lo dentro do próprio *boom*. No Brasil, é mais comum associar o acontecimento do *boom* a Gabriel Garcia Márquez, a Mario Vargas Llosa ou a Julio Cortázar. Suspeito que, mesmo hoje, se fizéssemos uma pesquisa entre os leitores brasileiros sobre os escritores mais conhecidos de cada país latino-americano, os participantes do *boom* estariam ainda no topo da lista. Fato é que o leitor brasileiro não está familiarizado com a obra de Fuentes, e, confesso, só a descobri depois que recebi a indicação do livro *Todas as famílias felizes*.

À época, a leitura de *Lavoura Arcaica* (1975) de Raduan Nassar (1935) despertou meu interesse pelo não dito, entranhado nas famílias, emaranhado nas relações. Antes de tudo, portanto, o que me levou a Fuentes, e, mais especificamente a TFF, foi o peso de um não dito que me soava muito familiar, em todos os sentidos do termo.

Atravessando todas as páginas desta pesquisa, a influência desse familiar não identificado, estranho, se coloca em foco. A tradução mais recente para o português do termo *Das Unheimliche* adota *O infamiliar* (FREUD, 2020). Minha leitura de TFF teve traços desse infamiliar perturbador, não apenas em relação a um Outro desconhecido, mas fundamentalmente em relação ao contato com esse universo interior da família, enredado pelo rancor e pelo medo. A cada nova história e novo coro, os sentimentos reaparecem, talvez sempre os mesmos, reconfigurados de forma única.

Esse estranho que nos habita, nem sempre agradável, retorna. Uma certa sensação de desamparo, pois o desconhecido não está só fora. Também está na casa, que habitamos e que nos habita. Há um ponto indissolúvel de indeterminação entre o familiar e o estranho. Como pontua Elias Canetti:

---

<sup>7</sup> “O *boom* sou eu”

Não há nada que o homem mais tema do que o contato com o desconhecido. Ele quer ver aquilo que o está tocando; quer ser capaz de conhecê-lo ou, ao menos, de classificá-lo. Por toda parte, o homem evita o contato com o que lhe é estranho. À noite ou no escuro, o pavor ante o contato inesperado pode intensificar-se até o pânico. (...) Todas as distâncias que os homens criaram em torno de si foram ditadas por esse temor ao contato.” (CANETTI, 2019, pg. 11)

Ao longo destas dezenas de páginas, tento refletir sobre os efeitos da vivência das distâncias e proximidades. Uso o tema vivência aqui propositalmente, visto que a experiência viva de leitura, até mesmo corpórea em certos momentos, me colocou em um espaço impregnado de afetos familiares. A tentativa aqui é dar conta do que restou dessa vivência, sem pretender encerrá-la.

Fuentes afirma que a geografia do romance do final do século XX dissolve a fronteira entre realismo e fantasia, e, portanto, instala os romancistas na “terra comum da imaginação e da palavra” (FUENTES, 2007, pg. 19) e acrescenta:

Povoar os desertos que rodeiam os oásis de satisfação, dar vozes ao motim do silêncio, preencher as páginas em branco da história, lembrar-nos e lembrar nossos contemporâneos de que não vivemos no melhor dos mundos possíveis. O romancista estendeu os limites do real, criando mais realidade com a imaginação, dando-nos a entender que não haverá mais realidade humana se não a cria, também, a imaginação humana” (FUENTES, 2007, pg. 190).

O motim do silêncio ressoa nos coros, vibra a iminência do abalo e me interpela, ou dito de outra forma, me afeta. Como propõe Ligia Gonçalves Diniz (2020), digo que o afeto, neste caso, é entendido como “o impacto do outro literário sobre nossa consciência e nosso corpo, antes que se converta em sentido; mais do que isso, um impacto que carrega dentro de si aquele elemento *primeiro*, feito apenas de qualidades não preenchidas, e que é pura possibilidade, mas nem por isso menos real – o susto do sabor da *madeleine* mergulhada no chá, que não pode durar mais de um centésimo de segundo antes de se converter em desejo de entender” (DINIZ, 2020, pg. 48). Esta pesquisa não pode ser entendida fora da teia afetiva que envolve meu corpo, minha memória, e sobretudo, minha imaginação. É uma tentativa de comunicar uma “versão esmaecida” (DINIZ, 2020, pg. 49) da experiência estética provocada pelo impacto de TFF sobre mim. A leitura primeira da obra me permitiu acessar um mundo antes que se convertesse em sentido, tão palpável quanto os esquemas conceituais ou interpretativos habituais. Fico

pensando se a minha *madeleine* mergulhada no chá foi, e por isso esta breve digressão, a sutil trepidação da iminência do abalo ouvida no motim do silêncio. Tendo a pensar que sim.

Em TFF, nada sinaliza que o leitor está diante de um romance ou um livro de contos. Os títulos dos coros são sempre escritos em itálico e obedecem à mesma sintaxe, isto é, o substantivo “coro” seguido pelo adjunto. Apenas o último - *Corocodaconrad* - não obedece ao formato. Este se apresenta como uma coda – “a violência, a violência” - como um recuo que reafirma o tema. A formatação dos coros se assemelha à da poesia tradicional, mais livre e ritmado. Na verdade, à primeira vista, o livro se aproxima mais de uma coletânea de contos. De alguma forma, o que lemos ou o que vemos ou o que ouvimos é instável e duvidoso. Podemos compará-lo ao livro *A Fronteira de Cristal* (1999), do mesmo autor, composto por nove contos onde os nexos mútuos o transformam num romance. Nele, o personagem *don* Leonardo Barroso, empresário rico e poderoso, que aliás ressurge na primeira história familiar de TFF, é central e em seu entorno a trama se desenvolve. Mas tal recurso ou qualquer outra estratégia similar inexiste em TFF.

O modo como a escrita de Fuentes repensa o espaço literário do romance em TFF, através da emergência das vozes anônimas em meio às diferentes tramas familiares, revela uma estratégia de composição capaz de abrigar múltiplas linhas narrativas que não se associam e nem caminham para qualquer resolução, mas que retornam ao rancor e ao medo como forças disjuntivas nas redes afetivas em jogo.

Observo que, na leitura de Gesine Muller (2016), “o romance como coletânea de narrativas breves” experimenta “um notável vigor nas literaturas latino-americanas aproximadamente desde 1989” (pg. 330). Para ela, isso se deve às “transformações históricas, epistemológicas, filosóficas e ontológicas de um mundo, que desde os anos sessenta, cada vez mais, vem se globalizando” (pg. 330). A partir da queda do muro de Berlim, alguns autores de sucesso do *boom* não mais estariam buscando a novela total, modelo onde o horizonte de realidade se amplia para mostrar o esfacelamento de um mundo antes visto como uno, e, em paralelo, onde se busca uma “síntese utópica das culturas hispano-americanas” (pg. 331) presentes no mundo multidimensional.

Há que se considerar algumas nuances no argumento da globalização proposto acima, pois, segundo Mabel Moraña, “o tema da violência é conatural à própria história da América Latina e, portanto, é inesgotável em qualquer uma de



suas múltiplas manifestações materiais e simbólicas, desde as origens até o presente”<sup>8</sup> (apud EHRMANTRAUT, 2011, pg. 79). Por sua vez, Rossana Reguillo observa que “o debate em torno da globalização e suas consequências, que é fundamental para o futuro, pode acabar escondendo, no entanto, a historicidade de certos processos cuja explicação não está esgotada ou não deve ser esgotada no surgimento da "nova" ordem global e neoliberal”<sup>9</sup> (apud EHRMANTRAUT, 2011, pg. 79). Penso que TFF pode ser lido sob duas chaves: tanto como o reconhecimento textual da impossibilidade da aposta na “recriação de uma comunidade atingida” (FUENTES, 1993, pg. 23), em parte provocada pela violência em vários níveis, quanto como estímulo para o leitor imaginar como essa violência se oculta nas vozes e por trás das cortinas fechadas das narrativas familiares.

O enfoque que proponho aqui se desenvolveu ao longo das aulas da professora Ana Kiffer. À época da minha entrada no mestrado, o tema proposto girava em torno do que identifiquei como interrupções discursivas, inspirada não só pela irrupção dos coros entre as histórias de cada família, mas também pelos momentos em que o peso do não dito parecia deter a fruição da obra. Vez ou outra, uma dissociação entre o que eu lia e o que eu sentia, seja dentro das histórias mais longas, seja nas narrativas coralísticas, me tocava de forma aguda e surpreendente. A tais momentos relacionei uma não correspondência entre as palavras e a minha percepção, repetindo a ideia de o que se lê ali não é exatamente o que pensamos ser. Não digo que haja algo a ser descoberto sob as camadas de leitura, mas que nesses nós reconheço pontos onde a comunicação é bloqueada ou interrompida.

A ideia da interrupção me levou, por intermédio da professora Rosana Kohl Bines, a investigar o livro *Punctuations* (2019) de Michael Shapiro. O autor transforma o conceito gramatical da pontuação em metáfora para aplicá-lo aos trabalhos artísticos que criam, o próprio citando Jacques Rancière, uma “dissociação: uma quebra na relação entre sentido e sentido” (ibid, pos 122). Para Shapiro, nessas brechas se encontra o “potencial para o impacto no pensamento

8 “El tema de la violencia es connatural a la historia misma de América Latina y, por lo mismo, resulta inagotable en cualquiera de sus múltiples manifestaciones materiales y simbólicas, desde los orígenes hasta la actualidad.”

9 “El debate en torno a la globalización y sus consecuencias, que resulta fundamental de cara al futuro, puede terminar por ocultar sin embargo la historicidad de ciertos procesos cuya explicación no se agota o no debiera agotarse en la emergencia del “nuevo” orden global y neoliberal.”

político” (ibid, pos 122). Ele enfatiza, em sua análise, os operadores nos “textos artísticos que dão forma à maneira com que a composição do texto desafia a sensibilidade política” (ibid, pos. 127).

No entanto, as aulas da professora Ana Kiffer e sua argumentação em torno dos afetos, me fizeram recuar e me indagar, menos pelos operadores e pelas interrupções de forma geral, e mais sobre os motivos que me faziam identificá-los e que me interessavam de fato. Por que a formatação do primeiro texto do livro de Fuentes me comoveu? Por que alguns coros me interpelavam como se eu devesse tomar uma atitude diante daquelas cenas?

O desvio fez com que o foco se dirigisse, sobretudo, para a gama de afetos envolvidos na minha experiência de leitura, e, mais especificamente, para os encontros e desencontros tanto nas famílias quanto nos coros, confrontando espaços de trocas, de reconhecimento de subjetividades e de construção de objetos afetivos comuns. Autores como Ahmed (2004) defendem o papel crucial do afeto na tessitura das relações entre os corpos e seres no espaço social e é justamente no trânsito afetivo que elementos como, por exemplo, a ideia de “nação” ganha corpo no cotidiano.

A leitura que proponho, portanto, resulta do meu incômodo diante de um conjunto de não ditos articulados pela e na ficção criada por Fuentes. Para Shapiro, os efeitos políticos das quebras se dão “como encontros que interrompem práticas habituais de construção de sentido<sup>10</sup>” (SHAPIRO, 2019, pos. 97). Além disso, considerando a ficção, segundo Rancière, como “uma forma de apresentação de coisas que corta uma moldura e coloca elementos dentro dela de modo a compor uma situação e torná-la perceptível.”<sup>11</sup> (apud SHAPIRO, 2019, pos. 3408), entendo que a própria dinâmica dos encontros se coloca como primordial no espaço ficcional de TFF. Desde a irrupção dos coros entre as histórias, passando pela incomunicabilidade nas famílias, até o rancor e o medo ativados dentro e fora das casas, todos esses aspectos de TFF permitem um enfoque que tente compreender de que maneira as emoções podem ser lidas nessa gama de “não-ditos”, como forças afetivas que tingem o dizer e os encontros, e organizam a própria disposição dos elementos em movimento na ficção.

<sup>10</sup> “as encounters that disrupt usual sense-making practices”

<sup>11</sup> “Fiction is a structure of rationality which is required wherever a sense of reality must be produced. It is firstly a form of presentation of things that cuts out a frame and places elements within it so as to compose a situation and make it perceptible.”

Por exemplo, no trecho seguinte de *Uma prima sem graça*:

Era ele, Jesús Aníbal, o primo até agora ignorado, a origem do fervor erótico e sentimental que naquela noite e nas três seguintes tomou conta de Valentina quando Jesús Aníbal, com uma suavidade tão firme que parecia que iria arrancá-las, lhe tirava a saia de sede esticada e a blusa preta abotoada, desfazia com furor seu coque e a cobria de beijos até sufoca-la, jogá-la na cama e dizer às vezes com palavras às vezes com silêncios antes dê-me um minuto Valentina não lhe peço mais depois dê-me uma hora de prazer e depois deixe-me passar a noite toda com você dizendo e dizendo a si mesmo Valentina seu cheiro amargo e apimentado me enlouquece esse seu cabelo solto como uma selva de serpentes (...) não posso ocultar com opacidade e esquecimento o meu privilégio de ser o seu cartógrafo o seu navegador o seu conquistador porque seu corpo é minha terra prima Valentina seu corpo é minha pátria porque eu sou o amante que conheceu com você o prazer até então desconhecido porque eu amo você Valentina por causa da minha e da sua singularidade porque ninguém acreditaria que alguém como eu adoraria você nem que alguém como você se entregaria a mim e por isso cada prazer é um pecado frágil e estremecido incomparável porque você e eu não somos parecidos com ninguém e é isso o que eu procurava sem saber e você?

eu acreditei que havia nascido para ser um estorvo para os outros  
e  
agora vou acreditar que sou amada porque sou diferente e porque é feia  
Valentina também  
porque você é feia você não quer que eu me sinta bonita graças a  
você?  
não Valentina sinta-se feia para que eu a adore razão pela qual ninguém  
mais se atreveria a lhe dizer sou feia Jesús (FUENTES, 2009, pg.64)

A pontuação se desfaz junto com o coque de Valentina. No momento do encontro dos amantes, ou melhor, quando Jesús Aníbal se coloca como o conquistador, a pontuação some. Não há ritmo nem pausas. Pontos e vírgulas, os limites desaparecem. Um território desconhecido a ser cartografado. Ele a transforma na mulher-Medusa, o “cabelo solto como uma selva de serpentes”, feia. Um monstro.

A recusa à pontuação, como dispositivo absoluto de controle da escrita, da norma, da regulação, expõe um conflito, sem desejo de solução. A ausência das pausas enfraquece os limites, mistura frases e corpos. O trecho termina com duas perguntas. Valentina diz: “a quem direi que amo você?”, Jesús responde: “a quem, que nos amamos?”. A figura de sintaxe usada na pergunta de Jesús, o anacoluto, nos informa sobre a quebra, a ruptura como elo entre os dois amantes. Impossibilidade da relação entre iguais diante da submissão feminina esperada no regime patriarcal.

Assim, as narrativas familiares contornam, além da ambivalência afetiva<sup>12</sup>, algo que, muitas vezes, escapa das palavras. Medo e rancor destroem e constroem vínculos, colocando em relação o eu e o outro, o nós e os outros. Seguindo a leitura de Ahmed a partir de Freud, “se a demanda por amor é a demanda por presença, e a frustração é consequência do necessário fracasso dessa demanda, então o ódio e o amor estão intimamente ligados na intensidade da negociação entre presença e ausência.”<sup>13</sup>(AHMED, 2015, pg. 89). No inventário afetivo presente na narrativa de Fuentes, encontro aberturas para refletir sobre as linhas de força que estabelecem a presença, a ausência e, sobretudo, a distribuição dos corpos.

Quando penso sobre a disposição dos corpos, tenho em mente a presença das correspondentes zonas de contato-conflito-disputa entre eles, recorrentes nos corpos, evidenciadas muitas vezes em situações bastante violentas. Transcrevo um trecho de o *Coro dos filhinhos de papai*:

que barulho é esse?  
barulho?  
esse aí porra!  
os índios com navalhas e facões à caça dos  
filhinhos de papai  
de onde eles saíram?  
da penitenciária e herói de nacozi e pedreiros e canal  
do norte  
por onde vieram?  
do metrô meus suidadãos  
desde que fizeram o metrô a gente sai feito formigas escorpiões  
toupeiras dos buracos negros  
da suidade  
com navalhas e facões pra assaltar  
pra cortar  
de um golpe as muito quietinhas  
fatiar as mais assanhadas  
vamo cortar suas pirocas seus putos (FUENTES, 2009, pg. 264)

E ainda no *Coro das crianças sofridas*:

livre-se das famílias felizes  
veja seus pais: só a violência ajeita as coisas  
veja seus pais: não respeite as mulheres

<sup>12</sup> “Quando a hostilidade se dirige para pessoas normalmente amadas, chamamos isso de ambivalência afetiva, e explicamos o fato, de maneira certamente racional em demasia, pelas muitas ocasiões para conflitos de interesses que surgem precisamente nas relações íntimas” (FREUD, 2011, pg. 57).

<sup>13</sup> “Si la demanda de amor es la demanda de presencia, y la frustración es la consecuencia del necesario fracaso de esa demanda, entonces el odio y el amor están íntimamente enlazados en la intensidad de la negociación entre la presencia y la ausencia.”

veja seus pais: seu pai matou você porque queria matar sua mãe e você  
 estava mais à mão  
 e agora onde?  
 fuja da família chata da escola chata do trabalho chato da solidão das ruas  
 cara, vire motoboy! você ganha uma moto não liga para os sinais os  
 xingamentos a polícia os atrasos intermináveis  
 ziguezague motoboy mata pedestres livrelivrelivre  
 velozvelozveloz  
 adrenalina express  
 balamoto motoboy urban cowboy  
 mesmo que você seja aquele que pontualmente morre todo dia  
 o único entre mil motoboys que se  
 salvam um dia para morrer esmagados um a um nos dias (FUENTES,  
 2009, pg. 165)

A violência transforma a condição transfronteiriça da população em refugiados reais, que, às vezes, precisam se mover para salvar suas vidas. Assim, os coros interferem com uma força narrativa que extrapola o campo textual: são vozes móveis, que demandam reconhecimento.

Irrompendo entre as histórias, os coros de Fuentes configuram um outro espaço clandestino, em litígio, demarcado por um estado de insegurança e confronto, que tensiona as zonas de contato e delinea as separações. Os exemplos acima mostram narrativas quase carnavais, espaços fronteiriços marcados pela sobreposição de cortes, tanto nos corpos atingidos diretamente pela violência, quanto no corpo da obra retalhado pelos coros. Esses cortes, que retornam em vários pontos do livro sob diferentes aspectos, incidem na leitura ora como interrupções, como brechas, no caso dos coros, ora como sinais da violência descontrolada. A dor e a violência dos cortes permeiam as relações em TFF. Para o leitor, não é deixada qualquer promessa de cicatrização.

É o que nos mostra Fuentes:

A dor bateu em sua porta traiçoeiramente. Com pancadinhas irritantes com os nós dos dedos e vozes de pintassilgos. Pura farsa. A violência já se acha dentro dela, ela não precisava passar pelo que tem passado.  
 A violência em casa.  
 A violência nas ruas.  
 A dor por todas as partes. (FUENTES, 2009, pg. 115).

Não há cicatriz sem corte e, muito menos, corte sem dor. A associação entre a memória dolorosa da cicatriz e a ideia de fronteira ecoa em outras obras de Fuentes.

Por exemplo, no livro *O espelho enterrado – reflexões sobre a Espanha e o Novo Mundo*, o autor sugere que:

A fronteira de quatro mil quilômetros entre o México e os Estados Unidos é um dos limites entre os mundos desenvolvido e subdesenvolvido. É também a fronteira entre a América Anglo-saxônica e a América Latina. Mas é também uma fronteira marcada pela tensão e pelos conflitos, a chamada Cortina da Tortilha, composta de barreiras, fossos, muros rapidamente construídos, para deter o imigrante hispânico, e, em seguida, abandonados, inacabados. É fácil cruzar a fronteira ali onde o rio secou ou onde o deserto é ermo. Difícil é chegar ao outro lado. Mas a vontade do trabalhador é forte. Essa fronteira, dizem muitos dos que a cruzam, não é, na realidade, uma fronteira, mas uma cicatriz. Ter-se-á fechado para sempre? Ou voltará a sangrar um dia?” (FUENTES, 2001, pg. 343)

O livro foi publicado no México em 1992, 500 anos após a chegada de Colombo às Américas. Naquele momento, Fuentes enxergava uma fronteira cicatrizada, isto é, registro de uma memória de dor.

É interessante, nesse sentido, o diálogo com a também mexicana, Gloria Anzaldúa, que publicou *Borderlands/La Frontera* um pouco antes, em 1987. A autora explora o espaço fronteiriço como “um estado de transição constante” (ANZALDÚA, 2005, pg. 705), onde a resposta para o corte reside “na cicatrização da divisão que se origina nos próprios fundamentos de nossas vidas, nossa cultura, nossas línguas, nossos pensamentos” (ANZALDÚA, 2005, pg. 707), sem que isso implique em um processo de assimilação.

Anzaldúa se debruça sobre as tensões que integram a experiência da vida entre fronteiras e propõe que,

a uma determinada altura, no nosso caminho rumo a uma nova consciência, teremos que deixar a margem oposta, com o corte entre os dois combatentes mortais cicatrizado de alguma forma, a fim de que estejamos nas duas margens ao mesmo tempo e, ao mesmo tempo, enxergar tudo com olhos de serpente e de águia. Ou talvez decidamos nos desvencilhar da cultura dominante, apagá-la por completo, como uma causa perdida, e cruzar a fronteira em direção a um território novo e separado. Ou podemos trilhar uma outra rota. As possibilidades são inúmeras, uma vez tenhamos decidido agir, em vez de apenas reagir.” (ANZALDÚA, 2005, pg. 705)

Fuentes e Anzaldúa utilizaram a metáfora da cicatriz na segunda metade do século XX, época ainda confiante no fechamento completo dos cortes e das feridas, na união dos tecidos, e, para ambos, a cicatriz remete a um local onde não se apagam

os rastros, uma fissura em contínua transformação no tempo. No entanto, Fuentes se pergunta se a cicatriz permanecerá fechada, o que me parece uma questão sem resposta para o autor, que reaparece em TFF na forma como a narrativa explora as inquietações diante das múltiplas fronteiras em transformação desde então. O Fuentes de TFF habita um mundo em suspeição, desconfia que as cicatrizes voltarão a sangrar. Para Anzaldúa, ela própria habitante dos espaços limiares, parece não haver dúvidas de que as cicatrizes nunca pararam de sangrar: “A fronteira E.U.A. – México é uma ferida aberta em que o Terceiro Mundo se opõe ao primeiro e sangra”<sup>14</sup> (apud COSTA&ÁVILA, 2005, pg.699). E hoje, com a retenção das crianças migrantes, a ferida me parece impossível de um dia cicatrizar.

Assim, quando esbarramos nesses espaços ambíguos durante a leitura, ouvimos as resistências ocultas, vozes que demandam algum tipo de corte, seja ele na pele, no território, na narrativa.

No entanto, a pesquisa que empreendo ambiciona ampliar a perspectiva de Fuentes para além da cicatriz e da dor. Busco, através dessas fissuras, me aproximar de uma leitura do corte que “implica re-valorar diferentemente as impressões afetivas, desde as físicas até as simbólicas, e a redefinição disso no âmbito de uma economia política dos corpos hoje” (KIFFER, 2021, pg. 136). Nesse sentido, compreendo meu esforço como um desejo de explorar TFF como parte de uma estratégia mais ampla de revisão que vá ao encontro de um “espaço de refazimento dos limites e das ligações, das separações e dos elos, dos cortes e das relações entre o público e o privado (erodido pelo sistema ultra neoliberal), ou entre os corpos, a gente, as comunidades, como vivência subjetiva e política ao mesmo tempo” (KIFFER, 2021, pg. 149). Mesmo, e antes de tudo, que seja através da dor, da violência e do rancor.

De certa forma, Fuentes apresenta em TFF os cortes, como ele próprio diz “A dor por todas as partes”, o que contrastaria com Anzaldúa que entende a fronteira não como uma barreira intransponível de separação entre indivíduos, ou entre indivíduos e coletivos e coisas, mas como um modo de existência, onde as diferenças encontram um local possível, nas brechas para compor os fragmentos e criar arranjos, mesmo que provisórios. E é justo nessa tensão da impossibilidade da criação de um conjunto estável e duradouro que TFF me parece transitar.

<sup>14</sup> “A frontera E.U.A. – México es una herida abierta en que el Tercero Mundo range contra el primero e sangra.”

É claro que o livro de Fuentes não fala de todas as famílias, nem de todas as infelicidades e, muito menos, eu, como pesquisadora, pretendo dar conta de um universo tão amplo quanto a América Latina. Meu objetivo é contribuir para a reflexão acerca das relações afetivas, da constituição mesma de determinados afetos mediados pela violência, através das brechas que se abrem entre as famílias e os coros, o privado e o comum, o subjetivo e o político em TFF.

Assim, o deslocamento que proponho emergiu do entrelaçamento de alguns conceitos fundamentais que também fazem essa ponte.

Em primeiro lugar, destaco o infamiliar freudiano (FREUD, 2019), no sentido de que o “infamiliar seria tudo que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona” (ibid, pg. 61). Por outro lado, *das Unheimliche* (ou o infamiliar) se refere também a um estranho que habita em nós, mas que se faz percebido fora de nós. A própria dinâmica entre casa e rua, entre dentro e fora, entre íntimo e comum se apresenta no campo que o termo sugere. Os coros, não entendidos como opostos às famílias, mas em relação a elas, dentro e fora ao mesmo tempo, me interessam também pela repetição.

Afinal, que barulho é esse, que se repete ao fim de cada história, e que confunde os espaços privado e público, que está na rua e na casa ao mesmo tempo?

Em segundo lugar, marcada pela sobreposição de cortes (tanto nos corpos atingidos pela violência quanto no corpo da obra talhado pelos coros), TFF parece encenar uma presença que demanda escuta e atenção.

A quem se dirigem as vozes anônimas quando gritam<sup>15</sup> “leiam as notícias da nossa pele” (FUENTES, 2009, pg. 230)?

Durante a leitura do romance, percorremos um terreno que ora nos coloca diante das narrativas das histórias familiares e ora nos provoca uma leitura outra, corporal, cicatrizada na pele, impossível de ser ignorada porque faz-se sonora, que define contornos e zonas de contato: “Não é apenas que o sujeito sente ódio, ou sente medo, e não é o caso de que o objeto seja odioso ou assustador: as emoções de ódio e medo tomam forma a partir da “zona de contato” em que os outros nos impressionam e deixam suas impressões”<sup>16</sup> (AHMED, 2015, pg. 292).

<sup>15</sup> De propósito, usei o verbo “gritar”, pois me parece que a maioria dos coros carrega em suas vozes uma carga afetiva que ultrapassa e torna os verbos “dizer” ou “falar” insuficientes.

<sup>16</sup> “no es solo que el sujeto sienta odio, o sienta miedo, y tampoco es el caso que el objeto sea odioso o aterrador: las emociones de odio y miedo toman forma a partir de la “zona de contacto” en la que otros nos impresionan y dejan sus impresiones.”



Nesse aspecto, observo como o “barulho público” (GIORGI, 2019, pg. 95) cria um potente sentido coletivo, que nos faz pensar sobre as vozes dos coros como “murmúrio, tumulto, rumor, clamor, esse contorno no qual as palavras se dissolvem no grito, no sussurro, na meia-voz, na seção anônima das enunciações, essa zona impessoal entre palavra e mero som insignificante” (GIORGI, 2019, pg. 95). Seriam elas apenas um barulho, que ninguém escuta?

E mais: quem conta/canta as narrativas nos coros? Como destaca Gabriel Giorgi sobre o anonimato, talvez seja essa “figura do qualquer um” (GIORGI, 2019, pg. 110), ou melhor, a impossibilidade de uma responsabilidade autoral que deixa sem destinatário a eventual resposta que se queira dar a essa massa (CANETTI, 2019; FREUD, 2011).

Em terceiro e último lugar, é importante nuançar os afetos ditos negativos, fundamentais nesta pesquisa. Não se pretende pregar contra, ou fazer um inventário de certas emoções mediadas pela violência em TFF, mais especificamente o medo e o rancor. A intenção é imaginar outras formas de articulá-las, para dispararmos outras ressonâncias que as acompanhem daqui para frente, além do desejo fatal e central de “eliminar o outro” (KIFFER, 2019, pg. 38).

Em *Uma família entre tantas*, o narrador pondera sobre a mãe e ex-cantora de boleros Elvira Pagán: “Deu-se conta, com amarga surpresa, de que o bolero era a verdade. No cabaré, ela cantava o que não vivia: a tentação da maldade. Agora, em seu lar, as letras regressavam quase como uma imposição, uma regra. Diz que não é verdade, Elvira”. Mais adiante a própria Elvira se pergunta se “Seria preciso elevar como eucaristias profanas os sentimentos interiores, bregas, água com açúcar, para disfarçar a carência de emoções na vida cotidiana, a falta de seriedade na eterna frouxidão que nos afirma perante o vazio e nos distancia de todos: dos demais e de nós mesmos?” (FUENTES, 2009, pg. 33). É certo que a ambivalência afetiva está presente no núcleo Pagán e nos demais, como, por exemplo, em *A serva do padre*, “Eu venho de uma família na qual cada membro de algum modo fazia mal aos demais. Depois, arrependidos, cada um fazia mal a si próprio” (FUENTES, 2009, pg. 221) ou em *Os laços conjugais (I)*, “Não, ele nem sequer deu a ela a satisfação de arranjar uma amante. Não queria que ela tivesse pretextos. Queria que soubesse que a crueldade era gratuita e imerecida” (FUENTES, 2009, pg. 79). Contudo, não só nos trechos destacados, mas em outros momentos, o vazio que cria distâncias parece querer dizer mais.

Levando em consideração que se trata de uma obra da literatura latino-americana, o pensamento sobre a micropolítica afetiva ganha complexidade extra, como aponta Ahmed:

Através das emoções, o passado persiste na superfície dos corpos. As emoções nos mostram como as histórias são mantidas vivas, mesmo quando não são conscientemente lembradas; como histórias de colonialismo, escravidão e violência moldam vidas e mundos no presente. O tempo de emoção nem sempre se refere ao passado, e como ele se mantém. As emoções também abrem futuros, na forma como envolvem diferentes orientações para com os outros.<sup>17</sup> (AHMED, 2004, pg. 304)

Em relação à originalidade desta pesquisa, muito já foi dito sobre Carlos Fuentes, mas acredito que a relevância deste empreendimento se justifica pela conjunção da literatura com um contexto mais amplo do imaginário social, dado a dificuldade atual em estabelecer relações íntimas, coletivas, globais, num momento em que os pressupostos antes válidos, sendo a família um deles, demandam e desenham outras escrituras e formas de existência.

A premissa que percorre esta pesquisa é a de que o livro pode ser lido via campo dos afetos pela irrupção dos coros. A presença dos coros se torna problemática já que eles parecem ignorados pelo autor, que não os referencia no título, pelas famílias, que não os escutam, porém, perante o leitor, se colocam de forma radical e causam estranheza.

Por sua vez, a aparição de um elemento fundamental da tragédia clássica remete à encenação e, portanto, trazem, como pano de fundo, sua origem comunal. A temática das relações na comunidade - a partir dos conflitos sentidos por cada um frente a frente a um outro – está presente em cada história, tanto na intimidade familiar quanto nas narrações coralísticas, que surgem com suas vozes num espaço inespecífico, mas, certamente, não mais privado. À medida em que as irrupções se repetem, a tensão entre o dentro e o fora se intensifica, mas o que me parece interessante é que não se articulam como oposições, mas como coexistências. A leitura não permite uma delimitação clara dos espaços, pois os coros, como nas

<sup>17</sup> “A través de las emociones, el pasado persiste en la superficie de los cuerpos. Las emociones nos muestran cómo se mantienen vivas las historias, incluso cuando no se recuerdan de manera consciente; cómo las historias de colonialismo, esclavitud y violencia dan forma a las vidas y los mundos en el presente. El tiempo de la emoción no se refiere siempre al pasado, y a como este se queda pegado. Las emociones también abren futuros, por las maneras en que implican diferentes orientaciones hacia los otros.”

tragédias, evocam a sonoridade (CAVARERO, 2011). Privilegiando os aspectos sonoros, que não se limitam pelos muros da propriedade privada, as vozes anônimas também contribuem para colocar em questão o alcance e o privilégio de dizeres e escutas e continuam reverberando até o fim a pergunta que retorna e retorna: quem ouve os coros afinal?

Cabe acrescentar o interesse que a especificidade deste livro desperta tratando-se de uma obra tardia de um autor tão identificado com o período do *boom*. Via o último coro - “a violência, a violência” - que se impõe como chave de leitura, é possível especular sobre uma certa desconfiança de Carlos Fuentes na entrada do século XXI. A explosão do *boom* se transforma na implosão das relações, que parecem prestes a rachar. A unidade linguística, territorial e cultural não se apresenta mais como anseio num mundo transfronteiriço em que as minorias lutam pela escuta atenta. É nesses interstícios entre cada um com seu grupo e de cada grupo numa comunidade em crise, sobre a qual não se pode mais pensar como uma identidade nacional ou regional, homogênea e redentora, que os sentimentos transitam, se insinuando e se revelando aqui e ali.

## 1 Carlos Fuentes e o *boom*

Para Angel Rama (1984), o *boom* literário latino-americano é um acontecimento impossível de ser definido ou delimitado, seja em termos da temática, da forma, da proposta, dos autores participantes ou de uma procedência única. O *boom* compreende a produção romanesca dos autores latino-americanos, nas décadas de 1960 e de 1970, que alcançou um público jamais visto, dentro e fora do nosso continente. Sendo um fenômeno de caráter transnacional, e até transcontinental, o *boom* contribuiu para a diminuição da distância cultural entre os países da América, construiu uma ponte com a Europa, e ultrapassou o muro da fronteira com os Estados Unidos. O que aconteceu exatamente para que essa profusão de obras fosse publicada com tanto sucesso não se pode afirmar, já que são várias as condições que o tornaram possível. Rama sugere algumas delas:

Tendo aparecido originariamente no México e em Buenos Aires (e timidamente em São Paulo onde contribuiu para o fortalecimento dos fracos laços com a América Hispânica) foi ampliado, ao instalar-se em Barcelona, onde a tardia e confusa informação sobre o romance latino-americano proporcionou uma primeira imagem da arbitrariedade que caracterizaria o boom: o conhecimento de Mario Vargas Llosa foi anterior ao de Julio Cortázar e o deste anterior ao de Jorge Luis Borges, o que contribuiu para um aplanamento sincrônico da história da narrativa americana que só posteriormente e com dificuldade a crítica tentou corrigir. Junto a esta arbitrariedade deve ser destacado como positivo outro traço, que seria reproduzido depois nos Estados Unidos: seu afã de globalizar a América Hispânica recolhendo materiais de distintas procedências, os que, às vezes, careciam de circulação interna no continente, proporcionando-lhes assim uma difusão que, mais que para a própria Espanha, funcionava para a América Hispânica que recebia reunidas, do exterior, as produções que eram separadas e incomunicáveis. (RAMA, 1984, pg. 51)

Antes de tudo, o *boom* se estabelece em um mundo ainda nos primórdios da globalização. De certa maneira, o *boom* pode ser visto como um ensaio do que vemos hoje, quando assistimos a um trânsito sem precedentes de objetos culturais que se propagam quase instantaneamente por todos os continentes. Os autores principais – Gabriel Garcia Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar e Carlos Fuentes – se tornaram figuras midiáticas, um prenúncio do papel duplo que hoje é atribuído ao artista, tanto como produtor da obra quanto personalidade que desperta o interesse e deve satisfazer a curiosidade do público.

Também é importante destacar o precário circuito interno de distribuição das obras no continente até então, transformado pela obrigação de responder, com tiragens inéditas, à avidez com que o público consumia os romances.

Mais curiosa é a multiplicidade de obras que se costuma associar ao boom. De fato, colocar na mesma prateleira *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar e *Cambio de piel* (1967) de Fuentes parece inadequado. Existe na crítica uma falta de consenso tanto sobre o conjunto de autores quanto o de obras. Os críticos elegem suas preferências baseados em critérios próprios. Como exemplo, cito Margo Glantz:

Apesar das diferenças óbvias que marcam os diferentes romancistas da América Latina, há um elo definitivo de preocupações e técnicas. À primeira vista, seria impossível afirmar que *Rayuela* e *Cambio de piel* são semelhantes, ou que Elizondo tenta tocar em temas que Cortázar ou Fuentes levantam. No entanto, nos três autores mencionados o romance é uma tentativa de criar novas regras do jogo, de um jogo que cada um entende à sua maneira, mas que em todos os três é inserido nos limites de uma cerimônia sagrada. (...) A cerimônia, a narração da narrativa, a busca pelo mundo por trás do Espelho e, sobretudo, a dramatização que resume e condensa as buscas, são pedras de toque nos autores mencionados. (GLANTZ, 2014, pos. 7076)<sup>18</sup>.

Margo Glantz reforça a dificuldade de se estabelecer uma semelhança entre as obras citadas, como também o fez Angel Rama. Em específico, eu gostaria de destacar dois aspectos na citação de Glantz. Em primeiro lugar, o romance como jogo. Acho que isso pode ser uma abertura pertinente para se pensar as obras do período. E em segundo lugar, o desejo de buscar um mundo atrás do Espelho e a teatralização que se apresenta na e a partir da cerimônia sagrada, e, eu acrescentaria, do mito. Para Glantz:

Ambientado no final de um tempo em que o realismo tentava definir o homem, o novo romance latino-americano se confunde com o mito. O cotidiano, o real, o que se desenvolve em um curso linear da história e em uma definição exaustiva do modo de ser dos personagens reconstruídos a partir de muitos ângulos, desde o vértice em que se coloca o narrador-

<sup>18</sup> “A pesar de las diferencias evidentes que marcan a los distintos novelistas de Hispanoamérica, hay una vinculación definitiva de preocupaciones y de técnicas. A simple vista sería imposible afirmar que *Rayuela* y *Cambio de piel* se parecen, o que Elizondo intente tocar temáticas que Cortázar o Fuentes planteen. Sin embargo, en los tres autores mencionados la novela es un intento por crear nuevas reglas del juego, de un juego que cada uno entiende a su manera, pero que en los tres se inserta en los límites de una ceremonia sagrada. (...) La ceremonia, la narración de la narración, la búsqueda del mundo que está detrás del Espejo, y sobre todo la teatralización que resume y condensa las búsquedas, son piedras de toque en los autores mencionados.”

personagem ou desde o do espectador-leitor.<sup>19</sup> (GLANTZ, 2014, pos. 7150).

Fuentes nos ajuda nesse ponto: “Então essas obras, esses *Passos Perdidos*, esses *Jogos de Amarelinha*, esses *Cem Anos de Solidão*, essas *Casas Verdes*, esses *Sinais de Identidade*, esses *Jardins de Caminhos que se Bifurcam*, esses *Labirintos da Solidão*, essas *Canções Gerais*, aparecerão como as 'mitologias sem nome, anúncio do nosso futuro'”<sup>20</sup> (apud TREVISAN, 2018).

E sobre o romance do *boom*, como ato fundamental chamado de mito, isto é, como a “re-presentation do ato fundador” (FUENTES, 1989, p.233), ele acrescenta:

No nível mítico, *Cem anos de solidão* é uma interrogação incessante: o que Macondo sabe de si mesma? Isto é, o que Macondo sabe de sua própria criação? O romance é uma resposta a essa pergunta. Para saber, Macondo precisa contar-se toda a “verdadeira” história e toda a história “fictícia”, já que o tribunal aceita todas as provas, todas as provas reconhecidas pelos contadores públicos, mas também todos os rumores, todas as lendas, todos os mexericos, todas as mentiras piedosas, todos os exageros e todas as fábulas que ninguém escreveu, que os velhos contaram aos jovens e as solteironas sussurraram para o padre: que os feiticeiros invocaram no meio da noite e os palhaços representaram no meio da praça. A saga de Macondo e dos Buendía inclui assim a totalidade do passado oral, lendário, e juntamente com ele ficamos sabendo que não poderíamos nos contentar com a história oficial, documentada, dos tempos: que a história também é todas as coisas que os homens e as mulheres sonharam, imaginaram e desejaram, todas as coisas a que deram nomes. (FUENTES, 1989, p.233).

Pode-se entender, então, o *boom* como uma forma de narrar desviante, que se apoia na fundação mítica<sup>21</sup> para pensar a pluralidade fora do espaço e do tempo, usando a imaginação para produzir uma outra visão sobre a América, uma outra visão que ao mesmo tempo dava a ver modos e formas concretas de vida e de

<sup>19</sup> “Situada al final de un tiempo en el que el realismo intentaba definir al hombre, la nueva novela latinoamericana se confunde con el mito. Lo cotidiano, lo real, lo que se desarrolla en un transcurso lineal de anécdota y en una definición exhaustiva del modo de ser de los personajes reconstruidos desde muchos ángulos, desde al vértice en que se coloca el narrador-personaje o desde el del espectador-lector”

<sup>20</sup> “Entonces esas obras, esos Pasos perdidos, esas Rayuelas, esos Cien años de soledad, esas Casas Verdes, esas Señas de identidad, esos Jardines de senderos que se bifurcan, esos Laberintos de la soledad, esos Cantos generales, aparecerán como las ‘mitologías sin nombre, anuncio de nuestro porvenir’”

<sup>21</sup> “A revelação dessa zona obscura da vida comum dos homens não é, entre nós latino-americanos, um artifício artístico, um fenômeno meramente estético, mas uma forma de conhecimento da nossa existência vedada, um resgate de culpa e de crime. Quase todo escritor moderno latino-americano recusa o convencional e procura a ordem na desordem. Por necessidade de ordem no caos, entenda-se a intervenção do mito.” (CÂMARA, 2013, pg.192)

pensar, que contornavam ou torciam a linha de racionalidade organizadora da grande narrativa do Ocidente, fazendo proliferar outras formas, crenças e visões, mas que também tornava possível para o Eixo Norte do mundo entender e consumir essa América ‘infamiliar’, irracional, reatualizando a função dos mitos que desde sempre irrigaram o imaginário ‘conquistador’ da América.

Não à toa, é o próprio Gabriel Garcia Márquez quem alerta para a visão externa que associa a América ao estranho que não se concebe: “Sempre me pareceu engraçado que os maiores elogios para meu trabalho fossem dirigidos à imaginação, enquanto a verdade é que não há uma única linha em todo o meu trabalho que não tenha a sua base na realidade. O problema é que a realidade do Caribe parece ser a imaginação mais desvairada” (apud CÂMARA, 2013, pg. 186).

### 1.1 Esse vulcão que foi o boom

Esse boom foi uma expressão que foi usada e nós, os escritores, a achamos pronta. Significa exatamente o que diz: uma explosão. Por alguma razão, boom expressa com precisão em inglês algo que não pode ser dito em espanhol. E ela assim ficou.<sup>22</sup>  
Gabriel Garcia Márquez, Cidade de México, dezembro de 2005

A falta de uma definição do que seria o *boom* literário latino-americano, mesmo hoje, a sessenta anos do surgimento das primeiras obras, permanece. O próprio termo *boom* admite duas explicações possíveis, segundo o crítico literário Ángel Rama (1984). A primeira, o som da explosão das armas, uma referência às ditaduras militares instauradas na América Latina nas décadas de 1960 e 1970. A segunda, o termo ligado à sociedade de consumo e ao estrondoso sucesso de marketing e de vendas, inédito para obras do nosso continente.

No momento em que a América Latina vivia o período desenvolvimentista, a massificação da produção editorial dos romances e a queda do analfabetismo

<sup>22</sup> “Eso de *boom* era una expresión que se usaba y nosotros, los escritores, nos la encontramos hecha. Quiere decir exactamente lo que dice: una explosión. Por alguna razón, *boom* expresa en inglés con exactitud algo que no se puede decir en español. Y ya se quedó”

revelaram um público novo, que desconhecia a literatura não comercial. Antes de tudo, o *boom* foi um acontecimento que transformou as estruturas da literatura mundial, e reverbera até hoje, mas que não garantiu uma continuidade à altura tendo em vista as transformações velozes que se sucederam, a partir da década de 1980, nos mapas político-culturais em escala global. O *boom* se converteu em um *boomerang* (ELTIT, 2012).

No clima intelectual da época em que explodiu o *boom*, ecoava uma visão de mundo libertária e pacifista, em meio à emergência de um discurso emancipador e ao mesmo tempo de integração da América Latina através de traços e realidades em comum (WALDMAN, 2016).

Em entrevista ao jornal Folha de São Paulo em 2002<sup>23</sup>, Antonio Candido relembra o entusiasmo com que a “explosão literária” do *boom* das décadas de 1960 e 1970 foi recebida:

Naquele momento a ficção europeia estava um pouco cansada, de maneira que esse vulcão que foi o “boom” entusiasmou o mundo inteiro. Houve muito “enchimento” no “boom”, mas alguns escritores ali são realmente extraordinários. O [Julio] Cortázar, sobretudo nos contos, o primeiro livro do [Mario] Vargas Llosa, *La Ciudad y los Perros*, o livro do [Gabriel] García Márquez, *Cem Anos de Solidão*, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Carlos Fuentes... Realmente foi uma explosão literária extraordinária. Nessa explosão se enquadra o nosso Guimarães Rosa, que a meu ver é o maior de todos.

Ao cansaço que aponta Candido, acrescento a exitosa Revolução Cubana (1959) que atraiu o olhar do mundo para os países americanos do centro e do sul. Segundo Mario Vargas Llosa, “o contexto em que ocorre o boom é o da mítica da Revolução Cubana, da deificação de Che Guevara e da descoberta do Terceiro Mundo. Pela primeira vez, a esquerda europeia se identifica com o destino dos países pobres, enxerga mais além da classe trabalhadora do mundo rico”<sup>24</sup> (AYÉN, 2019, pos. 3842). *A Casa de las Américas* se torna referência para os escritores do período e assume a tarefa de promover o diálogo entre intelectuais e artistas latino-americanos através de suas publicações, revistas, prêmios e exposições. A década

<sup>23</sup> Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u24280.shtml>

<sup>24</sup> “el contexto en que el *boom* se produce es el de la mitificación de la Revolución cubana, el endiosamiento del Che Guevara y el descubrimiento del Tercer Mundo. Por primera vez, la izquierda europea se identifica con la suerte de los países pobres, ve más allá de la clase trabajadora del mundo rico.”.



de 1960 assiste, assim, à expressiva ampliação do intercâmbio cultural entre os países da região.

Por sua vez, o entusiasmo por Fidel Castro e o apoio à causa socialista traçam uma linha divisória na literatura latino-americana. Como aponta Julio Cortázar, “O que é o boom senão a consciência mais extraordinária por parte do povo latino-americano de uma parte de sua própria identidade?”<sup>25</sup> (AYÉN, 2019, pos. 3848). Tal ideologia provocaria mais tarde uma série de desentendimentos e rompimentos entre os autores, especialmente após o caso do escritor Heriberto Padilla, que em 1971, foi preso junto com sua esposa por Fidel Castro, causando verdadeira comoção entre os intelectuais da época.

Além disso, as ditaduras militares instauradas no período criaram uma outra e triste ligação entre os contextos políticos e culturais de um continente que, apesar das diferenças herdadas pelas colonizações espanhola e portuguesa, “compartilha as marcas da exclusão cultural dos subalternos” (HALLANA, 2011). Os autores reagiam ativamente à pressão política da época e esse *espírito do tempo* se evidencia não apenas nos romances, mas nos vários ensaios, onde a figura do escritor–intelectual e crítico – longe de se posicionar de forma isenta, se coloca em disputa no campo literário, pela definição do cânone e pela relevância de sua obra dentro de uma tradição.

Até a década anterior ao *boom*, a circulação das obras hispano-americanas, se dava, em sua maioria, por editoras argentinas ou mexicanas. Existia um trânsito circunscrito ao eixo Buenos Aires-Cidade do México que permitiu a alguns autores se tornarem referências além de suas fronteiras. Jorge Luis Borges, Juan Rulfo e Juan Carlos Onetti, por exemplo, se inserem nessa categoria, segundo Diamela Eltit (2012).

Mas nada comparável ao que viria a ser o fenômeno do *boom* em escala mundial.

Ángel Rama não nos apresenta uma definição exata do que seria o *boom* e chega a se referir a ele como um dos fenômenos mais inextricáveis da literatura latino-americana, destacando também a falta de consenso em torno dos autores participantes. Rama elenca uma constelação de figuras de renome que transitariam nas vizinhanças do *boom*: Adán Buenosaires, Adolfo Bioy Casares, Alejo

<sup>25</sup> “¿que es el *boom* sino la más extraordinaria toma de consciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad?”

Carpentier, Augusto Roa Bastos, Cabrera Infante, Clarice Lispector, Corín Tellado, David Viñas, Emilio Díaz Valcárcel, Ernesto Sábato, Felisberto Hernandez, João Guimarães Rosa, Jorge Luis Borges, José Donoso, José María Arguedas Altamirano, Juan Carlos Onetti, Juan Goytisolo, Juan Rulfo, Lezama Lima, Luis Spota, Macedónio Fernandez, Manuel Puig, Manuel Scorza, Mario Benedetti, Miguel Ángel Asturias, Miguel Otero Silva, Papillón, Salvador Garmendia, Severo Sarduy e Silvina Bullrich. Mas o próprio Rama afirma que no *boom* há apenas cinco cadeiras: Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar e Carlos Fuentes. A quinta cadeira não teria dono fixo e ficaria à disposição dos críticos para atribuí-la a um ou outro escritor.

Por sua vez, o jornalista Xavi Ayén, em *Aquellos años del boom* (2019), restringe o grupo aos grandes romancistas que viveram em Barcelona entre o final dos anos sessenta e princípio dos setenta - Garcia Márquez, Vargas Llosa e Donoso – e inclui dois ilustres visitantes frequentes - Carlos Fuentes e Julio Cortázar.

Em *Historia personal del boom* (1972), memória testemunhal do período, José Donoso aponta o fato promotor da irrupção do *boom* como a publicação de *A região mais transparente* (1958) de Carlos Fuentes. Não só por Fuentes ter construído, já nessa época, boas relações com escritores, editores e agentes da Europa e dos Estados Unidos, mas, principalmente, pela influência que a temática da obra, expondo a realidade mexicana, suas classes sociais, seus mitos e suas contradições, exerceu sobre os demais escritores hispano-americanos. Nas palavras de Donoso, Fuentes foi “o primeiro agente ativo e consciente da internacionalização do romance hispano-americano dos anos sessenta. Ele me ofereceu uma visualidade nova e uma necessidade de torná-la minha também...” (apud AYÉN, 2019, pos 7023). Para outros críticos, como indica Rama, o marco inicial do *boom* teria sido o prêmio Biblioteca Breve da editora catalã Seix Barral conferido a Mario Vargas Llosa por *A cidade e os cachorros* em 1962. A importância desse prêmio e da Seix Barral será discutida mais adiante.

Antes de prosseguir, tendo em vista a menção de Antonio Candido a Guimarães Rosa, a de Xavi Ayén a Nelida Piñon e a de Angel Rama a Clarice Lispector, os brasileiros costumam aparecer como figuras laterais na seleção dos críticos. A distância cultural e literária entre o Brasil e os demais países do continente certamente se evidencia aí, perpetuação do Tratado de Tordesilhas. De

todo modo, me parece indiscutível que o interesse pelas narrativas do *boom* estimulou a aproximação do Brasil aos demais países do continente.

Como já disse, em um mundo que ainda não conhecia o mercado globalizado e as fronteiras nacionais delimitavam a zona de alcance de cada autor e editora, a internacionalização dos escritores latino-americanos pouco se via. Foi nesse momento que as editoras, capitaneadas pela iniciativa do catalão Carlos Barral a frente da Seix Barral, iniciaram a expansão dos canais de distribuição. Como sugere Nora Catelli, o *boom* seria o resultado de uma “decidida política de publicação espanhola de recuperação e internacionalização ibero-americana” e que “a Espanha não descobriu autores desconhecidos, mas colocou dentro de sua rede editorial nomes previamente consagrados em seus países de origem e os colocou no entremeado das traduções e da irradiação de eficácia internacional coletiva até aquele momento sem precedentes na vida literária americana”<sup>26</sup> (apud ALONSO CAMPOS, 2017, pg. 168).

Fato é que o tremor do *boom* se propagou para outras áreas além da literária, como a editorial e a tradução, atingindo a política e, nesse sentido, a sociedade de forma geral. É importante lembrar que a Espanha vivia a ditadura do general Franco e a censura exercia forte controle sobre livros, teatro e cinema. A tese de doutorado de Juan Ignacio Alonso Campos, *Carlos Barral: la edición en la España franquista*, traz uma abordagem bastante rica e bem documentada sobre o assunto.

Antes de abordar o papel central de Carlos Barral e da Seix Barral, destaco também a figura do agente literário, personificada em Carmen Balcells (1930-2015), que se consolida de maneira determinante na rede de difusão dos autores e suas obras. Segundo Vargas Llosa, “O legado de Balcells não é menos importante do que deixa um grande escritor, pintor ou músico”<sup>27</sup> (AYÉN, 2019, pos. 2015). A figura de Carmen Balcells, que apostou nos autores do *boom* antes da explosão, é chave para a ida das duas maiores estrelas, Vargas Llosa e García Márquez, para Barcelona.

26 “decidida política editorial española de recuperación e internacionalización iberoamericana” e que a “España no descubrió autores desconocidos, sino que colocó dentro de su red editorial firmas consagradas previamente en sus países de origen y las situó en el entramado de las traducciones e irradación de eficacia internacional colectiva hasta ese momento inédito en la vida literaria americana”

27 “el legado de Balcells no es menos importante que el que deja un gran escritor, pintor o músico”

A agente literária “mais poderosa do mundo” (ibid, pos. 2049), com seis prêmios Nobel em seu catálogo (Miguel Ángel Asturias em 1967, Pablo Neruda em 1971, Vicente Alexandre em 1977, Gabriel Garcia Márquez em 1982, Camilo José Cela em 1989, Mario Vargas Llosa em 2010), rebelou-se contra a hierarquia de um mundo cultural que transferia o controle da obra para a indústria editorial e não para o autor. Carmen Balcells inaugurou uma nova cadeia de articulações entre a obra do escritor, as editoras, as traduções e os mecanismos de promoção culturais.

Nas palavras de Nelida Piñon, que também se mudou para a Espanha franquista, podemos ter uma noção do magnetismo de Barcelona, e de Carmen Balcells, para os escritores latino-americanos:

Eu precisava fugir do meu país, para aliviar as tensões do Brasil e de sua ditadura militar, que tinha afetado cruelmente meu espírito criativo. Isso foi uma verdadeira ditadura, feroz, e o que a Espanha estava experimentando para mim nos anos 70 foi apenas uma ditablanda. Naquela situação de catástrofe política e doença moral de onde vim, cheguei a pensar que a literatura era inútil, sem qualquer razão para existir. Decidi me refugiar na Europa, e, claro, acabei em Barcelona, que eu já conhecia e onde minha amiga Carmen morava.<sup>28</sup> (AYÉN, 2018, pos. 8547)

Mas mesmo Balcells não teria se tornado a superagente literária sem a interferência de Carlos Barral, o primeiro grande editor que incluiu os países da América no território artístico de língua espanhola. Para muitos estudiosos, a data usualmente utilizada como marco de início do *boom* é justamente o prêmio Biblioteca Breve, promovido pela Seix Barral, dado ao livro *A Cidade e os cachorros* de Mario Vargas Llosa em 1962. Carlos Barral queria ler, e que todos lessem, o que se produzia no México, em Cuba, no Chile, no Paraguai, no Uruguai, na Colômbia, enfim, a literatura hispânica do outro lado do Atlântico.

O editor-poeta Carlos Barral apostava no programa editorial que “também teve certas conotações políticas, uma vez que parte de seus objetivos, como seus protagonistas têm explicitamente afirmado, consistiam em agitar a consciência

<sup>28</sup> “Necesitaba huir de mi país, aligerar las tensiones de Brasil y de su dictadura militar, que habían afectado cruelmente a mi ánimo creativo. Aquello era una auténtica dictadura, feroz, y lo que en los años setenta vivía España para mí era solamente una dictablanda. En aquella situación de catástrofe política y enfermedad moral de la que venía, yo había llegado a pensar que la literatura era algo inútil, sin ninguna razón de ser. Decidí refugiarme en Europa, y, claro, acabé en Barcelona, que ya conocía y en la que vivía mi amiga Carmen.”

crítica dos leitores, oferecendo-lhes uma visão da realidade social, política e cultural do mundo diferente da oficial”<sup>29</sup> (ALONSO CAMPOS, 2017, pg. 8).

Nas palavras do próprio Barral:

(...) o que acontece é que os prêmios da minha editora, e não apenas o que Vargas Llosa levou, mas outros melhores e piores, como o de Cabrera Infante, serviram para quebrar os limites espanhóis da cultura na língua espanhola, todo um universo linguístico não nacional. A nossa é uma cultura linguística dividida em muitas nacionalidades, cada uma com problemas diferentes. Há um problema de comunicação realmente incrível que a "despotencializa", que castra essa força de expansão cultural do que é, com certeza, uma das grandes culturas literárias desde o Renascimento. Bem, o prêmio Biblioteca Breve, não sei por que, felizmente talvez, teve uma repercussão na América que não havia tido nenhum prêmio espanhol na mesma época, nem o teve mais tarde. Romancistas de todo o mundo vieram, e os romancistas latino-americanos começaram a ser conhecidos precisamente porque estavam participando do prêmio. Isso nos colocou em contato com eles e também uns com os outros, porque antes sua literatura não passava do México para a Argentina ou vice-versa. Essa comunicação entre países de língua espanhola possibilitou o grande surgimento de romancistas, talvez um dos fenômenos mais importantes da história literária. Nesse mesmo sentido, a projeção latino-americana do prêmio nesses anos é manifestada por José María Valverde: «Este ano tivemos no Prêmio Biblioteca Breve quatro originais da América Latina muito superiores a qualquer outra coisa que seja premiada na Espanha: na América Latina eles perceberam que com este prêmio lhes prestam atenção, e cerca de metade dos envios vêm de lá».<sup>30</sup> (ALONSO CAMPOS, 2017, pg. 134).

A Barcelona de Barral e Balcells, dessa forma, se tornou a mediadora entre Europa e América, e, assim, “a edição em Barcelona facilita a negociação de direitos de tradução para outras línguas europeias e a literatura em espanhol torna-

<sup>29</sup> “poseía además ciertas connotaciones políticas, puesto que parte de sus objetivos, como han declarado explícitamente sus protagonistas, consistían en agitar la conciencia crítica de los lectores, ofreciéndoles una visión de la realidad social, política y cultural del mundo distinta de la oficial”

<sup>30</sup> “...lo que ocurre es que los premios de mi editorial, y no solamente el que se llevó Vargas Llosa, sino otros mejores y peores, como el de Cabrera Infante, sirvieron para romper los límites españoles de la cultura en lengua española, todo un universo lingüístico no nacional. La nuestra es una cultura lingüística dividida en muchas nacionalidades, que tiene, cada una, problemas diferentes. Existe un problema de comunicación realmente increíble que “despotencia”, que castra esa fuerza de expansión cultural de la que es, con seguridad, una de las grandes culturas literarias desde el Renacimiento. Pues bien, el premio Biblioteca Breve, yo no sé por qué, por suerte quizá, tuvo una repercusión americana que no había tenido ningún premio español en los mismos años, ni la tuvo después. Acudieron novelistas de todas partes, y se comenzaron a conocer los novelistas latinoamericanos justamente porque acudían al premio. Eso nos puso en contacto con ellos y también entre ellos porque antes su literatura no pasaba de México a Argentina o viceversa. Esta comunicación entre países de habla española hizo posible la gran eclosión de novelistas, quizá uno de los fenómenos más serios de la historia literaria». En este mismo sentido, la proyección latinoamericana del premio en aquellos años se manifiesta José María Valverde: «Este año hemos tenido en el Premio Biblioteca Breve cuatro originales de Hispanoamérica muy superiores a cualquier otra cosa que se premie en España: en Hispanoamérica se han dado cuenta de que en este premio les hacen caso, y cerca de la mitad de los envíos vienen de allá.”

se uma fonte prolífica de sucessos internacionais de publicação”<sup>31</sup> (ESPÓSITO, 2009).

Assim, é interessante pensar na metáfora da explosão do *boom* tanto como um vulcão que rompe as estruturas e se espalha para além da esfera literária, como também como essa espécie de mistura química explosiva que necessita da justa medida de todos os componentes para se efetivar. Barcelona tinha todos os ingredientes para se tornar o epicentro do *boom*.

A expansão do mercado editorial que passa a contar com o leitor comum e não-elitizado, a intensificação do vínculo do artista com a *mass media*, estimulada pelo marketing editorial e as publicações nas novas revistas literárias, as traduções em maior quantidade e qualidade, a sofisticação da engrenagem cultural e mercadológica em torno dos autores superastros foram um marco decisivo para a literatura mundial num momento em que se avizinhava a globalização.

De todo modo, o *boom* se caracterizou menos por uma literatura com viés revolucionário e mais por uma revolução na literatura, na técnica e na forma de uma outra narrativa.

Segundo Ayén:

O *boom*, embora alguns ainda neguem sua existência, não é apenas qualquer coisa, mas muitas. Um amálgama apaixonado e vital em que tudo se mistura: é uma explosão de boa literatura, um círculo fechado de amizades profundas, um fenômeno internacional de multiplicação de leitores, uma comunidade de interesses e ideais, um debate político e literário frutífero, pontuado por dramas pessoais e flashes de alegria e felicidade. (AYÉN, 2019, pos. 35)

Rama destaca a afirmação de Mario Vargas Llosa negando que se tratasse de “movimento literário vinculado por um ideário estético, político ou moral” (apud RAMA, S/D). Mais adiante, Vargas Llosa acrescenta que “é um fato, por exemplo, que um Cortázar ou um Fuentes têm poucas coisas em comum e muitas outras em divergência” e ambos fazem parte do *boom*.

Os escritores vinham de diferentes países, de diferentes gerações e de diferentes contextos culturais, por isso, não se aplicam ao *boom* as palavras

<sup>31</sup>“la edición en Barcelona facilita la negociación de los derechos de traducción a otras lenguas europeas y la literatura en lengua castellana se convierte en una prolífica fuente proveedora de éxitos editoriales a escala internacional”

“movimento” ou “projeto” ou “geração”. Nas palavras de David Viñas, o *boom* seria mais bem descrito como um “momento catalítico com predomínio mercantil” (apud RAMA, 1982, pg. 32). O *boom* foi um acontecimento multifacetado, transfronteiriço, em que os romances “assumem a realidade visível, mas constituem uma nova realidade, invisível antes de ser escrita” (FUENTES, 2007, pg. 20).

O manifesto literário *La nueva novela hispanoamericana* (1968) de Carlos Fuentes, referência dentro dos estudos críticos sobre o período, nasceu, segundo o crítico peruano Julio Ortega, “sob um signo duplo: o exemplo inovador de Julio Cortázar e o feliz culminar da obra-prima de Gabriel García Márquez. Entre *Hopscotch* (1963) e *Cem Anos de Solidão* (1967), Fuentes encontrou as provas da diferença americana e as razões de sua nova universalidade.”<sup>32</sup> (ORTEGA, 2012, pg. 20).

## 1.2 Uma revisão breve sobre as posições críticas relativas ao *boom*

Em primeiro lugar, encontrei questionamentos recorrentes sobre a produção em série associada às fases mais tardias do *boom*. Em seu período inicial, o *boom* foi abastecido por um estoque de obras desconhecidas do grande público, represadas pela falta de demanda prévia pelas narrativas latino-americanas. Então, de repente, abriu-se espaço para todos os romances engavetados e para a reedição de livros que haviam alcançado apenas um público local. No decorrer dos anos, no entanto, a crítica passou a apontar o que teria sido a produção massificada de qualidade inferior, pressionada por leitores ávidos por novidades. Alega-se que muitas obras foram publicadas prematuramente, sem o devido amadurecimento ou acabamento, e, outras, apenas copiavam as fórmulas já consagradas. Entendo o “enchimento” apontado por Antonio Candido, em parte, sob esse ponto de vista.

Uma segunda crítica se dirige aos escritores do *boom*, aos quais faltaria um comprometimento com as realidades locais e, mais especificamente, com os processos revolucionários em seus países e em Cuba. A opção pela Europa como

<sup>32</sup> “bajo un doble signo: el ejemplo innovador de Julio Cortázar y la culminación feliz de la obra maestra de Gabriel García Márquez. Entre *Rayuela* (1963) y *Cien años de soledad* (1967), Fuentes encontraba las pruebas de la diferencia americana y las razones de su nueva universalidad”

moradia e a proximidade com mandatários importantes de diferentes ideologias provocaram oposições abertas sobre o comportamento visto como incoerente e indeciso. Seria possível um intelectual se comprometer com os processos revolucionários sem estar no próprio país? Como conciliar a relação de García Márquez com Bill Clinton, Felipe González e François Mitterrand, tendo em vista seu apoio de longa data a Castro?

As palavras do biógrafo de García Márquez são bastante ilustrativas:

Quando *La hojarasca* foi publicado, pouco antes de deixar Bogotá para ir para a Europa, os amigos comunistas de García Márquez haviam comentado que, embora fosse um excelente livro [...], a obra sofria, ao seu gosto, de um excesso de mito e poesia. García Márquez confessaria a Mario Vargas Llosa e Plinio Mendoza [...] que ele havia desenvolvido um complexo de culpa porque *La hojarasca* era um romance "que não denuncia, que não desmascara nada". Em outras palavras, a obra não se conformava com a concepção comunista de uma literatura socialmente engajada que denunciava a repressão capitalista e imaginava um futuro socialista melhor.<sup>33</sup> (apud DE YOON, 2019).

Em terceiro lugar, critica-se a falta de brasileiros em um acontecimento dito latino-americano, fato que colocaria, mais uma vez, em evidência, o trânsito anêmico entre as culturas hispânicas e a brasileira. O próprio Antonio Candido, no artigo “El papel del Brasil en la nueva narrativa” (RAMA, 1982, pg. 166), aponta a divisão que existiria dentro do termo “nueva narrativa latino-americana”, colocando, de um lado, uma unidade sólida e potente formada pelos dezenove países de língua hispânica e, de outro, um componente isolado, mais simples, que seria o Brasil. Candido reforça a complexidade da literatura brasileira e tenta criar pontes dentro desse espaço geográfico e simbólico que denominamos América Latina, mas parece manter, eu diria até reforçar, um certo distanciamento em relação ao *boom*, já que apresenta mais divergências do que convergências entre o Brasil e seus vizinhos. Portanto, os vínculos para se pensar a literatura nesse contexto, além daqueles já postos entre nacionalismo e cosmopolitismo, se tensionam ainda mais dado a conflituosa posição entre o regional e o continental.

<sup>33</sup> “Cuando se publicó *La hojarasca*, justo antes de que dejara Bogotá para irse a Europa, los amigos comunistas de García Márquez habían comentado que, aunque se trataba de un libro excelente [...], la obra adolecía, a su gusto, de un exceso de mito y poesía. García Márquez confesaría tanto a Mario Vargas Llosa como a Plinio Mendoza [...] que había desarrollado un complejo de culpa porque *La hojarasca* era una novela “que no denuncia, que no desmascara nada”. En otras palabras, la obra no se ajustaba a la concepción comunista de una literatura socialmente comprometida que denunciara la represión capitalista e imaginara un futuro socialista mejor “



Mais recentemente, Nérida Piñon (2014) afirma que o Brasil se afastou do *boom* e, assim, perdeu a oportunidade de conquistar um lugar menos periférico no panorama literário mundial. O Brasil teria optado por se estabelecer como a outridade dentro da América Latina.

Em quarto lugar, já que acabei de mencionar Nérida Piñon, é flagrante a ausência das escritoras no *boom*. Alguns tentam minimizar tal fato lembrando que sem Carmen Balcells, uma mulher, o *boom* não teria acontecido, o que me parece um argumento bastante duvidoso. Diamela Eltit (2012) indaga se a pergunta sobre a ausência das mulheres não continuaria pertinente para o mundo latino-americano, que permanece seguindo a cartilha masculina de configuração dos mapas literários e se essa “falta não é apenas um legado do *boom*, mas também um costume e talvez uma agenda”<sup>34</sup>. Destaco a importância das perspectivas e lutas decoloniais e feministas, que vêm modificando este cenário, mesmo que mais lentamente do que gostaríamos, ao construir novas redes de conexão na região, “além de mostrar como a América Latina é uma translocalidade em constante construção com a prática de quebrar a lógica colonial e imperialista” (PILGER, 2021).

Em quinto e último lugar, o *boom* significou a consagração para alguns poucos e exclusão para muitos, contribuindo para um certo ar aristocrata envolvendo seus autores famosos. Muitos apontam que o fenômeno se caracterizou mais por uma configuração mercadológica e editorial do que pela “qualidade literária” das obras.

A este ponto de vista, Cortázar responde:

No final, todos aqueles que, por ressentimento literário (que são muitos) ou por causa de uma visão limitada da política de esquerda, descrevem o *boom* como uma manobra editorial, esquecem que o *boom* (já estou começando a me cansar de repeti-lo) não foi feito pelos editores, mas pelos leitores, e quem são os leitores, senão o povo da América Latina? <sup>35</sup> (CORTÁZAR apud RAMA, 1982, p. 244).

Por fim, gostaria de terminar esta pequena revisão citando a obra que indiscutivelmente alcançou o maior sucesso entre todas, deu consistência ao *boom* e “outorgou-lhe forma e, de certo modo, o congelou para que pudesse começar a

<sup>34</sup> “falta no es sólo una herencia del *boom* sino también una costumbre y acaso una agenda”

<sup>35</sup> “En el fondo, todos los que por resentimiento literario (que son muchos) o por una visión con anteojeras de la política de izquierda, califican el *boom* de maniobra editorial, olvidan que el *boom* (ya me estoy empezando a cansar de repetirlo) no lo hicieron los editores sino los lectores, ¿y quienes son los lectores, sino el pueblo de América Latina?”

extinguir-se” (RAMA, S/D): *Cem anos de solidão*. Publicado em 1967 pela editora argentina Sudamericana<sup>36</sup>, o livro de García Márquez, modelo absoluto do que se convencionou chamar de Realismo Mágico<sup>37</sup>, consiste em uma narrativa que, segundo a crítica literária Jean Franco, nega a distinção aristotélica entre as coisas como elas são e as coisas como poderiam ter sido. “O anacronismo, neste caso, funciona de forma positiva para gerar a visão utópica da América Latina.”<sup>38</sup> (apud RAMA, 1984, pg. 115), reforçando a ideia mítica do ato gerador.

Para Fuentes (1989), um dos aspectos mais impressionantes da “solidão sul-americana de García Márquez” é poder ver em sua estrutura a “tensão entre a utopia, a epopeia e o mito. A fundação de Macondo é a fundação do mito” (FUENTES, 1989, pg. 231). Fuentes considera que García Márquez integra sua imaginação americana e sua imaginação universal na criação e recriação de Macondo, “em que tudo recebe seu nome natural” (ibid, pg. 236), como se o tempo estivesse girando em círculos.

Macondo seria a metáfora do misterioso latino-americano inominável pela razão, do saber sobre todas as coisas “que os homens e as mulheres sonharam, imaginaram e desejaram, todas as coisas a que deram nome” (ibid, pg. 233).

O que Macondo sabe de si mesma?

É a pergunta que fica. De certa forma, uma pergunta análoga parece perseguir os autores do *boom*: O que a América Latina sabe de si mesma?

<sup>36</sup> Indico a tese de doutorado, já mencionada antes, de Alonso Campos sobre a polêmica envolvendo a recusa de Carlos Barral à publicação de *Cem anos de solidão* pela Seix Barral.

<sup>37</sup> Destaco o artigo de Karl Erik Schøllhammer (2004) sobre o tema do Realismo Mágico, em específico o seguinte trecho: “Nesta perspectiva, realismo mágico oferece um ponto de partida exemplar para discutir como acontece uma transformação radical de um projeto estético-político que teve origem no debate sobre as tendências pós- expressionistas nas artes plásticas dos anos 20, principalmente na Itália e na Alemanha, adaptado para o contexto latino-americano de hoje, e entender porque a noção de realismo magico na América Latina não se limita a denominar uma renovação técnica da narrativa do romance moderno, mas rapidamente é interpretado como expressão cultural de algo essencialmente hispano-americano. Este “algo” recebe, ao longo dos debates, interpretações que variam entre os extremos: por um lado, um fundamento ontológico de uma expressividade artística na cultura hispano-americana, e por outro, uma visão fenomenológica que interpreta a questão de identidade cultural dentro de uma percepção singular do tempo e do espaço. Entre os dois extremos encontraremos sempre interpretações que se centram na relação entre artes plásticas e literatura, como exemplo de uma questão intrínseca para um regime representativo que pode ser entendida a partir da relação entre imagem e texto, isso é, entre a capacidade literária de despertar imagens da realidade e a possibilidade de extrair um conteúdo textual da visualidade da imagem. (SCHOLLHAMMER, 2004, pg. 118)

<sup>38</sup> “El anacronismo en este caso funciona en forma positiva para generar la visión utópica da América Latina “

### 1.3 “Le boom, c’est moi”: Carlos Fuentes e o *boom*

“Mas todo nacionalismo, observa Isaiah Berlin, é resposta a uma ferida infligida à sociedade. O romance latino-americano, neste sentido, é a narração de uma ferida e sua cicatriz.”

Carlos Fuentes, *Geografia do Romance* (pg. 26)

“Mas sabe-o também qualquer cidadão do mundo atual: O não-dito ultrapassa todo o dito ou o mal dito do discurso cotidiano da informação e da política.”

Carlos Fuentes, *Geografia do Romance* (pg. 14)

Carlos Fuentes foi o primeiro dos autores do *boom* que conheceu o êxito: a entrada nos meios de comunicação e as traduções. Não em vão, José Donoso lhe atribui a frase “Le boom, c’est moi” em *Historia personal del boom* de 1972 (apud AYÉN, pos 7023).

Fuentes nasceu em 1928 no Panamá, filho de pai diplomata, e, como ele próprio diz numa entrevista a Xavi Ayén: “minha infância e adolescência foram um contínuo périplo, como bom filho de diplomata. Mas nos três meses de férias me mandavam à escola no México, para não esquecer o espanhol de lá e aprender a história do meu país, de maneira que nunca tive férias” (ibid, pos 6968). Ao mesmo tempo em que construía sua obra literária, Fuentes participou de várias missões oficiais como funcionário do Ministério de Exteriores mexicano.

O repertório de Fuentes é construído sobre o tripé formado pelas culturas europeia, americana e mexicana. Por isso, acredito que Fuentes tenha sido, entre os autores associados ao *boom*, quem mais apresenta o dilema da época: o embate entre o nacionalismo e o cosmopolitismo, entre a tradição e a vanguarda, entre o regional e o continental. Carlos Fuentes foi um protagonista em meio a uma geração imersa no debate da modernidade.

Sua obra é repleta de dados históricos (autênticos ou modificados), referências culturais, cinematográficas e artísticas, símbolos literários, construções arquitetônicas, subtextos e elementos universais.

Penso que a trajetória de Fuentes, em alguma medida, tangencia o subtítulo do livro *Culturas Híbridas* de Canclini (2019): “estratégias para entrar e sair da modernidade”, na medida em que o autor parece o tempo todo transitar nessa fronteira, fazendo uso de elementos do receituário moderno, especialmente a

construção de macronarrativas<sup>39</sup> e o uso de certos aspectos formais (tais como o monólogo interior, os fluxos de consciência e as técnicas cinematográficas), em paralelo, ao vazio e ao descentramento do sujeito pós-moderno.

Segundo De Yoon (2019), “A crítica definiu Carlos Fuentes como “um jovem mundano e cosmopolita, [...] um dos personagens mais desenvolvidos de nossa literatura.”<sup>40</sup>

Sobre sua experiência em Santiago como aluno da escola britânica Grange School, “sob a beleza espantosa dos Andes”, escreveu os primeiros exercícios literários no interior “dessa mini-Britannia” (FUENTES, 1989, pg. 19). Mais tarde, a partir da vivência na escola pública em Washington, “que celebrava vitórias, uma vitória atrás da outra”, constatou que, muitas vezes, as “vitórias dos Estados Unidos tinham o mesmo nome das derrotas e humilhações mexicanas: Monterrey, Veracruz, Chapultepec” (FUENTES, 1989, pg. 13).

Os Estados Unidos me haviam feito acreditar que vivemos apenas para o futuro; o México, Cárdenas, os acontecimentos de 1938, fizeram-me compreender que só num ato do presente podemos tornar presente o passado, bem como o futuro: ser mexicano era identificar uma fome de ser, um desejo de dignidade com raízes em muitos séculos esquecidos e em muitos séculos ainda por vir, mas tendo raízes aqui, agora, no momento presente, no tempo vigilante do México que mais tarde aprendi a compreender nas serpentes de pedra de Teotihuacán e nos anjos policrômicos de Oaxaca. (FUENTES, 1989, pg. 17)

E acrescenta: “Ao sul, canções tristes, doce nostalgia, desejos impossíveis. Ao norte, autoconfiança, fé no progresso, um otimismo sem limites. O México, o país imaginário, sonhava com um passado doloroso; os Estados Unidos, o país real, sonhavam com um futuro feliz.” (FUENTES, 1989, pg. 13).

Diante do fracasso do projeto progressista e vista como laboratório da utopia moderna, a América Latina se depara com “uma violência sem trégua nem distinção nacional” (FUENTES, 2007, pg. 17), que retorna e retorna no tempo não mais linear, mas mitológico em círculos. Fuentes compartilha, com os outros integrantes do *boom*, o desejo de explorar os limites do realismo tradicional, e, antes de tudo, a recusa dos padrões hegemônicos.

<sup>39</sup> Como encontramos em *A região mais transparente* (1958), *A morte de Artemio Cruz* (1962) e *Terra Nostra* (1975)

<sup>40</sup> “La crítica definió a Carlos Fuentes como “un joven mundano y cosmopolita, [...] uno de los personajes más desenvueltos de nuestra literatura.”

No México, certamente, os fatos de 1968 demonstraram a distância entre as instituições objetivas e as subjetividades insatisfeitas, plurais, ruidosas, que já não cabiam nos leitos daquelas. Mas desde os anos 50 muitos escritores tentamos substituir o discurso oficial sobre a nação, burocrático e comemorativo, pelo relato imaginativo da nacionalidade, que desse lugar ao que o calendário da nacionalidade esquecia: a cultura imensamente pluralista de um país como o meu, país onde coexistem tempos históricos, memórias e tarefas de caráter variadíssimo, projetos latentes, sonhos e pesadelos e um projeto antiautoritário em constante atrito com a grande descoberta, antes da letra, verdadeiramente profética, da Revolução Mexicana: a descoberta de que a modernidade, incapaz de cumprir seu projeto universalista de felicidade, conduz fatalmente ao autoritarismo como via expedita para dar bem-estar a alguns e manter contentes, ou ao menos quietos, quase todos (FUENTES, 2007, pg. 26).

Parece evidente a reivindicação de centralidade do narrador fuentiano, que toma para si a linguagem e a fantasia para recriar uma comunidade, ou de outra maneira, a imaginação e o verbo como “únicas possibilidades de ser de uma comunidade” (ibid, pg. 24). Fuentes submete o compromisso maior do romance – “realidade imaginativa, narração da nação da sociedade e sua cultura, compromisso de inventar verbalmente a segunda história sem a qual a primeira é ilegível” (ibid, pg. 27) – à exigência dos recursos técnicos, à vontade de abertura para o passado e para o futuro, e à relação entre criação e tradição. Desta forma, o romance seria a arena onde todas as linguagens marcam encontro, mas que ninguém pode dizer a última palavra já que o reino da justiça não foi e nem será alcançado. “O romance nos diz que ainda não somos. Estamos sendo. Sempre concebi o romance como uma encruzilhada entre o destino individual e o destino histórico dos seres humanos” (ibid, pg. 29).

Tal noção dinâmica do romance, “como encontro de linguagens, de tempos históricos diferentes e de civilizações que, de outra maneira, não teriam oportunidade de relacionar-se”, me parece evidente nas variadas publicações do autor ao longo dos anos. Cada nova obra apresenta uma encruzilhada diferente na busca pela pluralidade mexicana e latino-americana, pela definição de uma cultura comum que integre um “mosaico de expresiones diferentes”, reinventando e explicando os mitos, e, assim, “desenvolvendo um novo tipo de realismo que apela para os sentidos em vez da razão”<sup>41</sup> (GLANTZ, 2014, pos 10305).

Cito Julio Ortega:

<sup>41</sup> “desarrollando un nuevo tipo de realismo que apela a los sentidos antes que a la razón”

Ocorre-me agora que os romances de Fuentes são, até certo ponto, a biografia de uma transferência: neles, o México recuperou uma geografia simbólica. Contra o discurso essencialista de uma identidade inexorável, Fuentes se adiantou a ensaiar as aberturas de uma identidade transumana, que hoje chamaríamos de transfronteiriça. Fuentes estava à frente da teoria jurídica atual, que diz que todos seremos cidadãos de dois ou mais países, e teremos vários passaportes. Ele sempre teve apenas um, o mexicano, mas ele foi o primeiro cidadão internacional. A Cidade do México, que conheceu apenas aos dezesseis anos, depois de passar a infância nos Estados Unidos, onde seu pai era diplomata, puberdade no Chile e adolescência em Buenos Aires, é o cenário de *A Região mais transparente* (1956), um romance que retrata uma cidade recém-nascida da modernidade e se despedindo dela, porque estava deixando de ser transparente para se tornar ilegível.<sup>42</sup> (ORTEGA, 2012, pg. 18).

Mesmo sabendo que a promessa das múltiplas cidadanias como possibilidade real mantém-se, ainda hoje, um privilégio de poucos, a articulação entre o tempo múltiplo e o espaço transfronteiriço, tendo a Cidade do México como personagem, adquire relevância crucial nas primeiras obras do autor.

A encruzilhada entre realismo e mito, vista de diferentes perspectivas, recria uma história antes ausente ou silenciosa para rasurar a narrativa oficial.

A fronteira entre real e ficcional se torna móvel e porosa. Porém, Carlos Fuentes e os autores do *boom* nunca deixaram dúvidas sobre o estatuto puramente ficcional de suas escrituras. A verossimilhança do realismo, aliada à história, encontra a mitificação das situações e identidades.

Na literatura mexicana, é indiscutível, nesse sentido, a influência da obra *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo (1917-1986). Até então, as narrativas realistas privilegiavam a documentação histórica, isto é, os fatos como recurso contra a falta de perspectiva. Com Rulfo e Comala, cidade fora do tempo como Macondo, a necessidade do material documental saiu de cena. A visão mítica de uma história possível é contada através dos moldes do realismo menos tradicional, ou segundo

<sup>42</sup> “Se me ocurre ahora que las novelas de Fuentes son, en cierta medida, la biografía de una transferencia: en ellas México ha recobrado una geografía simbólica. Contra el discurso esencialista de una identidad fatal, Fuentes se adelantó a ensayar las aperturas de una identidad trashumante, que hoy llamaríamos transfronteriza. Fuentes se adelantó a la teoría jurídica actual, que dice que todos seremos ciudadanos de dos o más países, y tendremos varios pasaportes. Él siempre tuvo uno solo, el mexicano, pero fue el primer ciudadano internacional. La Ciudad de México, que conoció recién a los dieciséis años, después de pasar la infancia en Estados Unidos, donde su padre era diplomático, la pubertad en Chile, y la adolescencia en Buenos Aires, es el escenario de *La región más transparente* (1956), novela que representa a una ciudad apenas naciendo a la modernidad y despidiéndose ya de la misma, porque estaba dejando de ser transparente para hacerse ilegible.”

o crítico Luiz Lima, como uma “história criativa” (apud BOLDY&GROSMAN, 1982, pos 162).

A produção de Fuentes depois do *boom* reescreve o mito, preenchendo as eventuais lacunas e reforçando a ambiguidade narrativa. A multiplicidade de tempos e vozes impede a interpretação única, em acordo com a perspectiva do autor sobre a impossibilidade de uma apreensão definitiva do real e, antes disso, de qualquer possibilidade de uma verdade indiscutível.

Os elementos mitológicos e mágicos providos pela fronteira interna, seja ela de lugares remotos ou de tempos ancestrais, se tornam insumo para elaboração de leituras alternativas sobre uma realidade falida. Ao fracasso dos projetos modernizadores nacionais, os territórios criados pela ficção configuram, como sugere Fuentes, uma nova geografia do romance, um terreno tão desigual quanto fragmentado.

Durante a pesquisa, descobri nuances interessantes na produção de Fuentes ao longo dos anos, não apenas aquelas naturais por ser um escritor tão prolífico e longo, mas pelo questionamento, ou melhor, pelo abandono de certos pressupostos iniciais, como, por exemplo, a herança familiar e as fronteiras como limites estabilizados. Embora o corpus desta pesquisa não abarque a vasta produção do autor mexicano, arrisco a dizer que entre o Fuentes jovem de *A região mais transparente* e o autor, de quase oitenta anos, de TFF há uma diferença: a violência que irrompe e “rompe todos los esquemas” (BOLDY, 2012, pg. 247), se infiltrando em todas as relações.

De certa forma, as últimas obras de Fuentes não tentam mais questionar os discursos monolíticos ou estimular construções criativas de outras histórias possíveis. A transparência presente no título do primeiro romance se turvou. O cristal que dividia as múltiplas fronteiras se quebrou em inúmeros cacos, sem chance de reconstituição. Assistimos a um corpo a corpo violento que, para alguns, leva o autor a uma “preocupação pessimista com a degeneração da vida social e política mexicana, que é expressa em uma prosa apocalíptica”<sup>43</sup> (BOLDY, 2012, pg. 243).

É dentro do contexto desenhado até aqui que situo o corpus desta pesquisa. TFF é um livro publicado na fase final da vida de Fuentes, cinco anos antes de sua

<sup>43</sup> “preocupación pesimista por la degeneración de la vida social y política mexicana, que se expresa en una prosa apocalíptica.”

morte em 2012 e quarenta anos após a explosão do *boom*. Tal distância temporal talvez não justificasse a ênfase que dei ao período. Porém, a minha experiência indica que falar de Fuentes sem falar do *boom* é quase impossível. Se tomarmos a lista exclusiva dos quatro escritores apontados por Rama – García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar e Fuentes – talvez apenas Cortázar escape da associação imediata com o *boom* feita pelo leitor brasileiro. Por outro lado, o *boom* foi um episódio que reverbera até hoje, de tal forma que o romance *Cem anos de solidão* ainda aparece para mim como sugestão de leitura no *site* da Amazon.

Acredito que haja algumas aberturas interessantes a serem investigadas sobre a maneira como a obra de Fuentes se movimentou em relação a este período. A minha reflexão se insere numa rede tecida no espaço-tempo heterogêneo e arqueológico da literatura latino-americana, já que escolhi um integrante da comunidade de autores do chamado *boom* literário das décadas de 1960 e 1970, cujos interesses mais conhecidos, como a “busca da identidade traçada fora dos esquemas interpretativos herdados” (RAMA, 1984), parecem quase ausentes nesta que é uma das últimas publicações do autor. O que impera é um mundo sem grandes narrativas. Porém, a família resiste, presa ao tempo linear da filiação, da hereditariedade, em contraponto a um mundo em crise onde a multiplicidade de relatos escapa a qualquer esquema.

A necessidade de repensar Fuentes dentro do *boom* foi necessária para encontrar e definir os traços que, em TFF, redesenham, escapam, fogem das perspectivas desse momento, criando a necessidade e também a possibilidade de o ler hoje a luz de um novo contexto, como este da transformação de um imaginário político mais identitário (hispano-americano) aliado a um conjunto de afetos públicos, incluso a dor e o rancor, refletidos pelas e nas comunidades desfeitas, ameaçadas e refugiadas e nas próprias famílias.

Desse ponto de vista, poderíamos dizer que tanto a inserção dos coros entre as histórias, quanto a recusa a classificar o livro como uma coletânea de contos, transitando num espaço fronteiro entre gêneros, interrompem e reconfiguram o discurso, o afastando da lógica mais tradicional do romance, sem, contudo, inviabilizar sua classificação na categoria (MULLER, 2016). Portanto, traço uma divisória em torno de TFF. Mas que fique claro, não se trata de um muro nem uma “fronteira de cristal”, para usar uma das metáforas fuentianas, inclusive título de um romance de 1995. Hoje em dia não me parece possível usar o cristal como



complemento para a noção de fronteira. Estilhaçou-se. Afinal, era de cristal e o autor já nos avisava. A permeabilidade que busco no tratamento do corpus se reproduz, para mim, dentro de TFF.

Numa entrevista ao Jornal O Globo em 2006, Carlos Fuentes afirma sobre TFF: “O livro não é uma coletânea de contos nem um romance – é uma narrativa de coros, vozes da cidade que se relacionam” (FUENTES, 2006a).

Já em uma resenha publicada em 2008<sup>44</sup> no periódico Los Angeles Times, o autor denomina TFF um romance coralístico. Seja uma narrativa de coros seja um romance coralístico, o importante é frisar que não se trata de um livro de contos.

Desse ponto de vista, poderíamos dizer que tanto a inserção dos coros entre as histórias, quanto a recusa a classificar o livro como uma coletânea de contos, transitando num espaço fronteiro entre gêneros, interrompem e reconfiguram o discurso, o afastando da lógica mais tradicional do romance, sem, contudo, inviabilizar sua classificação na categoria (MULLER, 2016).

Não pretendo apenas dissertar sobre, nem reunir um conjunto de textos e autores sobre o corpus, mas usar este espaço para construir pontes, para estabelecer relações (nem sempre amigáveis), enfim, para estimular novas conexões.

Por fim, não por acaso, escolhi um livro que traz a família e a felicidade no título e se encerra com a palavra violência. Ao mesmo tempo, na entrevista que acabei de citar, o autor não menciona as famílias, mas enfatiza o embate de vozes. Desde a primeira vez que li o livro, me tocou bastante a alternância de narrativas, de espaços e de tempos. Retomo a epígrafe de Ludmer (2013) sobre os afetos políticos entrelaçados quando tratamos de memória, de identidade, de filiação e de justiça. Refletir sobre a circulação dos afetos em TFF abre, a meu ver, uma outra possibilidade de leitura para a obra e a relaciona com nosso momento em que um pluriverso de vozes pedem escuta. Mesmo que o narrador mantenha o privilégio da palavra e se coloque como aquele que ouve e dá a voz aos silenciados, ainda assim, ou até justamente por isso, existe uma rede de afetos evidente que circula no espaço em disputa de uma obra situada dentro de uma sociedade marcada pela máquina mercantil-patriarcal-colonial-escravocrata.

É na encenação de uma multiplicidade em disputa que TFF revela uma outra maneira de ouvir, onde outros timbres, outros sons, outros ritmos (CAVARERO,

44 Disponível em <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2008-oct-22-et-rutten22-story.html>>. Acesso em 1 de nov de 2021.

2011) podem adensar uma leitura deslocada e contribuir para as reflexões contemporâneas acerca das relações micropolíticas dos afetos. É neste contexto que entendo a ressonância das vozes coralísticas como “musicalidade na relação, é unicidade da voz que se dá na ligação acústica de uma voz com a outra. É a troca vocálica em que a repetição do som e todas as suas variantes rítmicas tonais expõem a unicidade com um acordo e uma dependência recíproca” (CAVARERO, 2011, pg. 213).

*Coro das mães da rua*

Esquisita pariu na rua  
 Metade das meninas da rua estão grávidas  
 Elas têm entre doze e quinze anos  
 Seus bebês têm entre zero e seis anos  
 Muitas têm sorte e abortam porque levam tanta porrada  
 Que o feto sai berrando de medo  
 É melhor estar dentro ou fora?  
 Eu não quero estar aqui mãezinha  
 Melhor me jogar no lixo mamãe  
 Não quero nascer e crescer cada dia mais ferrado  
 Sem banho mãezinha sem comida mamãe  
 Sem outro alimento além do álcool mamãe da maconha mamãe  
 Thinner mãe cola mamãe cimento mamãe cocaína mamãe  
 Gasolina mamãe  
 Tuas tetas transbordando gasolina mamãe  
 Solto labaredas pela boca que mamei mamãe  
 Um dinheirinho mamãe  
 Nos cruzamentos mamãe  
 A boca cheia de gasolina que mamei mamãe  
 A boca ardendo queimada  
 Os lábios transformados em cinza aos dez anos  
 Como você quer que eu goste de mim mamãe?  
 Não odeio você  
 Eu me odeio  
 Não valho uma merda de cachorro mamãe  
 Valho só o que mandam meus punhos  
 Punhos pra briga punhos pro roubo punhos pra apunhalar mamãe  
 Se você ainda está viva  
 Se ainda me ama um pouquinho  
 Mande por favor que eu goste de mim só um pouquinho  
 Palavra que eu me odeio  
 Sou menos que um vômito de cão uma cagada de mula um  
     pentelho do cu um pé de chinelo  
 abandonado um pêssego podre uma casca preta de banana  
 Menos que um arrote de bêbado  
 Menos que um peido de polícia  
 Menos que um frango sem cabeça  
 Menos que um pau broxa de um mendigo  
 Menos que a bunda caída de uma puta rodada  
 menos que a escarrada de um avião  
 menos que o rabo raspado de um babuíno do zoo  
 menos que menos mãezinha  
 não deixe que eu me mate sozinho  
 diga alguma coisa que me faça sentir o máximo  
 o fodão de verdade para qualquer mãe mamãe  
 me dê uma mãozinha, umazinha só, preu sair dessa  
 condenado pra sempre a isto mamãe?  
 olhe minhas unhas negras até o sabugo  
 olhe meus olhos colados de tanta remela  
 olhe meus lábios cortados  
 olhe a baba negra da minha língua  
 olhe a baba amarela escorrendo das orelhas  
 olhe o meu umbigo verde e espesso  
 mãe me tire daqui  
 quequeu fiz pra acabar aqui?  
 Cavando roendo rasgando chorando  
 quequeu fiz pra acabar aqui?  
 xxxxxquisita (pg. 36)

## 2 Povoando os desertos que rodeiam os oásis de satisfação

“Povoar os desertos que rodeiam os oásis da satisfação, dar vozes ao motim do silêncio, preencher as páginas em branco da história, lembrar-nos e lembrar nossos contemporâneos de que não vivemos no melhor dos mundos possíveis. O romancista estendeu os limites do real, criando mais realidade com a imaginação, dando-nos a entender que não haverá *mais* realidade humana se não a cria, também, a imaginação humana.”

Carlos Fuentes, *Geografía do Romance*, pg. 190

Fuentes é um autor controverso. Alguns críticos apontam a busca da essência nacional como um desejo que o acompanhou do início ao fim. No afã de construir a identidade da nação mexicana e conduzi-la ao progresso, o intelectual chegou, por exemplo, a defender um Estado forte e a apoiar o Presidente Luis Echeverría, membro do PRI<sup>45</sup>, que governou o México entre 1970 e 1976.

Em entrevista concedida ao jornal *Excelsior* em 2019, o biógrafo Jovany Hurtado, um dos poucos a ter acesso ao arquivo pessoal de Fuentes, defende que, apesar da proximidade costumeira de Fuentes com representantes influentes do poder, sua obra nunca foi panfletária e, além disso, o escritor jamais perdeu sua visão crítica. Segundo o artigo,

O romancista se aproximou de Echeverría, o acompanhou à América do Sul, organizou um *tour* pelos Estados Unidos, onde o apresentou a importantes escritores e, até, foi embaixador do México na França entre o último ano do mandato de seis anos e o primeiro do seguinte (1975-1977). Essa atitude, acrescenta o cientista político, lhe rendeu, como a poucos outros, as críticas mais ferozes.<sup>46</sup> (HURTADO, 2019).

Não se pode esquecer que o governo de Echeverría é marcado pelo massacre dos estudantes de 1971, quando os militares e o grupo paramilitar chamado de Harcones desmantelaram um protesto estudantil na capital mexicana, culminando

<sup>45</sup> O Partido Revolucionário Institucional (PRI) governou o México por mais de 70 anos, de 1929 a 2000, mais do que qualquer outra organização política na América Latina. Entre 2012 e 2018 retornou ao poder, mas, nas últimas eleições, o país optou por uma guinada mais à esquerda com o presidente López Obrador do partido Morena.

<sup>46</sup> “El novelista se acercó a Echeverría, lo acompañó a Sudamérica, le organizó una gira por Estados Unidos donde le presentó a importantes narradores e, incluso, fue embajador de México en Francia el último año de su sexenio y el primero del siguiente (1975-1977). Esta actitud, agrega el politólogo, le valió, como a pocos, las críticas más feroces.”

com centenas de pessoas mortas, feridas, desaparecidas e detidas<sup>47</sup>. Até o fim da vida, Fuentes sofreu acusações pelo apoio ao governo, mesmo que, em protesto à nomeação de Gustavo Diaz-Ordaz para a embaixada mexicana na Espanha após a morte de Franco, tenha renunciado à embaixada na França e rompido a polêmica ligação. Convém lembrar que o ex-presidente Diaz-Ordaz, antecessor de Echeverría, foi o responsável pela matança de estudantes de Tlatelolco em 1968, e, que, na ocasião, o próprio Echeverría ocupava um cargo ministerial. Hurtado afirma que, apesar de Tlatelolco, Fuentes viu em Echeverría “um personagem aberto a ideologias e com dimensão social”, perspectiva que o fez apostar na proposta supostamente mais democrática para tentar mudar o país.

Nas palavras do professor Maarten Van Delden, “Dado, além disso, os enormes poderes investidos no presidente e a consequente crença de que só o presidente pode implementar mudanças significativas no México, não é de surpreender que Fuentes tenha se aliado a Echeverría [...]”<sup>48</sup> (apud SOTELO, 2017, pg. 554).

Van Delden aponta que, ao depositar a confiança em Echeverría e entrar na vida política, Fuentes se afasta da dimensão utópica na qual sua obra se inspirava até então: “*Terra Nostra* propõe uma tese clara sobre a natureza e as origens da cultura espanhola americana: em suma, a noção de que possui em sua fonte uma dimensão democrática, pluralista e utópica que deve lutar para recapturar”<sup>49</sup> (apud SOTELO, 2017, pg. 554).

Se os primeiros romances foram caracterizados por uma visão construtivista da nação futura, sua produção tardia procura abordar como “o carnaval político, a desintegração e os fluxos rebeldes do mundo contemporâneo coexistem com os antigos caciques nacionais: o PRI e as instituições que ajudou a formar”<sup>50</sup> (SOTELO, 2017, pg. 553).

Em artigo de 1993, Van Delden sugere um desvio na obra fuentiana na medida em que o autor abandona tanto a nostalgia da completude como a busca da

<sup>47</sup> O filme *Roma* (2018) do diretor mexicano Alfonso Cuarón retrata bem o episódio.

<sup>48</sup> “Given, moreover, the enormous powers vested in the president and the consequent belief that only the president can bring about significant changes in Mexico, it is not surprising that Fuentes have allied himself with Echeverría.”

<sup>49</sup> “*Terra Nostra* proposes a clear thesis about the nature and origins of Spanish American culture: in brief, the notion that it possesses at its source a democratic, pluralist, and utopian dimension that it must struggle to recapture.”

<sup>50</sup> “el carnaval político, la desintegración y los flujos rebeldes del mundo contemporáneo convivir con los otrora caciques nacionales: el PRI y las instituciones que ayudó a formar.”

unidade, e passa a insistir na irredutível incerteza do mundo e na pluralidade das experiências humanas, o que se reflete em narrativas mais abertas e mais resistentes a uma coerência ou versão única. Segundo Van Delden, “a ideia de identidade teve que ceder sua preeminência à da alternatividade”<sup>51</sup> (VAN DELDEN, 1993, pg. 332).

Van Delden cita Fuentes: “Tudo – a comunicação, a economia, nosso senso de tempo e espaço, a ciência, o novo humanismo - indica que a variedade e não a monotonia, a diversidade e não a unidade, a alternatividade e não a identidade, o politeísmo ao invés do monoteísmo dos valores definirá o próximo século”<sup>52</sup> (apud VAN DELDEN, 1993, pg. 344).

Van Delden discute a crença de Fuentes de que a velha visão eurocêntrica do mundo estaria cedendo a uma perspectiva verdadeiramente “policêntrica” nas literaturas de diferença e diversidade. Termos como “encontro com o outro”, “multiplicidade”, “mistura” e “troca” caracterizam o discurso de Fuentes no fim do século XX. Mas Van Delden aponta uma incoerência na postura do mexicano quando identifica, em livros como *A Fronteira de Cristal*, o apelo do autor para preservar tradições culturais distintas, ao mesmo tempo em que tenta abraçar o novo mundo multicultural que se avizinhava.

No meu entendimento, a postura de Fuentes se alinha mais com o que Canclini sugere no sentido de que a queda dos relatos totalizadores não elimina a busca crítica dos “sentidos na articulação das tradições e da modernidade” (CANCLINI, 2019, pg. 336). Para Fuentes, a preservação das tradições não contradiz a queda das totalidades, mas se mantém como reconhecimento da “instabilidade social e a pluralidade semântica” e como condição para se perguntar sobre a construção de sentidos “em interação com a simbologia massiva” (CANCLINI, 2019, pg. 336).

Embora esta pesquisa não abranja toda a produção fuentiana, julguei importante introduzir uma breve contextualização para ressaltar a transformação perceptível nas últimas obras de Fuentes, visto que TFF é uma delas.

<sup>51</sup> “The idea of identity has had to cede its pre-eminence to that of alternativity”

<sup>52</sup> “Everything - communications, the economy, our sense of time and space, science, the new humanism - indicates that variety and not monotony, diversity and not unity, alternativity and not identity, the polytheism rather than the monotheism of values shall define the coming century”

## 2.1 a violência, a violência

O último coro de TFF, “Corocodaconrad”, possui apenas uma linha – “a violência, a violência”. O efeito da coda modifica a leitura, reforça a ironia da felicidade presente no título e traz a violência para o primeiro plano. A referência a Joseph Conrad nos remete à fala do personagem Kurz - “o horror, o horror”. Para Fuentes, “o personagem de *Coração das trevas* (1899) exerceu o poder sobre o nada, este é seu horror e a consciência do seu horror” (FUENTES, 2007, pg. 87). Já, em TFF, não se evoca a loucura de Conrad diante do poder sobre o nada, mas a violência do confronto:

Claro, a grande tentação em ler e introduzir Conrad é identificá-lo com sua experiência marinha e com os exóticos locais da África e Ásia. Um erro grave. Conrad não é seus cenários. Estes só servem para exaltar o que realmente importa para o autor. O ser humano em sua encruzilhada moral. Lealdade a si mesmo e aos outros. Mas também a traição de si mesmo e dos outros. A habilidade da natureza humana de enganar a si mesmo. Mas também para confrontar a si mesma. Eu contra mim. Os outros contra mim. Eu contra os outros.<sup>53</sup> (FUENTES, 2002).

Como sugeriu Van Delden, as múltiplas dimensões dos confrontos incontornáveis no mundo atual tomam o lugar da antiga busca por uma unidade fundacional e mitológica.

Homi Bhabha argumenta, em *O local da cultura*, publicado pela primeira vez em 1994, que “quase um século depois de *O Coração das Trevas* estamos de volta ao ato de viver em meio ao ‘incompreensível’, que Conrad associava com a produção de narrativas transculturais no mundo colonial” (BHABHA, 2013, pg. 341). De certa forma, quando Fuentes remete à frase de Conrad “o horror, o horror” e, com ela, ao incompreensível, me parece uma possibilidade de incorporar a problemática da tradução à experiência da nação. Conforme lemos na epígrafe de Canclini que abre esta dissertação, “Descobrimos que podemos ser estrangeiros em nossa própria sociedade quando, diante de um compatriota, nos perguntamos: o que ele quis dizer?”. E, nas palavras de Bhabha, “O problema não é simplesmente a

<sup>53</sup>“Claro, la gran tentación al leer y presentar a Conrad es identificarlo con su experiencia marina y con los locales exóticos de África y Asia. Grave error. Conrad no es sus escenarios. Estos sólo sirven para exaltar lo que realmente le importa al autor. El ser humano en su encrucijada moral. La lealtad a sí mismo y a los demás. Pero también la traición propia y ajena. La capacidad de la naturaleza humana de engañarse a sí misma. Pero también la de confrontarse a sí misma. Yo contra yo. Los demás contra mí. Yo contra los demás.”

“individualidade” da nação em oposição à alteridade de outras nações. Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população” (BHABHA, 2013, pg. 240). Gostaria de destacar a maneira como TFF é atravessado, sob as mais diversas formas, por elaborações acerca de um multidimensional domínio intersubjetivo.

Portanto, a escrita palimpsesta em TFF indaga sobre o que seria o tecido do encontro no México e na América Central. As páginas do romance, impregnadas pela violência, são arranhadas por disputas ainda insolúveis. Todos brigam pela atenção do ouvinte, pelo direito de falar em vez de apenas ouvir o eco de sua própria voz em resposta. Um desejo que, como latino-americanos e periféricos, compartilhamos. A pluralidade de vozes cria, neste caso, um ambiente descontrolado, como o rio Congo que nos leva até Kurtz, e, ao mesmo tempo, desafia uma tradução totalizadora. Sem apresentar qualquer solução, sem nos prometer a utopia da conciliação e da estabilidade, somos deixados à deriva.

Nesse sentido, é interessante perceber como TFF, uma obra à qual foi atribuída a etiqueta de romance em algum momento pelo próprio autor, escapa de qualquer tentativa de se traçar uma temporalidade sincrônica. Como já citei, a urdidura de *A Fronteira de cristal* usa os fios do tempo. Há na coleção de episódios uma evidente progressão temporal. O mesmo não acontece em TFF. Nele, a tensão da falta desse tempo comum e contínuo acentua os contrastes entre as diferentes vozes e narrativas, inserindo mais um ponto de interrogação sobre o que o senso comum entende como o social. Gosto muito quando Bhabha cita o artista performativo Guillermo Gómez-Peña, em especial, o seguinte trecho: “A noção falida de um caldinho (*melting pot*) foi substituída por um modelo que é mais apropriado aos novos tempos, o da *calderada menudo*. De acordo com este modelo, a maioria dos ingredientes derrete, mas alguns pedaços teimosos são condenados a simplesmente flutuar. *Vergi-gratia!*” (BHABHA, 2009, pg. 345).

É com essa “*calderada menudo*” que a obra de Fuentes parece dialogar. Permanece, todo o tempo, a incompreensão diante de relações divergentes e insolúveis, em recorrente construção e desconstrução. Dentro da perspectiva mexicana, Octavio Paz ilumina bem o tema das relações, que, a meu ver, é compartilhada e sempre retrabalhada por Fuentes:



Repito que não somos nada além de uma relação: algo que só pode ser definido como parte de uma história. A questão do México é inseparável da questão do futuro da América Latina, e isso, por sua vez, está incluído em outra: a das relações futuras entre a América Latina e os Estados Unidos. A questão de nós mesmos sempre acaba por ser uma questão dos outros.<sup>54</sup>” (PAZ, 1985, pg. 218).

No trecho acima, retirado de *O labirinto da solidão*, obra publicada pela primeira vez em 1969, vemos que, para Paz, as nações latino-americanas que proclamavam o “caldinho” como solução falharam em incorporar seus próprios “Outros” e, até mesmo, em lhes proporcionar um fórum receptivo para que se expressassem. Entendo que tanto Paz quanto Fuentes buscam dialogar com o incompreensível e com as angústias das incertezas que a suposta homogeneidade dissimula.

Em certa medida, quando Fuentes insere a coda - “a violência, a violência” – é, ao mesmo tempo, um murmúrio e uma recusa a encerrar a obra, extrapolando as mesmas relações em conflito, incompreensíveis, que acabam envolvendo o leitor. Não há ponto final depois da última palavra. O discurso não é interrompido. Escapa. O romance escorre sobre as bordas da última palavra para impregnar o espaço público com a instabilidade gerada pelo que ainda permanece sem ser dito pela multidão, entendida no sentido de Peter Pál Pelbart não como “massa compacta e homogênea, mas como heterogeneidade plural, acentrada, como rede de mentes e corpos, de inteligências e de afetações, de sensibilidades e criatividade, de gestações e invenções” (PELBART, 2003, pg.8).

Se tudo é incerto, a relação entre privado e público também o é, bem como a fronteira entre eles. A leitura que proponho acompanha as quebras entre o dentro e o fora, o íntimo e o público, através das ressonâncias afetivas circulantes, mas, sobretudo, tenta incluir as tensões particulares às existências fronteiriças. TFF, sob este ponto de vista, nos permite refletir sobre a configuração do “acentramento” proposto por Pelbart na rede de afetações onde imperam o vazio, a fragmentação e a solidão. A experiência da leitura de TFF abre-se duplamente. Num primeiro momento, percorre-se uma série de histórias familiares e independentes interrompida pelos coros. Em seguida, ao chegar à coda, o leitor se torna

<sup>54</sup> “I repeat that we are nothing except a relationship: something that can be defined only as a part of a history. The question of Mexico is inseparable from the question of Latin America’s future, and this, in turn, is included in another: that of the future relations between Latin America and the United States. The question of ourselves always turns out to be a question of others.”

testemunha da violência velada, que contaminava as famílias, os coros e que, de alguma forma, estava inscrita em todas as relações.

Acredito que a visão utópica de Fuentes, a fé na capacidade do Estado mexicano em devolver uma resposta política à nação, se converteu no espanto diante das novas forças atuantes: o crime, a globalização, a corrupção e, por fim, a violência. TFF me parece uma obra única na produção fuentiana porque apresenta a problemática contemporânea dos encontros e desencontros de uma forma que se entrelaça, ela mesma, com outras obras e produtos culturais. TFF fornece novas cenas para reflexões teóricas ainda pouco exploradas, especialmente aquelas nuançadas pelo campo dos afetos.

A narrativa de Fuentes aborda temas caros ao autor, como, por exemplo, o preconceito dos norte-americanos em relação aos mexicanos, a americanização de certa classe média mexicana, a simbiose entre capitalismo e crime, a crítica à corrupção e aos governos autoritários vigentes. O que eu gostaria de frisar, no entanto, é que, em TFF, Fuentes permite uma leitura outra, não apenas a mais evidente sob o viés puramente político, mas sob uma perspectiva original provocada pela encenação desse coro, ao mesmo tempo loquaz e silencioso, em contraponto às famílias, onde os afetos circulam, definem contornos, tensionam e fortalecem relações.

Nas palavras de Carlos Fuentes:

O livro não é uma coletânea de contos nem um romance – é uma narrativa de coros, vozes da cidade que se relacionam. São falas de protesto, como o rap. Os personagens se repetem e se encontram. É uma narrativa extremamente violenta que poderia se passar na Cidade do México, em Lima ou no Rio de Janeiro. São as vozes do silêncio, dos esquecidos. (FUENTES, 2006a)

A menção ao rap feita pelo autor me parece muito instigante e permite uma abertura para refletir sobre as falas e as escutas, sejam elas de protesto ou de lamento, de raiva ou de medo, que atravessam TFF, “graças ao silencioso coro da cidade”.

## 2.2 Todas as famílias felizes se parecem

Em *La política cultural de las emociones* (2015), Sarah Ahmed reflete sobre o funcionamento das emoções como moldes de corpos individuais e coletivos, entendendo que os corpos se adaptam ao contato que estabelecem com outros corpos e objetos. Em resposta a esses encontros, criam-se aberturas ou barreiras invisíveis que interferem na circulação das emoções. A visão de que as emoções seriam propriedade do indivíduo é desafiada por Ahmed, já que elas seriam resultado dos encontros e dos choques entre sujeitos e objetos provocados pelo movimento inevitável de todos os corpos. As emoções também não seriam algo que vem de dentro e se move para fora, mas, antes de tudo, atuam como criadoras das superfícies e fronteiras entre os corpos e mundos.

Para Ahmed, portanto, “as emoções são relações: envolvem (re)ações ou relações de aproximação ou de afastamento com respeito aos objetos”<sup>55</sup> (AHMED, 2015, pg. 30). Essa “sociabilidade da emoção”, nas palavras da autora, se traduziria na maneira em que os sentimentos são produzidos como efeito da circulação dos objetos, inclusive os imaginários.

No campo da psicologia, as emoções são centradas na interioridade, isto é, estariam dentro de um “eu”, podendo ou não serem expressas, ao que Ahmed chama do modelo das emoções de “dentro para fora”. O modelo contrário, chamado de “de fora para dentro”, pressupõe que o indivíduo não é a origem do sentimento, mas que este vem de fora. Os dois modelos compartilham, no entanto, a suposição de que há um fora e um dentro pré-definidos, ou dito de outra forma, a distinção entre o indivíduo e o social está delimitada *a priori*.

A autora sugere que as emoções não estão nem no indivíduo nem no social, mas que, ao circularem, elas mesmas fabricam as “superfícies e limites que permitem que todo tipo de objeto seja delineado”<sup>56</sup> (AHMED, 2015, pg. 35). Ahmed ressalta que a circulação não implica a ideia de contágio, que poderia aludir às emoções como propriedade, ou seja, como algo que um tem e pode dar para outra pessoa, como se isso que se dá significasse a mesma coisa para todos os sujeitos.

<sup>55</sup> “Las emociones son relacionales: involucran (re)acciones o relaciones de “acercamiento” o “alejamiento” con respecto a dichos objetos.”

<sup>56</sup> “Mi análisis demostrará cómo las emociones crean las superficies y límites que permiten que todo tipo de objetos sean delineados.”

Para evitar a aproximação, a autora lembra que, mesmo quando compartilhamos um sentimento igual, não nos relacionamos necessariamente da mesma forma com ele. Por isso, ela propõe que o que circula são os objetos da emoção e não as emoções em si. As emoções condensadas nos objetos os tornam objetos “pegajosos”, como “lugares de tensão pessoal e social”<sup>57</sup> (AHMED, 2015, pg. 35).

Antes de prosseguir, cabe considerar uma distinção que marca o campo dos estudos dos afetos, qual seja, a distinção entre afetos, sentimentos e emoções. Pode-se dividir a discussão, grosso modo, em duas vertentes.

Herdeiro da linha filosófica de Spinoza (1632-1677), Frédéric Lordon entende o afeto como o “efeito em determinada coisa da exposição à potência de agir de uma ou várias coisas” (LORDON, 2015, pg. 69). Corpo e pensamento se entrelaçam no encontro afetivo: o corpo sofre uma variação de potência enquanto a mente produz pensamento sobre isso. Nas palavras de Spinoza, “por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções (apud LORDON, 2015, pg. 69). O pensamento constitui, através das ideias e da imaginação individual, a concatenação dos acontecimentos mentais correspondentes às variações de potência. O afeto, assim, não seria propriedade do sujeito, mas da relação entre sujeito e objeto, entre sujeito e sujeito.

É importante frisar a capacidade variável ao longo do tempo de um corpo ser ou não afetado, ou, ao contrário, de afetar ou não. Nas palavras de Brian Massumi (2015):

afeto é essa passagem de um limiar do ponto de vista da mudança de capacidade. É crucial lembrar que Spinoza usa isso para falar sobre o corpo. O que um corpo é, ele diz, é o que ele pode fazer à medida que avança. Esta é uma definição totalmente pragmática. Um corpo é definido por quais capacidades ele carrega passo a passo. Quais são exatamente elas, muda constantemente. A capacidade do corpo de afetar ou ser afetado – sua carga de afeto – não é algo fixo (MASSUMI, 2015, pg. 4).

---

<sup>57</sup> “Mi argumento explora cómo es que las emociones se mueven a través del movimiento o circulación de los objetos, que se vuelven "pegajosos", o saturados de afectos, como sitios de tensión personal y social.”

Os afetos circulam nos encontros dos corpos sempre em movimento, fabricando múltiplas narrativas. No intervalo entre a impressão no corpo e a expressão na mente, entra em jogo a interpretação individual da experiência do encontro. Em tal dinâmica, está implicada uma distinção, como sugere o próprio Massumi, entre afeto – a sensação corporal - e emoção - a compreensão da experiência.

No entanto, como destaca Sarah Ahmed (2015), tal construção nos induziria a pensar numa compartimentalização da sensação, do sentimento e da emoção, reforçando a separação entre cultura e natureza, entre corpo e mente. Ahmed sugere a implicação simultânea de ambos no encontro afetivo, discordando de Massumi. Não há uma hierarquia nem uma precedência. Segundo a autora, as sensações, também elas, passam por uma mediação. Cito Ahmed: “não só lemos esses sentimentos, mas a forma como são sentidos em primeiro lugar pode estar ligada a uma história de leitura, no sentido de que o processo de reconhecimento (deste ou daquele sentimento) está ligado ao que já sabemos”<sup>58</sup> (AHMED, 2017, pg. 55). Diante dessa perspectiva, na qual a influência da história individual de leituras se mostra fundamental no processo de reconhecimento de um sentimento, há que se pensar nas implicações político-subjetivas de tal imbricação, já que uma história de leituras se constrói dentro de um conjunto mais amplo das narrativas culturais e sociais. Assim, na leitura de Ahmed, que acompanho nesta pesquisa, a distinção entre afeto e emoção não é pertinente.

O argumento de Ahmed se baseia na psicanálise, no marxismo, e nos estudos feministas e *queer*. A amplitude que a autora abarca em suas reflexões partem do princípio de que as emoções não correspondem a objetos disciplinares bem desenhados. Para seguir os rastros das emoções, é necessário cruzar os limites entre as disciplinas.

Nas palavras de Ana Kiffer (2021), “uma reconfiguração epistêmica profunda vai se delineando ali onde os estudos do afeto de algum modo auscultam e participam, e, não por acaso, tudo isso vai de par com as reconfigurações dos campos políticos e da vida do planeta na contemporaneidade” (KIFFER, 2021, pg. 134). Acho interessante como a associação entre escuta e afetos retorna também

<sup>58</sup> “no solo leemos esos sentimientos, sino que la manera en que se sienten en primer lugar puede estar atada a una historia de lecturas, en el sentido de que el proceso de reconocimiento (de este o aquel sentimiento) está ligado con lo que ya sabemos”

aqui. Mais adiante, Kiffer apresenta o que seria uma possível aproximação entre arte e o campo dos afetos. Ela diz:

A arte, e suas implicações agônicas (Mouffe, 2014), vem sobrevivendo como adorno ou como excrecência, num mundo onde o valor da vida está em queda. Seu desafio se perfaz todo o tempo sobre a linha tênue entre o grito e o silêncio. A pulsação dos corpos, lutando, literalmente, para respirar, perfazem uma nova arritmia da vida cotidiana – uma espécie de coreografia feita de bloqueios e de brechas. Muros e furos. Sem chão e sem ar, o corpo rasteja sobre os muros do mundo. Mas, por outro lado, o paroxismo da vida exige rever as suas próprias bases, o seu valor. E a cultura volta ao cerne de germinação dessas bases, afirmando a sua potência para incidir como uma necessária clínica artística dos afetos. Destina-se cada vez mais a se firmar como espaço de refazimento dos limites e das ligações, das separações e dos elos, dos cortes e das relações entre o público e o privado (erodido pelo sistema ultra neoliberal), ou entre os corpos, a gente, as comunidades, como vivência subjetiva e política ao mesmo tempo. (KIFFER, 2021, pg. 149).

A partir disso, é interessante lembrar como Ahmed associa a teoria com a “economia dos afetos”. Para ela,

de fato, na medida em que a psicanálise é uma teoria do sujeito como carente no presente, então oferece uma teoria da emoção como economia, envolvendo *relações de diferença e deslocamento sem valor positivo*, ou seja, as emoções funcionam como uma forma de capital: o afeto não reside positivamente no signo ou *commodity*, mas é produzido apenas como um efeito de sua circulação<sup>59</sup> (AHMED, 2015, pg. 120).

Na “economia dos afetos”, me parece possível pensar os textos como parte de uma “clínica artística dos afetos”, como sugere Kiffer (2021), na medida em que são materiais que “trabalham através das emoções para gerar afetos”<sup>60</sup> (AHMED, 2005, pg. 39). Quando os textos nomeiam uma emoção, eles se tornam arquivos de sentimentos, através dos quais um rastreio de como os afetos circulam é viável.

Cabe explicar que Arquivo aqui é entendido não como uma coleção, mas como uma “zona de contato” (AHMED, 2005, pg. 42). Um arquivo é efeito de múltiplas formas de contatos, como, por exemplo, as institucionais (bibliotecas, livros, Internet), ou as formas cotidianas de contato (família, amigos e outros).

<sup>59</sup> “Indeed, insofar as psychoanalysis is a theory of the subject as lacking in the present, then it offers a theory of emotion as economy, as involving relationships of difference and displacement without positive value. That is, emotions work as a form of capital: affect does not reside positively in the sign or commodity but is produced only as an effect of its circulation.”

<sup>60</sup> “Tenemos que evitar pensar que las emociones están "en" los materiales que reunimos (lo que transformaría la emoción en una propiedad), sino pensar más en lo que "hacen" los materiales, cómo trabajan a través de las emociones para generar efectos.”

Ahmed propõe que a investigação das emoções deve envolver as diversas maneiras com que elas funcionam, seja na vida cotidiana ou na cultura pública. Deste modo, em vez de considerar como os sentimentos “estão” em um arquivo particular, prefere-se pensar como trabalham e circulam: “como se movem, se colam e deslizam”<sup>61</sup> (AHMED, 2005, pg.41).

É de particular interesse a forma como a autora trata da hierarquia entre sujeitos, quando procura pensar os corpos e suas historicidades associados aos afetos “pegajosos”. Cria-se uma hierarquia baseada em como, sobre determinados corpos, são “colados” afetos específicos. A autora usa o exemplo da “feminista hostil”, vista como incapaz de se inserir no jogo político em pé de igualdade com os ditames “racionais”.

Esta hierarquia se traduz claramente em uma hierarquia entre sujeitos: enquanto pensamento e razão são identificados com o masculino e o sujeito Ocidental, emoções e corpos são associados com feminilidade e outros racializados. Essa projeção da emoção em direção aos corpos dos outros não só trabalha para excluir os outros dos domínios do pensamento e racionalidade, mas também trabalha para ocultar os aspectos emocionais e corporificados do pensamento e da razão. Como sugeri ao longo deste livro, as 'verdades' deste mundo são dependentes das emoções, de como elas movem os sujeitos e os grudam juntos.<sup>62</sup> (AHMED, 2005, p.258)

Nesse contexto, certos afetos e emoções impactam a mobilidade e a ocupação espacial dos corpos, delimitando as relações micropolíticas e de poder. No caso de TFF, os sentimentos de medo, dor e rancor, que em parte são efeito das relações socioeconômicas impregnadas pela violência, se configuram justamente nos processos de aliança ou de separação que definem um Outro como ameaça ou como aliado.

Em especial, na leitura que proponho, medo e rancor trabalham em conjunto na configuração de TFF, tanto no eixo temático quanto no campo formal, encenando uma certa forma de “angústia fronteiriça”.

<sup>61</sup> “Los sentimientos no están “en” mi archivo de la misma manera. Más bien, rastreo cómo circulan y generan efectos las palabras que nombran sentimientos y objetos de sentimientos: cómo se mueven, se pegan y se deslizan. Nosotros nos movemos, pegamos y deslizamos con ellas.”

<sup>62</sup> “Esta jerarquía se traduce claramente en una jerarquía entre los sujetos: mientras que el pensamiento y la razón se identifican con el sujeto masculino y occidental, las emociones y los cuerpos se asocian con la feminidad y los otros raciales. Esta proyección de la “emoción” a los cuerpos de otros no solo funciona para excluirlos de los ámbitos del pensamiento y la racionalidad, sino también para ocultar los aspectos emocionales y corporizados del pensamiento y la razón. Como he sugerido a lo largo de este libro, las “verdades” de este mundo dependen de las emociones, de cómo mueven a los sujetos y los mantienen pegados.”

Sarah Ahmed (2004) aponta a “angústia fronteiriça” como uma forma de narração do medo:

É por isso que a política do medo é frequentemente narrada como uma angústia fronteiriça: o medo fala a língua de "inundações" e "pântanos", de ser invadida por algum outro inapropriado, contra o qual a nação deve se defender. Podemos refletir sobre a ontologia da insegurança dentro da constituição do político: é preciso supor que as coisas não estão seguras, por si mesmas, para que a exigência de tornar as coisas seguras possa ser justificada<sup>63</sup> (AHMED, 2005, pg. 126).

Isso a que Ahmed chama de “ontologia da insegurança” me parece sustentar as cenas de TFF. A coexistência de coros e famílias nos coloca a questão de quais corpos se juntam e em que espaços. A percepção da insegurança, em TFF, parte da visibilidade de determinados “fantasmas do passado”, expressão cunhada por Rossana Reguillo (2005):

O que quero argumentar aqui é que, na análise realizada nas cidades, toma forma um campo de representações que liga a percepção da insegurança com uma "nova visibilidade" do que chamarei de fantasmas do *passado*: *indígenas*, migrantes, indigentes; pobreza nova e antiga que opera como espelho de uma realidade que a sociedade se recusa a ver. Os "pobres" trazem para a cidade, um espaço de progresso e de esquecimento do passado, as imagens apagadas por uma modernidade de aparador. A pobreza é frequentemente considerada por muitos atores sociais, como o resíduo de uma época antiga, que é vista com medo e rejeição.<sup>64</sup> (REGUILLO, 2008, pg. 67)

Antes de prosseguir, cumpre lembrar que durante o *boom*, apesar de sua heterogeneidade estrutural, a defesa de uma identidade latino-americana ocupou lugar de destaque. É ilustrativo o discurso de Gabriel García Márquez no recebimento do Prêmio Nobel, em 1982, enfatizando a busca de uma identidade própria na América Latina.

<sup>63</sup> “Es por esto que la política del miedo con frecuencia se narra como una angustia fronteriza: el miedo habla el lenguaje de "inundaciones" y "pantanos", de verse invadido por unos otros inapropiados, contra los cuales la nación debe defenderse. Podemos reflexionar sobre la ontología de la inseguridad dentro de la constitución de lo político: se debe suponer que las cosas no están seguras, en y por sí mismas, de modo que pueda justificarse la exigencia de hacer que las cosas estén seguras.”

<sup>64</sup> “Lo que quiero argumentar aquí es que en el análisis realizado en las ciudades toma forma un campo de representaciones que vincula la percepción de la inseguridad con una “nueva visibilidad” de lo que denominaré los fantasmas del pasado: indígenas, migrantes, indigentes; pobreza nueva y vieja que opera como espejo de una realidad que la sociedad se niega a ver. Los “pobres” traen a la ciudad, espacio del progreso y del olvido del pasado, las imágenes borradas por una modernidad de aparador. La pobreza suele ser pensada por no pocos actores sociales como el residuo de un tiempo antiguo, al que se mira con temor y rechazo.”



Pois se essas dificuldades nos entorpecem, que somos de sua essência, não é difícil entender que os talentos racionais deste lado do mundo, extasiados na contemplação de sua própria cultura, foram deixados sem um método válido para nos interpretar. É compreensível que eles insistam em nos medir com o mesmo parâmetro com o qual medem a si próprios, sem lembrar que os estragos da vida não são iguais para todos, e que a busca da identidade própria é tão árdua e sangrenta para nós como foi para eles<sup>65</sup> (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.26).

O uso da palavra “essência” pelo escritor demarca ainda mais a distância das palavras do Nobel em relação ao que vemos na produção tardia de Fuentes, e de forma inequívoca, em TFF. Neste, a busca de uma identidade coletiva parece ser substituída pela descrença na ideia de nação como comunidade coesa e homogênea. Em TFF, ainda não se vê um esforço para desestabilizar ou desarticular qualquer possibilidade dessa construção “essencial”, mas é uma obra que encena questões que passariam a ser centrais no século XXI. TFF explora a categoria de nação como lugar simbólico de um nós pluriverso, mas ainda é um livro anterior às demandas mais recentes por inclusão e respeito às diversidades. Quando TFF aborda as diversas formas de violência que expõem as dissonâncias da comunidade nacional, que não consegue mais ignorar os “fantasmas do passado”, é como se apenas fossem ouvidas as vozes dos coros fantasmagóricos sem saber ao certo como reagir ao som delas.

Relembro a citação de Cortázar, “O que é o *boom* senão a mais extraordinária tomada de consciência por parte do povo latino-americano de uma parte de sua própria identidade?” (AYÉN, 2019, pos. 3848). Observo que essa tomada de consciência partiu de uma visão do Outro, externa em relação a nós, permitindo aos latino-americanos construir uma imagem global de uma nova “América Latina”. Pelo olhar desse Outro, constitui-se uma imagem do bloco como um reflexo particular, onde a incorporação da identidade não passa pela cópia, mas pela imaginação, pela recriação e pela diferença.

O esforço imaginativo de TFF dispara indagações sobre os movimentos, sobre os corpos nos territórios e, por fim, e esta é a minha aposta, sobre a circulação

<sup>65</sup> “Pues si estas dificultades nos entorpecen a nosotros, que somos de su esencia, no es difícil entender que los talentos racionales de este lado del mundo, extasiados en la contemplación de su propia cultura, se hayan quedado sin un método válido para interpretarnos. Es comprensible que insistan en medirnos con la misma vara con que se miden a sí mismos, sin recordar que los estragos de la vida no son iguales para todos, y que la búsqueda de la identidad propia es tan ardua y sangrienta para nosotros como lo fue para ellos.”

dos signos afetivos que moldariam a coletividade, no sentido que propõe Ahmed (2015):

Diante disso, as economias afetivas precisam ser vistas como sociais e materiais, bem como psíquicas. De fato, se o movimento do afeto é crucial para a própria diferença entre "aqui" e "lá fora", então o psíquico e o social não podem ser instalados como objetos adequados. Em vez disso, a materialização, que Judith Butler descreve como "o efeito do limite, fixação e superfície", envolve um processo de intensificação. Em outras palavras, o acúmulo de valor afetivo molda as superfícies dos corpos e mundos. Poderíamos, portanto, perguntar como a circulação de sinais de afeto molda a materialização dos corpos coletivos, por exemplo, o "corpo da nação."<sup>66</sup> (AHMED, 2015, pg. 121).

O que eu gostaria de enfatizar em TFF é justamente como se coloca em tensão a ideia de coletividade, que parece não mais possível dentro dos moldes da identidade essencial latino-americana, que se vê envolta nesse processo de intensificação, que irrompe subitamente e (im)pressiona e molda as superfícies dos corpos e mundos.

Uma ideia importante na linha de raciocínio adotada até aqui é a de limite, fixação e superfície delineados pelos contatos e, ao mesmo tempo, definidores de um “aqui” e um “lá fora”, espaços e atmosferas intensificados que facilitam ou obstruem o fluxo dos signos afetivos. Ahmed (2005) exemplifica a imbricação entre espaço coletivo e individual quando trata do medo e como ele faz com que determinados corpos se encolham ao se sentirem ameaçados. Neste caso, a atmosfera do medo exerce um papel fundamental na ocupação do espaço social.

Portanto, a economia dos afetos trabalha também no sentido de distribuir os corpos em um espaço compartilhado. Imóveis, encolhidos, dinâmicos, parados, enfim os corpos movimentados a partir da atmosfera de um lugar rodeado pela violência.

---

<sup>66</sup> “Given this, affective economies need to be seen as social and material, as well as psychic. Indeed, if the movement of affect is crucial to the very making of a difference between “in here” and “out there,” then the psychic and the social cannot be installed as proper objects. Instead, materialization, which Judith Butler describes as “the effect of boundary, fixity and surface,” involves a process of intensification. In other words, the accumulation of affective value shapes the surfaces of bodies and worlds. We could hence ask how the circulation of signs of affect shapes the materialization of collective bodies, for example the “body of the nation.”

Para concluir, creio que os argumentos que aqui desenvolvo tentam refletir sobre uma questão muito bem articulada por Ana Kiffer, que me parece resumir as provocações que vejo em TFF: “(...) como poder conceber relação no e com as separações, a consciência e a ferida de nossos desligamentos, os rasgos dos nossos tecidos comuns e os nossos profundos desenlaces?” (KIFFER, 2019, pg. 59)

### 2.3 Onde está o medo? Onde está a violência?

Na narrativa epistolar *Mãe dolorosa*, uma das histórias familiares, Fuentes escreve:

Fatalmente, pois na encruzilhada de caminhos encontramos outra pessoa e agimos *sobre* ela, dando rédea solta à nossa liberdade que é sempre liberdade para afetar a vida dos outros. Talvez José Nicasio, ao vê-la naquela tarde em Monte Albán, tenha tido um temor secreto, que foi o de não ser *livre* com você, de trair sua liberdade caso a deixasse ir. Tinha de agir perante você, com você, mas *não sabia como*. Você lhe deu o ensejo. *Teve medo dele*. (FUENTES, 2009, pg. 106, grifos do autor)

A família, neste caso, foi destruída pelo ato mais violento concebível: um assassinato. A história consiste nas cartas trocadas entre a mãe e o assassino de Alessandra, preso em uma penitenciária na Califórnia. Em uma das últimas cartas, a senhora Vanina pergunta a José Nicasio “por que matou minha filha?” e ele responde:

sua filha me olhou com medo. Seus olhos me diziam não me toque, não se aproxime, ela me olhou dizendo não saia daí, não saia do seu lugar. Qual é o meu lugar? Embaixo, meu lugar é embaixo, sempre lá embaixo, por mais alto que eu suba sempre estarei embaixo. [...] chame-me de homem, chama-me de índio, sei que me mandaria açoitar caso a deixasse livre, quero você, mas isso não lhe dá o direito de sentir medo de mim, pode sentir o que quiser em relação a mim, repugnância física, desprezo social, discriminação racial, só não sinta medo, medo não, por favor, pela sua vida, não me tenha medo [...] A vida inteira eu quis afastar o medo da minha cabeça. Senhora: sua filha teve medo de mim, mas eu tive mais medo dela por ter medo de mim e tive medo de mim mesmo por não saber dominar meu medo” (FUENTES, 2009, pg. 104).

A cena do crime é o famoso sítio arqueológico do período pré-colombiano Monte Albán, localizado a aproximadamente 500 km da Cidade do México, no estado de Oaxaca. A composição de violência e medo configura o encontro entre Alessandra e José Nicasio, que, como as pirâmides de Oaxaca, se constrói sobre a sedimentação de experiências traumáticas ancestrais e recorrentes. Entre as fissuras e quebras de uma convivência precária, vez ou outra, irrompe o ato que se tenta explicar. É o que nos mostra José Nicasio.

Alessandra é descrita por sua mãe como uma mulher racional, que amava “Nietzsche ou as irmãs Bronte”, “uma menina promissora, mas isso se fosse humana. Faltava-lhe calor. Faltava-lhe emoção” (ibid, pg. 96). E acrescenta: “Eu conversei muito com minha filha. Alertei-a de que o amor pode nos isolar de tudo o que nos rodeia. Porém, na falta dele, podemos ser invadidos pelo temor de que exista algo comparável”.

O que seria comparável ao amor como força de ligação ou de ruptura?

José Nicasio vê, no olhar condenatório e pesado pelo medo de Alessandra, a imagem de “um índio que carrega no lombo séculos de humilhação, uma ovelha negra, um indígena zapoteca ao qual não é permitido caminhar na calçada, somos obrigados a poder de chicotadas a andar pelo meio da rua, comendo poeira...” (FUENTES, 2009, pg. 98). E, mais adiante, continua:

O que significa um olhar, senhora? Um olhar dirigido à montanha é a mesma coisa que um olhar dirigido a uma pessoa? Olha-se da mesma forma um crepúsculo e uma mulher? Eu não queria olhar sua filha, senhora, mas queria, sim, olhá-la olhando o mesmo que eu e me sentir dividindo com ela o sentimento da beleza natural. Talvez eu devesse me controlar. Talvez devesse repetir a lição de toda a minha vida e continuar de cócoras, sendo o índio que não tem permissão para erguer a vista do chão (FUENTES, 2009, pg. 103).

Ressoa na narrativa de Jose Nicasio a pergunta que Sarah Ahmed nos dirige: “Que corpos temem a que corpos?” (AHMED, 2015, pg. 114).

O detalhe de Jose Nicasio estar ao lado de Alessandra no alto do Monte Albán faz com que Dona Vanina lhe indague “Conte-me: por que o senhor estava lá?”. José Nicasio queria contemplar o horizonte ao lado de Alessandra. Do alto. Ahmed nos alerta para a distinção espacial entre “acima” e “abaixo”, que funciona metaforicamente para separar os corpos. A repugnância de Alessandra, expressa no grito diante da proximidade julgada como ameaçadora, marca a impertinência

de Jose Nicasio ao seu lado. Como diz Ahmed, “estar abaixo” se converte em propriedade de certos corpos, objetos e espaços” (AHMED, 2015, pg. 143). Dona Vanina sabe bem disso e, por isso, o interpela.

Alessandra lê o corpo de Jose Nicasio, que, naquele contato instantâneo, se materializa num corpo perigoso, o qual se deve temer. Esse corpo de índio, metonímico e ameaçador, passa pela historicidade, provocadora do que Ahmed chama de “leitura de contato”, isto é, mediada por narrativas e fantasias em movimento constante no campo social. A autora associa esse “mau contato” com uma má interpretação alicerçada sobre uma mistura de tempos e histórias, muitas delas ancestrais e ainda abertas, outras, no momento presente e ainda aquelas que antecipam um futuro dano. Repito as palavras de Ahmed, “O medo molda as superfícies dos corpos em relação aos objetos. As emoções são relacionais: envolvem (re)ações ou relações de "abordagem" ou de "estranhamento" com respeito a tais objetos.”<sup>67</sup> (AHMED, 2015, pg. 30). E Ahmed complementa,

Também sugiro que as emoções sejam "livres" no sentido de que não residem em um objeto, nem são causadas por um objeto. Mas não usarei a linguagem da "liberdade" neste livro. Em vez disso, proponho que a associação entre objetos e emoções seja contingente (envolve contato), mas que essas associações são "pegajosas". As emoções são moldadas pelo contato com objetos. A circulação de objetos não é descrita como liberdade, mas em termos de "pegajosidade", bloqueios e restrições.<sup>68</sup> (AHMED, 2015, pg. 31)

Esses objetos pegajosos se convertem em locais de acúmulo de tensões pessoais e sociais. O olhar amedrontado de Alessandra para Jose Nicasio funciona para assegurar a relação dos corpos, quem ocupa que lugar, quem está acima, quem deve permanecer abaixo. O medo reúne e separa “mediante os estremecimentos que se sentem na pele, na superfície que emerge através do encontro”<sup>69</sup> (AHMED, 2015, pg. 106).

<sup>67</sup> “El miedo moldea las superficies de los cuerpos en relación con los objetos. Las emociones son relacionales: involucran (re)acciones o relaciones de "acercamiento" o "alejamiento" con respecto a dichos objetos.”

<sup>68</sup> “También sugiero que las emociones son "libres" en el sentido de que no residen en un objeto, ni son causadas por un objeto. Pero no utilizaré el lenguaje de la "libertad" en este libro. En vez de ello propongo que la asociación entre objetos y emociones es contingente (involucra el contacto), pero que estas asociaciones son "pegajosas". Las emociones se ven moldeadas por el contacto con objetos. La circulación de objetos no se describe como libertad, sino en términos de "pegajosidad", bloqueos y restricciones.”

<sup>69</sup> “el miedo funciona para asegurar la relación entre esos cuerpos; los reúne y los separa mediante los estremecimientos que se sienten en la piel, en la superficie que emerge a través del encuentro.”

A autora nos diz:

Para continuar com meu argumento da seção anterior, o medo da degeneração, declínio e desintegração como mecanismos para preservar "o que é", está associado mais a alguns corpos do que a outros. A ameaça às formas sociais (que são a materialização das normas) representadas por essas outras é percebida como a ameaça de que os valores que garantirão a sobrevivência sejam interrompidos e rejeitados. Estes vários outros vêm para incorporar a impossibilidade da norma tomar forma; é a proximidade desses outros corpos que "causa" o medo de que as formas de civilização (a família, a comunidade, a nação, a sociedade civil internacional) tenham degenerado. O importante, então, é que narrativas que buscam preservar o presente – trabalhando com a angústia da morte como consequência necessária do desaparecimento das formas tradicionais – também buscam localizar essa angústia em alguns corpos que, então, adotam qualidades fetiche como objetos do medo.<sup>70</sup> (AHMED, 2015, pg. 130)

As falas e olhares de medo, de repugnância, de ódio, muitas vezes velados, se adensam em torno dos “pontos de tensão” e contribuem para uma falha na comunicação, ou uma má interpretação encenada nos disfarces das dissimulações cotidianas. Tal observação requer uma atenção aos detalhes e às encenações das banalidades, como a agitação em torno de nascimentos, casamentos e questões de família com seus rituais de conservação. Em TFF, as cenas familiares mesclam dinâmicas novas e velhas de convivência e organização.

Assim, a importância de se tomar o Estudo dos Afetos como um campo fértil para a descoberta de novas formas de pertencimento se faz ainda mais urgente. Vivemos um momento em que as paixões criam e destroem relações de uma forma inédita e poderosa. Potencializados pelas redes sociais e interações virtuais, os fluxos passionais desestabilizam, ligam e desligam as redes de conexões desenhadas no sistema contemporâneo e “neo-autoritário”, como sugere Nigel Thrift (2008):

Obviamente, este é um momento de grandes paixões políticas *tanto* à direita quanto à esquerda (Nelson 2006). Mas, mais importante, parece-me

<sup>70</sup> “Para seguir con mi argumento de la sección previa, el miedo a la degeneración, declive y desintegración como mecanismos para preservar "lo que es", se asocia más con unos cuerpos que con otros. La amenaza a las formas sociales (que son la materialización de las normas) representada por estos otros se percibe como la amenaza de que se trastoken y se rechacen los valores que garantizarán la sobrevivencia. Estos varios otros llegan a encarnar la imposibilidad de que tome forma la norma; es la proximidad de dichos otros cuerpos lo que "causa" el miedo de que las formas de la civilización (la familia, la comunidad, la nación, la sociedad civil internacional) hayan degenerado. Lo que es importante, entonces, es que las narrativas que buscan preservar el presente -mediante el trabajo con las angustias de muerte como la consecuencia necesaria de la desaparición de las formas tradicionales, también buscan localizar esa angustia en algunos cuerpos que, entonces, adoptan cualidades fetiches como objetos de miedo.”

que estamos vivendo em um tempo de maior e maior autoritarismo. Mas este é um capitalismo autoritário que se baseia no sentimento, na mídia e na falta de atenção e/ou engajamento à maioria das questões políticas para se manter no controle, um socialismo capitalista ou, pelo menos, um novo acordo neo-autoritário cujo principal interesse é acelerar a inovação.<sup>71</sup> (pg. 222).

Pensar com e sobre os afetos nos faz trabalhar em interseções pouco usuais, ligando e desligando redes de conexões. Portanto, para além de uma operação relacional unívoca, como a encenação dos afetos em TFF traça novas formas de pertencimento ou de compartilhamento do não-pertencimento?

Outra vez retorno a Ahmed: “De todo modo, a experiência de ser alienado da promessa afetiva de objetos felizes nos leva a algum lugar. (...) Uma preocupação com histórias que machucam não é então uma orientação para trás: para seguir em frente, você deve fazer esse retorno”<sup>72</sup> (apud GREGG, 2010, pg. 50). Entendo que a maioria dos corpos caberia no que Ahmed chamou de pontos de bloqueio da comunicação. Como as famílias podem conviver com eles? Talvez seja a indagação que o autor nos faz em TFF? É possível apenas seguir em frente, sem retornar a essas histórias e corpos, que parecem alienados da promessa afetiva dos objetos felizes?

Repito o trecho de *A mãe do mariachi*, quando o narrador diz, “A dor bateu em sua porta traiçoeiramente. Com pancadinhas irritantes com os nós dos dedos e vozes de pintassilgos. Pura farsa. A violência já se acha dentro dela, ela não precisava passar pelo que tem passado. A violência em casa. A violência nas ruas. A dor por todas as partes”. (FUENTES, 2009, pg. 115).

As frases curtas, a feição entrecortada deste trecho, desferem curtos socos a cada retomada de frase<sup>73</sup>. A segmentação quebra a narrativa. A violência tudo contamina. O contágio que não respeita os limites do lar, ideia que ganha novos contornos em meio à pandemia que ainda nos atinge, traz à cena o fluxo na fronteira entre um fora e um dentro, entre um particular e um coletivo, entre o privado e o

<sup>71</sup> “Most obviously, this is a time of great political passions on both right and left (Nelson 2006). But more importantly, it seems to me that we are living in a time of greater and greater authoritarianism. But this is an authoritarian capitalism which relies on sentiment, media, and lack of attention and/or engagement to most political issues to hold sway, a capitalist socialism or, at least, a neo-authoritarian new deal whose main interest is in accelerating innovation”

<sup>72</sup> “If anything, the experience of being alienated from the affective promise of happy objects gets us somewhere. (...) A concern with histories that hurt is not then a backward orientation: to move on, you must make this return”

<sup>73</sup> Agradeço a contribuição da professora Rosana Kohl Bines na argumentação sobre este trecho do livro.

público. Porém, em TFF, não se busca mais a possibilidade de fusão, de unidade, ou, antes disso, de uma comunidade apaziguada. Há violência e medo. E existe dor. “A dor por todas as partes”, já nos avisa Fuentes.

Lembro de uma entrevista recente de Homi Bhabha para a revista *Prospect*, onde ele usa o termo degradação no lugar de discriminação. Para Bhabha, precisamos hoje de uma nova linguagem, menos legalista e mais próxima das emoções.

Nesse tempo, ele afirma, precisamos de uma nova linguagem. No lugar da discriminação, uma palavra mergulhada na linguagem dos "direitos" que presume a intervenção benevolente das instituições, devemos falar em *degradação*, um termo mais emotivo. "*Degradation*", diz Bhabha, "lida com imagens; trata na linguagem do abuso; ele lida com a incivilidade. Enquanto a "discriminação" lança a violência racial como um *bug* no sistema, as degradações são uma característica. Em alguns estados hoje, como o jornalista Adam Serwer observou, a crueldade é o ponto."<sup>74</sup> (BHABHA, 2019)

Partir de uma leitura nova, afetiva, pode se encaixar melhor nesse contexto mais amplo, do qual Bhabha participa, que entrelaça e mergulha as palavras nas emoções que subjazem às narrativas.

Não à toa, TFF coloca em discussão a fragilidade da lei, desafiada tanto pela corrupção endêmica quanto pela simbiose entre capitalismo e crime, uma das teses de Fuentes.

Ouvem-se gritos de júbilo quando eles dão um banho de gasolina nos policiais e lhes ateam fogo. Dona Medea se une ao coro da alegria. O bairro derrotou a violência que veio de fora com a violência que vem de dentro. Dois policiais ardem vivos com gritos que silenciam as sirenes (FUENTES, 2009, pg. 117).

TFF sinaliza a imbricação do rancor, violência e medo em todos os lugares e em todas as relações degradadas, no sentido de Bhabha. A sacralidade da casa está sendo profanada pela violência que nada poupa, mas ainda assim o lar se

<sup>74</sup> “In such a time, he contends, we need a new language. In the place of discrimination, a word steeped in the language of “rights” that presumes the benevolent intervention of institutions, we should speak instead of degradation, a more emotive term. “Degradation,” Bhabha says, “deals in images; it deals in the language of abuse; it deals in incivility.” While “discrimination” casts racial violence as a bug in the system, degradation suggests that in certain hands, it can be a feature. In some states today, as journalist Adam Serwer has noted, the cruelty is the point.”



mantém como um último refúgio, mesmo que precário. Como sugere Sarah Ahmed:

O medo do "mundo", como cenário de danos futuros, funciona como uma forma de violência no presente, que encolhe os corpos e os coloca em um estado de medo, um encolhimento que pode envolver uma recusa em deixar os espaços delimitados da casa ou uma recusa em habitar o que está fora de maneiras que antecipam o dano (andar sozinho, andar à noite e assim por diante)<sup>75</sup> (AHMED, 2015, pg. 117).

Os corpos amedrontados buscam proteção contra supostos danos futuros, como Alma Pagán, uma das personagens da primeira história, *Uma família entre tantas*, que se encolhe no sótão da casa, em formato de pirâmide indígena do período asteca, achando que

que era ideal para sua vida igualmente estreita, dedicada a navegar na rede e descobrir no mundo virtual da Internet a vida necessária – ou suficiente – para não sair mais de casa, mas sentindo-se parte de uma vasta tribo invisível conectada a ela assim como ela se conectava, estimulada, a um universo que lhe parecia o único digno de se apropriar da “cultura” (FUENTES, 2009, pg. 10)

Em certo momento, Alma “para de se considerar vulnerável” (FUENTES, 2009, pg. 26) e se conecta com o mundo assistindo a *reality shows*. Alma acompanha o início de uma disputa na qual quatro duplas partem em uma jornada que começa em *Ciudad Juárez* e termina em *Tapachula*, isto é, começa na fronteira com os Estados Unidos e termina na fronteira com a Guatemala, trajeto inverso ao que tantos latino-americanos fazem para fugir da miséria. Duas duplas são de americanos, a terceira, de mexicanos vestidos “como ela”, e a última dupla é composta por “duas criaturas raquíticas e curtidas”, que se vestem como índios *tarahumaras*. Próximo ao fim da competição, os participantes são surpreendidos por uma emboscada e, da mata, “emergem dez, doze demônios juvenis. De cabeças raspadas, nus da cintura para cima, com lágrimas tatuadas no peito”. Todos morrem com exceção da dupla *tarahumara*, pois, como diz o narrador, “os *tarahumaras* sentem de longe o cheiro de sangue. Têm faro para a violência. Sofreram-na

<sup>75</sup> “El miedo al “mundo” como el escenario de un daño futuro funciona como una forma de violencia en el presente, que encoge los cuerpos y los coloca en un estado de temerosidad, un encogimiento que puede involucrar una negativa a salir de los espacios acotados de la casa o una negativa a habitar lo que está afuera de maneras que anticipan el daño (caminar sola, caminar de noche y así sucesivamente)”

durante séculos, nas mãos dos brancos e dos mestiços. Desconfiam por herança” (FUENTES, 2009, pg. 34). Alma Pagán desliga a TV e não sabe se a ligará novamente: “pensou e não entendeu por que se sentira mais vulnerável do que nunca”.

Alma se tranca e se desliga da comunidade. Ela está encurralada, não tem mais para onde ir, a família e a casa não lhe garantem qualquer proteção. Mas proteção contra o que afinal? Contra quem?

A fórmula para a felicidade em família é vista com ironia por Fuentes, diante do desafio de como construir uma família feliz no México tendo em vista o modelo político vigente, a multiplicação dos desassistidos, as guerras das gangues e as tensões nas fronteiras.

Apesar de um “estado de temerosidade” permear a obra, não considero TFF uma narrativa conservadora, no sentido de que haveria uma aposta no medo e na violência como estratégia para defender a manutenção ou retorno a um estado anterior, supostamente harmônico. Na leitura que aqui proponho, TFF se insere num campo de incertezas em que todos estamos sujeitos aos processos afetivos que nos atravessam, exacerbado pela realidade:

Estamos sujetos ao teste do outro. Nós vemos, mas também somos vistos. Vivemos o constante encontro com o que não somos, ou seja, com o que é diferente. Descobrimos que apenas uma identidade morta é uma identidade fixa. Estamos todos sendo. Nada nos faz entender – ou rejeitar – essa realidade melhor do que o movimento que definirá cada vez mais a vida do século XXI: as migrações em massa de Sul para Norte e de Leste para Oeste. Nada vai testar tão seriamente nossa capacidade de dar e receber, nossos preconceitos e nossa generosidade também<sup>76</sup> (FUENTES, 2002)

Esse “estar sendo” perpassa as famílias, os coros e a própria obra. Tal transitividade instável impede, inclusive, que a classificação de TFF, ora como um livro de contos, ora como um romance, ou até como um rap, se fixe. O que se destaca é o caráter não fusional: todas as relações estão instaladas na diferença, na impossibilidade da solução homogeneizante.

<sup>76</sup> “Estamos sujetos a la prueba del otro. Vemos, pero también somos vistos. Vivimos el constante encuentro con lo que no somos, es decir, con lo diferente. Descubrimos que sólo una identidad muerta es una identidad fija. Todos estamos siendo. Nada nos hace comprender – o rechazar – esta realidad mejor que el movimiento que definirá cada vez más la vida del siglo XXI: las migraciones masivas de Sur a Norte y de Este a Oeste. Nada pondrá tan seriamente a prueba nuestra capacidad de dar y recibir, nuestros prejuicios y nuestra generosidad también.”

Como sugere Ana Kiffer, “Nunca a noção de fusão no Ocidente equivalia ou pode equivaler à de reciprocidade. Ela é calcada na violência da absorção de um pelo outro” (KIFFER, 2021, pg. 139). TFF coloca em cena as rachaduras provocadas pela violência das absorções na tentativa de abafá-las tanto no ambiente familiar quanto no âmbito ampliado da comunidade dentro do contexto americano.

No rol das dinâmicas fusionais, não posso deixar de notar os vários aspectos sob os quais as mulheres são retratadas nas histórias das famílias: a mãe ex-cantora de boleros, a filha linda ex-aeromoça encolhida no sótão, a mãe-Medea do *mariachi*, a mãe que pergunta ao assassino o porquê da morte da filha, a filha intelectual assassinada, a esposa carola frígida, a prima medusa monstruosa, a vítima de um marido ciumento. Em geral, as mulheres se apresentam como figuras acessórias e tendem a ocupar o lugar que lhes foi e é habitual no sistema heteropatriarcal, isto é, um papel reativo e secundário nas narrativas. De fato, não se pode ler TFF em busca do protagonismo feminino. Mas, justamente o que torna a leitura instigante, é notar a iminência do abalo de estruturas normativas que mostram brechas ou pontos de vulnerabilidade.

As vozes do “motim do silêncio”, como afirma Fuentes, parecem prestes a falar. Tudo não está mais como sempre foi: tudo “está sendo”.

## 2.4 A geografia do romance

A expressão *Geografia do romance* é o título de um livro de ensaios de Carlos Fuentes publicado no México em 1993, e no Brasil, em 2007. Os ensaios reunidos versam sobre o universo do romance do século XX. Logo no primeiro texto “O romance morreu?”, Fuentes indaga: “Que pode dizer o romance que não se possa dizer de nenhuma outra maneira? Pois em toda e qualquer circunstância, por mais que se diga, é sempre muito mais o que *não* se diz. (...) Mas sabe-o também qualquer cidadão do mundo atual: O não-dito ultrapassa todo o dito ou mal dito no discurso cotidiano da informação e da política” (FUENTES, 2007, pg. 13). O autor entende que o processo de saturação midiática, que na época já se configurava, abriu um novo capítulo para o romance, inaugurando a nova geografia do romance, que atua “dissolvendo a fronteira artificial entre realismo e fantasia e

situando os romancistas, para além das suas nacionalidades, na terra comum da imaginação e da palavra” (FUENTES, 2007, pg. 19). O que o romance diz afinal e que não pode ser dito de outra forma? Segundo Fuentes, “O romance é uma busca verbal do que espera para ser escrito. Mas não só o que diz respeito a uma realidade quantificável, mensurável, conhecida, visível, mas sobretudo o que diz respeito a uma realidade invisível, fugidia, desconhecida, caótica, marginalizada e, amiúde, intolerável, falaz e até desleal” (FUENTES, 2007, pg. 30).

O autor abre outras vias de imaginação quando também levanta o protagonismo das relações e diz que:

A geografia do romance nos diz que nossa humanidade não vive na gelada abstração do separado, mas no latejo cálido de uma variedade infernal que nos diz: Não somos ainda. Estamos sendo.

Essa voz nos questiona, chega a nós de muito longe, mas também de muito dentro de nós mesmos. É a voz de nossa própria humanidade revelada nas fronteiras esquecidas da consciência. Provém de tempos múltiplos e de espaços longínquos. Mas cria, conosco, o terreno comum onde os excluídos podem juntar-se e contar as histórias proibidas pelos excludores. (...) A literatura, por isso, torna-nos excêntricos a todos. Vivemos no círculo de Pascal, onde a circunferência está em todas as partes, e o centro em nenhuma. Mas, se todos somos excêntricos, então todos somos centrais” (FUENTES, 2007, pg. 189)

Entendo a geografia do romance como uma proposta de leitura que convoca o leitor a percorrer a terra comum da imaginação e da palavra para escutar a variedade infernal de histórias proibidas ou ainda não-ditas, que estão em toda parte e provêm de tempos e espaços múltiplos, que chegam a ele de muito longe, mas também de muito dentro.

Três eixos desenham a geografia de TFF. Primeiro, a excentricidade que coloca todos no centro (ou, por equivalência, todos na margem). Embora possa parecer que TFF seja uma sucessão de relatos atomizados, no campo formal, sua disposição insinua o contrário. Com a distribuição das histórias e coros de modo não hierarquizado, tendo em vista que já sabemos não se tratar de um livro de contos, tem-se a impressão de um fluxo, desse “terreno comum” onde tudo se articula. Segundo, a repetição da irrupção dos coros entre as histórias das famílias. Mesmo que eles não exerçam o papel clássico de comentadores, os coros ressoam como vozes que sempre retornam, criando uma vibração e uma expectativa estranha que contaminam também a imaginação do leitor. Em terceiro e último lugar, a

coda. Imediatamente, tudo fica impregnado pela coda “a violência, a violência”: famílias, coros e leitor. A violência já está nas casas e nas ruas o tempo todo.

Nos primeiros romances de Fuentes, as oposições familiares são articuladas e reconsideradas através dos mecanismos de herança e memória entre gerações, como se os dilemas históricos fossem transmitidos indiretamente; os filhos retomam os ideais tradicionais dos pais, “a memória de uma falha histórica não é extinta em uma geração, mas é repensada através do processo de herança e memória”<sup>77</sup> (BOLDY, 2012, pg. 253).

Porém, nas últimas obras, a memória histórica e familiar parece truncada pela violência impune. Assim, não por acaso, a coda insinua que a violência não é mais assimilável nem gerenciável, ela está dentro das famílias protagonistas e “rompe todos los esquemas” (BOLDY, 2012, pg. 247). Nesse contexto, identifico uma mediação ambivalente da violência. Por um lado, a violência bloqueia a memória histórica, a herança da tradição, mas, por outro, ela rompe todos os esquemas e tudo invade. Essa dualidade engendra nuances na própria leitura que se faz dela, pois, em TFF, a violência tem o papel de reorganização do espaço, ou dito de outra forma, de desestabilizar a geografia do romance. Portanto, se inscreve na própria geografia a possibilidade de que as relações estabelecidas no espaço público dos coros, na intimidade das famílias, ou ainda na fronteira móvel entre ambos, possam ser abaladas a qualquer momento, como atingidas por um terremoto.

Cito Trevisan:

Fuentes é o construtor da fragmentação do espelho, o leitor é o outro construtor, não do processo de fragmentação, mas do processo da leitura dessa mesma fragmentação. Para refletir as partes que compõem o todo do discurso histórico o espelho se fragmenta, desta forma é possível ao olhar crítico ordenar e reordenar estas partes em múltiplos “todos”, que podem ser plenos de sentido justamente porque estão mediados – paradoxalmente – pelos sentidos da pluralidade, da dúvida e da fragmentação. (TREVISAN, 2006, pg. 145)

Antes de concluir este subcapítulo, ilustro a reflexão com um panorama da primeira história.

<sup>77</sup> “la memoria de un fracaso histórico no se extingue en una generación, sino que se replantea a través del proceso de herencia y memoria “

Retornando a *Uma família entre tantas*, acompanhamos a família Pagán: Pastor, Elvira, Alma e Abel.

A narrativa é dividida entre as personagens e separada em blocos alternados em sucessão - O pai. A mãe. A filha. O filho. - e assim por diante. Um bloco não se liga ao outro. O procedimento intensifica a sensação de absoluto isolamento de cada personagem.

Abel Pagán volta para casa aos trinta e dois anos e se instala no porão, “após experimentar uma fracassada vida independente” (pg. 10). Alma Pagán “abandonou qualquer atividade mundana e se instalou no último andar da casa dos pais com toda a aparelhagem audiovisual que dali em diante seria seu universo seguro, cômodo e satisfatório” (pg. 12). Elvira Pagán “cantava boleros. Pastor Pagán a conheceu lá, num cabaré meio caído nas imediações do Monumento à Mãe.” (pg. 10) e ela reconhecia que “toda aquela bagagem sentimental típica de uma mãe para os filhos parecia descartável. Para eles, o bolero era ridículo. Para Pastor, em contrapartida, a música era o que devia ser. O trinco da felicidade” (pg. 33).

Destaco a apresentação do pai, Pastor Pagán:

*O pai.* Pastor Pagán sabe piscar o olho. É um profissional da piscadela. Para ele, piscar um olho – um só – é uma forma de cortesia. Todo o mundo com que ele trata fecha negócio com uma piscadela. O gerente do banco quando concede um empréstimo. O caixa quando paga um cheque. O administrador quando o passa. O contador quando se faz de desentendido e não o registra. O pau-mandado do patrão quando recebe a ordem de ir ao banco. O porteiro. O chofer. O jardineiro. A empregada. Todo o mundo pisca o olho. Piscam os faróis dos automóveis, os sinais de trânsito, o relâmpago do céu, as plantas na terra e as águias no ar, para não falar dos aviões que sobrevoam, todo santo dia, a casa de Pastor Págan e sua família. O ronronar felino dos motores só é interrompido pelas piscadelas do tráfego na Avenida Revolución. Pastor responde com sua própria piscadela, convicto de que assim mandam as boas maneiras. Agora que está aposentado, lembra-se de si mesmo como um piscador profissional que jamais abriu os dois olhos ao mesmo tempo e, quando o fez, já era tarde demais. Uma piscadela a mais, ele se lamentava, uma piscadela mais. (FUENTES, 2009, pg. 9)

A premiação da piscadela convive com a urgência de arregalar os olhos. Seria tarde demais? A familiaridade de tal pergunta nos aproxima da obra de Fuentes e nos impele a investigar os “pontos de bloqueio da comunicação” através das “piscadelas”, instigados tanto pela classificação dúbia de gênero da obra quanto

pelo papel dos coros dentro do romance. O que a piscadela diz que não se pode dizer?

É nesse ambiente que se insere o título irônico da obra de Fuentes. Abafam-se as aflições e as danações. Em uma ocasião, pai e filho se sentam num bar e o diálogo é esclarecedor.

Somos filhos de uma revolução infeliz, disse Pastor ao filho, que olhou para ele com incerteza e desconfiança e como que com um longínquo esquecimento próximo à indiferença. Qual revolução? De que o pai estaria falando? Da revolução tecnológica? (...) Os laços que nos uniam como que se romperam. No final das contas, trata-se de sobreviver, nada mais. Quando se têm ideais, ninguém se importa se vai ou não sobreviver. A gente se joga. Agora já não existem vínculos. O esquecimento os rompeu, a corrupção, o engodo, o piscar de olho. O piscar de olho em vez do pensamento, em vez da palavra, o vil piscar de olho. Abel, a senha da cumplicidade de todos e entre todos e para tudo. Olhe para mim e contemple a tristeza de um sobrevivente. Trabalhei duro para me sentir um homem de moral. Até me dar conta de que no México a única coisa moral é fazer fortuna sem trabalhar. (FUENTES, 2009, pg. 28)

A ambivalência afetiva freudiana ganha outros relevos, em grande parte, pela geografia do romance. O que fica claro é a total falta de interação entre os quatro. Não apenas cada membro se isola, mas rompe-se a possibilidade de diálogo. A filha Alma pensa sobre os pais: “Eles são muito ignorantes. E, sem informação, que autoridade podem ter sobre ela e seu irmão Abel? Pensou e não entendeu por que se sentira mais vulnerável que nunca” (pg. 35). A figura da mãe, associada ao bolero com toda sua carga melodramática, fantasia com os tempos no cabaré, enquanto o pai passa os dias remoendo um melancólico balanço da vida. O filho não entende o pai e se sente livre quando pula a roleta e pega o trem sem pagar. Não há reconciliação, não há nenhum desfecho unificador, porque estão vulneráveis. Todos têm medo.

Mais uma “família feliz”, uma entre tantas.

Mas algo as interrompe.

*Coro da família do bairro*

Foi embora de casa porque  
                   me batiam me arrancavam o couro me castigavam  
 Meu pai e minha mãe  
 Porque os dois morreram e não ficou mais ninguém só eu  
 na casa  
 Porque não tenho parentes  
 Porque meus camaradas disseram deixe de babaquice venha  
                   pra rua fique sozinho aí nessa casa vai que lhe enfiam  
                   a porrada enrabam você acabam com você  
 Em casa você está fodido vale menos que uma barata  
 Eu me sinto cara como a porra de um inseto de barriga pra baixo  
 Num baixo astral cara  
 Arrasado cara  
 Descole pra mim um canto sem teto na rua  
 Chegue aí na boa  
 Nem olhe para quem não é da rua  
 Aqui você está mais seguro do que em casa cara  
 Aqui ninguém lhe pede nada  
 Aqui não tem essa de responsabilidade  
 Aqui só tem território  
 Aqui somos a família do território entre El Tanque e El Cerro  
 Não deixe passar ninguém que não seja do nosso pessoal  
                   cara  
 Meta a porrada em quem ultrapassar a linha  
 Somos exército cem mil crianças e adolescentes soltos por aí  
 Sozinhos sem família nas ruas  
 Vivendo na rua  
 Alguém quer sair da rua?  
 Não tem pra onde ir  
 Uns chegaram à rua  
 Outros nasceram na rua  
 A família é a rua  
 Fomos paridos pela rua  
 Sua mãe abortou em plena rua  
 Deram uma surra nela em plena rua até o feto se soltar  
 Em plena rua  
 Porque a rua é o nosso ventre  
 As sarjetas nosso leite  
 As lixeiras nosso ovário  
 Não fique tentado cara  
 Sem essa de empacotador de supermercado  
 Sem essa de ficar limpando para-brisas  
 Sem essa de camelô  
 Sem essa de flanelinha escroto  
 Sem essa de garoto de coroas vacilões  
 Sem essa de virar veado mendigo  
 Saia fora de casa  
 Venha viver de brisa de cola de bagulho  
 Melhor morrer que nem barata  
 Mas ruas nos túneis nos lixões  
 Do que se dar por vencido  
 (FUENTES, 2009, pg. 207)



### 3 A família é a rua

O momento do estranho relaciona as ambivalências traumáticas de uma história pessoal, psíquica, às disjunções mais amplas da existência política.

(Homi Bhabha, 2013, pg. 34)

Em TFF, antes de tudo, existe uma conexão crucial, apontada já no título, entre família e felicidade, que indicaria uma abertura imediata para o campo afetivo. Fuentes parte de um sentimento entendido como positivo – a felicidade – e problematiza a identificação da família como o local primordial de refúgio e paz. Na leitura de Sarah Ahmed, “o ato de fala ‘Eu só quero que você seja feliz’ protege a família feliz, localizando as causas da infelicidade na falta de reprodução da mesma linha”<sup>78</sup> (apud GREGG, 2010, pg. 44), isto é, a recusa a perpetuar a fórmula consagrada da felicidade levaria ao infortúnio. Não à toa, Fuentes usa o romance de Tolstoi, *Ana Karênina* (1878), como inspiração<sup>79</sup>. Se todas as famílias felizes se parecem, assim o são por causa do pacto de reprodução e transmissão da mesma fala de uma geração para outra, que cria a ilusão de que todos têm liberdade para desviar da receita tradicional e única.

No coro que antecede este capítulo, a insegurança contamina o bairro; a rua cria e desfaz laços. Outra vez, a narrativa explora a distribuição dos corpos atravessados pelas linhas de força do campo afetivo, englobando a casa e o fora dela. A associação entre família e felicidade é um engodo. Se nos Pagán, os blocos narrativos estanques e cristalizados demonstram a precária comunicação na família, no *Coro das famílias do bairro*, as conexões se estabelecem através dos movimentos provocados pelo medo e pelo rancor, numa trajetória similar à errância das Maras Salvatruchas, das quais tratarei mais adiante. Elvira Pagán agora é a rua: “Porque a rua é o nosso ventre”.

A recorrência do tema – o sentido mesmo do familiar – se impõe em TFF.

Assim, a reflexão acerca dos afetos velados e palavras silenciadas (ou, por vezes, não ouvidas) permitiu questionar as circunstâncias em torno do não dito dentro da família, esse algo íntimo sobre o qual não se quer saber, mas que está lá

<sup>78</sup> “The speech act ‘I just want you to be happy’ protects the happy family by locating the causes of unhappiness in the failure to reproduce its line.”

<sup>79</sup> O título do livro de Fuentes é retirado do trecho inicial do romance russo: “Todas as famílias felizes se parecem; as infelizes o são à sua maneira”

e impede que ali se perpetue a fórmula da felicidade. As repercussões da incomunicabilidade, vivenciadas pela família Pagán, nos fazem pensar sobre o que se cala nas famílias, e, mais além, sobre o que se cala fora delas.

Dado a construção da própria obra, procurei refletir sobre esse elemento inquietante não só dentro ou fora da família, mas em trânsito. Nas palavras de Bhabha, “Estar estranho ao lar [*unhomed*] não é estar sem-casa [*homeless*]; de modo análogo, não se pode classificar o ‘estranho’ [*unhomely*] de forma simplista dentro da divisão familiar social em esferas privada e pública” (BHABHA, 2013, pg. 31), pois o estranho não se distribui de forma organizada entre o privado e o público.

Em TFF, o espaço íntimo parece espelhar a mesma impossibilidade da criação de vivências conjuntas, uma característica tão definidora dos tempos atuais, na medida em que, no compartilhamento dos espaços comuns, os Outros às conformações majoritárias se tornam estranhos pelos desejos e afetos diferentes, por outras historicidades e formas de ver e existir no mundo. A família se torna o *locus* do medo, do rancor; onde a violência, implícita e explícita nas dinâmicas familiares tradicionais, reproduz o bloqueio da palavra e da escuta atenta.

Tanto pela introdução da sonoridade quanto pela menção à tragédia provocadas pelos coros, reverbera o tempo todo em TFF a dúvida sobre as possibilidades de um comum. Ao sugerir uma organização sustentada nos coros, Fuentes questiona os mecanismos de controle do que se diz ou se oculta para a criação dos laços sociais, ao mesmo tempo em que coloca em discussão a permeabilidade entre o íntimo e o comum.

O mesmo estranhamento se evidencia e retorna sempre que os coros introduzem narrativas deslocadas, irrompem entre as histórias e criam um espaço-acústico insólito para o leitor, que os ouve e se indaga sobre a razão de estarem ali.

Os coros se inserem nas brechas entre as histórias familiares e marcam a presença quando retornam nesses hiatos com suas vozes anônimas, cantando e dançando como num rap.

Mas por que a desconexão entre a narrativa dos coros e as histórias familiares causa estranheza?

Justamente porque são coros. Se Fuentes designasse esses segmentos com outra palavra, como, por exemplo, “conjunto” ou “refrão”, a leitura de TFF seria outra e esta dissertação perderia provavelmente o sentido.

### 3.1 Nós somos os anjinhos do inferno

No livro *Estrangeiros para nós mesmos*, Julia Kristeva nos diz:

Com Freud o estranho, o aflitivo, insinua-se na quietude da própria razão, e sem se limitar à loucura, à beleza ou à fé, nem à etnia ou à raça, irriga o nosso próprio ser-de-palavra, estrangeirado por outras lógicas, incluindo a heterogeneidade da biologia. A partir de agora sabemos que somos estrangeiros de nós mesmos e a partir desse único apoio é que podemos tentar viver com os outros (KRISTEVA, 1994, pg. 177).

Kristeva faz referência ao estranho apresentado por Freud no ensaio *Das Unheimliche*, publicado em 1919. As traduções do título para o português mais conhecidas são “estranho”, “inquietante” ou até a locução “estranho-familiar”. Na última edição de 2019, no entanto, Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares adotam o neologismo “infamiliar”. A expressão “familiar” carrega a ambiguidade de algo que reconhecemos como íntimo, mas, ao mesmo tempo, percebemos como desconhecido, como estranho ou inquietante. Usamos no cotidiano expressões do tipo “esse local me é familiar” com a ideia de que existe um desconhecimento em paralelo a um reconhecimento. Percebemos algo que não sabemos bem o que é, algo oculto. Na atual tradução, quando se associa a “familiar” o prefixo *in-*, que denota uma negação de forma análoga ao prefixo alemão *Un-*, tem-se o efeito de reduplicação da ambivalência intrínseca à própria ideia de “familiar”. O familiar, o costumeiro, o conhecido, associado ao “lar”, se diferencia do público, contornando o que é íntimo e sigiloso, o que está fora do alcance da vista alheia.

Em sentido metafórico, *unheimlich* é a negação do *heimlich*, como se disséssemos “isso não me diz respeito, nem à minha intimidade, nem à minha casa”. Isso que produz esse estranhamento, que parece tão distante de nós, fala de algo muito íntimo, porém do qual não queremos saber e, assim, o colocamos fora, na rua, no estranho, no diferente, no infamiliar.

Para esta pesquisa, é de particular interesse no conceito de infamiliar, além da distinção, mesmo que ambígua, entre o que é “próprio ou alheio, doméstico ou exterior” (FREUD, 2019, pg. 7), a ideia de repetição. Nas palavras de Freud, “em outra série de experiências também reconhecemos, sem esforço, que o fator na repetição involuntária é aquele segundo o qual até mesmo o inofensivo se torna

infamiliar, impondo-nos a ideia do fatídico, do inescapável, onde nós até então falávamos de acaso” (FREUD, 2019.pg. 71). Essa “inquietante estranheza familiar” é algo que retorna, que se repete, mas que se desvela de formas diferentes e indeterminadas nas vozes coralísticas.

O retorno se dá por meio do movimento dos coros, inesperado de início, como se estivessem percorrendo as ruas ao redor das casas. Além disso, como sugere Ana Kiffer, a repetição “também abre a porta de uma função relacional. E não deve, portanto, ser vista apenas como núcleo de um passado traumático no presente, mas também como um modo de instauração de novos processos que, em se repetindo, abrem-se, reabrem-se” (KIFFER, 2021, pg. 31). Os coros se repetem e na repetição reencenam as relações em tensão e (re)abrem novas possibilidades de enunciação.

Fica claro nessas encenações e aberturas que o *Unheimliche*, pela indeterminação contida no termo, não aponta para uma fronteira nítida entre o íntimo e o público, mas “diz respeito a dois círculos de representações, os quais, sem serem opostos, são de fato alheios uns aos outros” (FREUD, 2019, pg. 45). A oposição não faz parte do conceito e isso me parece muito interessante para analisar as relações que se estabelecem em TFF. Visto que a tragédia clássica e os coros são elementos associados também à encenação, é possível aproximar a obra de Fuentes de uma cena coletiva, que pressupõe uma origem comunal. Portanto, TFF me parece, o tempo todo, jogar com o quanto e como os laços conflitantes, familiares e infamiliars, são construídos e destruídos, abertos e reabertos, não entre elementos opostos, mas a cada encontro que se repete, entre corpos e objetos muitas vezes alheios entre si, porém indissociáveis.

A abordagem que aqui proponho parte da constatação de duas características dos coros que me causaram estranheza. A primeira é a de que eles irrompem, sem aviso, ao acaso, e surpreendem o leitor, já que nada indica uma ligação entre eles e as histórias das famílias, entre eles e o formato da obra. Não se antecipa o *das Unheimlich*, pois é justamente algo indefinível e sorrateiro. A segunda, é a de que os coros se apresentam como conjuntos de vozes anônimas que passam ao largo das famílias, como se estivessem caminhando pelas ruas, e, tendo suas falas ignoradas no contexto da obra, colocam em questão a presença e o reconhecimento do grupo. Tendo em vista a sonoridade associada ao elemento coralístico tradicional, abre-se uma via para imaginar o porquê daquelas vozes não serem ouvidas e permanecerem

tal qual um “barulho público” (GIORGI, 2019, pg. 95). No leitor, reforçam a estranheza, que, na repetição, vai se consolidando a cada emergência da massa indeterminada e eloquente, onde ressoam sons inquietantes e narrativas infamiliars.

Usando a nomenclatura descrita por Elias Canetti (1960-2005) em *Massa e poder*, livro publicado em 1960, a massa aberta “repentinamente se forma onde, antes, nada havia” (CANETTI, 2019, pg. 13) e “fronteira alguma impõe-se ao seu crescimento. Ela não reconhece casas, portas ou fechaduras; aqueles que se fecham a ela são-lhe suspeitos” (CANETTI, 2019, pg. 13). De certa forma, os coros em TFF apresentam a característica da massa aberta, quando perambulam entre as histórias livremente e emergem sem aviso.

Não pretendo aqui me aprofundar no pensamento de Canetti, mesmo porque minha formação não permitiria. Mais importante, além de contribuir para incentivar o diálogo entre as ciências, é desenhar um cenário afetivo que amplie o alcance das vozes dos coros como as escuto. De início me chamou a atenção que, para Canetti, a massa prescinde de um ponto de referência como um líder ou um chefe. Ela é constituída por um número indefinido de pessoas, com múltiplos objetivos dentro de uma gama afetiva ampla.

Canetti classifica as massas de acordo com alguns parâmetros, e, dentre eles, segundo o afeto dominante. Um deles em especial dialoga com as intervenções dos coros em TFF: as massas de inversão. Para Canetti,

A inversão pressupõe uma sociedade estratificada. A fronteira que separa determinadas classes, das quais uma possui mais direitos do que a outra, precisa ter existido por um certo tempo, precisa ter se feito sentir longamente na vida cotidiana dos homens, antes que possa surgir a necessidade de uma inversão. É necessário que o grupo superior tenha desfrutado do direito de dar ordens ao inferior – quer tenha o primeiro conquistado o país e se imposto a seus habitantes, quer tenha a estratificação resultado de processos internos. (CANETTI, 2019, pg. 70)

Na ausência de um pacto, ou de um acordo, abre-se o espaço para o ajuste de contas e a ocultação do rancor não é mais possível.

Lemos no *Coro das famílias rancorosas*:

(...)  
mas a vida continua nos vilarejos miseráveis  
as mulheres lavam fervem moem  
nós crianças somos pombos-correios  
levamos notícias

mataram o Gerinaldo  
 Jazmín não volta mais pra casa  
 nós crianças brincamos de emboscada  
 Rutilio e Camilo e Selvín  
 crescemos do jeito que deu  
 formamos bandos de órfãos rancorosos:  
 existe rancor  
 não dá para negar  
 já as catorze famílias mansões em San Benito casa de praia  
 coquetéis no country club musicais de  
     hollywood  
 (...)
 (FUENTES, 2009, pg. 226)

E em outro ponto, no *Coro da família assassinada*:

(...)  
 nós somos os anjinhos do inferno  
 queremos acabar com todo o mundo  
 vamos ver quem nos imita  
 eu e eu e eu e eu e eu e eu  
 a mara marrenta?  
 os filhos dos soldados do ano de oitenta e um  
 os filhos das vítimas do ano de oitenta e um  
 nada se perde na América Central  
 a cintura delgada de um continente  
 tudo se herda  
 todo o rancor passa de mão em mão (FUENTES, 2009, pg. 150)

O *Coro da família assassinada* se refere ao massacre de El Mozote<sup>80</sup>, acontecido em 1981 em El Salvador, e à gangue de criminosos Mara Salvatrucha<sup>81</sup> (M-13), formada principalmente por salvadorenhos, que vem se expandindo pela América Central e Estados Unidos desde então. Fuentes relaciona o massacre com o surgimento da M-13 também em outro momento, no *Coro das famílias rancorosas*. O que me interessa destacar, neste momento, é o afeto do rancor, que se manifesta nos coros de maneira explícita. Relembro a história familiar *A mãe do mariachi*:

Ela conhece o pessoal do bairro. Só não os conhecia assim, tão enfezados. Os vizinhos avançam, homens e mulheres, avançam como um tigre, avançam sem ordem, mas com uma força de tsunami. Avançam e

<sup>80</sup> O caso se refere “aos múltiplos e sucessivos massacres ocorridos em dezembro de 1981 no norte da província de Morazán no âmbito de uma operação militar, e que resultaram na morte de aproximadamente mil pessoas, entre as quais um elevado número de crianças” Disponível em <https://summa.cejil.org/pt/entity/h4lzzpv4zgz4zpvj>. Acesso em 21 de junho de 2021.

<sup>81</sup> Ver Sonja Wolf, “Mara Salvatrucha: The Most Dangerous Street Gang in the Americas?”. *Latin American Politics and Society*, n.54(1), 2012, pp.65-99.

cercam os policiais. Os policiais ameaçam brandindo os punhos e com vozes sem timbre, sufocadas pelo tumulto crescente. O pessoal aperta o círculo, vocês não são policiais, são sequestradores, nós viemos protegê-los, de quê?, é melhor nós nos protegermos sozinhos. (...) O círculo vai se fechando e Medea Batalla, sem querer, já faz parte da onda. É puxada, empurrada, afastada com violência, colada como chiclete à muralha em movimento de um bairro inteiro cercado os cinco policiais que protestam cada vez com menos energia. (...) Vamos matá-los de porrada. Não os deixem escapar. Olhe esse aí tentando subir no teto do carro. Pega. Vamos arrastá-lo pelos pés. Deitem no chão, no chão. Arrebentados. Os medrosos estão jorrando sangue. Agora vamos encharcá-los de gasolina. Taca fogo. Que só restem deles as sombras das cinzas, o decalque do perfil, o fantasma dos ossos. Vamos queimá-los vivos. Que ardam. Que virem carvão. (FUENTES, 2009, pg. 117).

Vez ou outra, a narrativa é tomada pela irrupção do rancor, do acerto de contas violento, sob configurações diferentes, mas sempre imprevisíveis.

As famílias no *Coro das famílias rancorosas* (FUENTES, 2009, pg. 225) dizem/cantam:

crecemos do jeito que deu  
formamos bandos de órfãos rancorosos:  
existe rancor  
não dá para negar

E mais adiante, elas continuam:

diga aí  
quem dá bola pra minha morte?  
o que é pior?  
estar morto?  
ou estar pobre?  
isso é o que todos nós pobres  
desejamos  
e é bom que agora eles tenham medo de nós  
como nós tivemos dos esquadrões da  
morte  
dos helicópteros maluco

Não estamos diante de algum tipo de polifonia no sentido de uma unidade pluralizada, pois não há uma palavra que circula e cria relações. As formas distintas de expressividade com que os coros e as famílias ocupam as páginas e narram suas histórias marcam a arena pública, ou pensando com Jacques Rancière, tangenciam “a distribuição simbólica dos corpos, que as divide [as pessoas] em duas categorias: aqueles a quem se vê e a quem não se vê, os de quem há um logos – uma palavra memorial, uma contagem a manter –, e aqueles acerca dos quais não há logos”

(RANCIÈRE, 2018, pg. 36). As zonas<sup>82</sup> de perturbação, criadas pelas fricções entre coros e famílias disparam novas considerações sobre a suspensão e o deslocamento de afirmações herdadas, adquiridas ou impostas pelas políticas de verdade em curso e sobre quem as pronuncia.

Retomando o *unheimlich*, esse sentimento que Freud investiga depende, como afirma Christian Dunker, de “uma espécie de partilha social dos afetos” (apud FREUD, 2019, pg. 151). Como sugere Dunker, “se entendemos os sentimentos como uma experiência intersubjetiva ou social de reconhecimento compartilhado de afetos, pulsões ou estímulos, a familiaridade constitui um paradigma dos sentimentos em geral” (apud FREUD, 2019, pg. 151).

A cada novo encontro, a estranheza desperta e apaga os limites entre imaginação e realidade. Nas palavras de Kristeva, “a *Unheimliche* é o desmoronamento das defesas conscientes, a partir dos conflitos que o ego sente frente a frente com um outro – o estranho, o secretamente familiar – com o qual ele mantém esse laço conflitante, ao mesmo tempo uma necessidade de identificação e o medo desta” (KRISTEVA, 1994, p. 197). O mal-estar em viver com o outro – sem se esquecer da estranheza que suscito nele – se instala numa lógica que regula esse feixe infamiliar de afetos e de linguagem, impregnado pela voz do outro.

Ainda considerando as ramificações da presença dos coros, me parece produtiva, ao pensarmos a encenação, a própria ideia da repetição que se dá sempre de formas imprevisíveis e distintas a cada vez que acontece. É de se notar que a emergência dos coros parece uma tentativa de se preencher uma lacuna, um hiato, que necessita ser repetida para que sejam escutadas, enfim, “as vozes do silêncio, dos esquecidos”. Observo que a repetição significa algo. É uma quebra na norma. A realidade fraturada, que os coros instauram, se dá através da subversão discursiva que surpreende o leitor com a construção inesperada de um espaço narrativo entre as histórias onde nada deveria haver.

Nas palavras de Christian Dunker:

Se heimlich” nos conduz a “casa” ou “lar” (Heim), o seu contrário é diverso e indeterminado. Seu campo semântico heterogêneo envolve: “suspeito” (latim), “estrangeiro” (grego), “sinistro” (inglês), “lúgubre”

<sup>82</sup> Como lembra Marília Librandi Rocha, a palavra zona em português carrega duas outras conotações além de faixa territorial. Pode se referir à bagunça e ao local reservado à prostituição (ROCHA, 2018, pg. 36). Em ambos os significados, existe a perspectiva de algo que escapa da ordem, dos padrões.



(francês), “desconfiado” (espanhol). Aqui se agrupam três gramáticas diferentes: a relação de apropriação com o lugar, a dimensão de proximidade ou distância com outro e o modo de estar ou pertencer ao mundo. Destas decorrem, respectivamente, relações de hospitalidade e reconhecimento, dimensões de segredo e ocultamento, e, finalmente, o modo de interpenetração entre público e privado (apud FREUD, 2019, pg. 152).

Do ponto de vista das famílias, os coros são ignorados. Eles não produzem *logos*, no sentido de Rancière. Para o leitor, no entanto, os coros estão presentes e se repetem loquazes, em busca de reconhecimento, de poderem narrar suas histórias. Permanece uma tensão que se instala diante do leitor, e que não se resolve, sobre qual a palavra válida para definir o mundo em comum, e como a “distribuição da palavra pública” (GIORGI, 2019, pg. 98) aciona e é acionada através da violência.

Fuentes em TFF me parece abordar, de maneira ainda embrionária, algumas indagações contemporâneas que permeiam e ultrapassam a intimidade familiar, isto é, “quem fala, o que é um enunciado válido, como se traça o cenário dos iguais no espaço compartilhado e quais imagens de igualdade e de mundo em comum são projetadas nesse espaço” (GIORGI, 2019, pg. 116). A sonoridade dos coros, que para o leitor remete à encenação, à presença dos corpos, se transforma, nesse sentido, em um questionamento sobre a partilha do próprio ato ficcional.

Ao mesmo tempo, toda essa comunicação é mediada pelos afetos do rancor e do medo, levando às más interpretações, no sentido de Ahmed, produzindo o delineamento do individual e do social. Quando as famílias não ouvem os coros, ou melhor, quando ninguém em TFF ouve os coros, tem-se a impressão de um bloqueio que leva à “intensificação das emoções”. Segundo Ahmed,

Na comunicação interpessoal, bloquear uma emoção pode levar à intensificação das emoções: sua incapacidade de "ouvir" minha indignação pode me tornar mais ultrajante. Bloqueios não são apenas efeitos de comportamentos defensivos, mas também efeitos de colisões emocionais. Por exemplo, se eu expressar minha indignação, e alguém me devolver sensatamente, indiferentemente, ou mesmo alegremente, então o sentimento de raiva se intensifica. Ou a indignação pode deslizar para outra emoção: desespero, frustração, amargura. Como sugeri na introdução do livro, as emoções envolvem tensão e podem estar em tensão: a má comunicação das emoções envolve um processo de intensificação.

Agradeço a Mimi Sheller pela ajuda dela para argumentar.<sup>83</sup> (AHMED, 2005, pg.270)

Expandindo a gama das reflexões que venho apresentando aqui, me parece possível afirmar que o rancor em TFF se intensifica quanto mais vai se repetindo, e se confirmando, a falta de ressonância das vozes. Sob este aspecto, as tensões em operação nos coros permitem uma outra abertura para o que Ahmed chamou de “efeitos das colisões emocionais” acentuados pelo bloqueio das vozes, ou melhor, pela indiferença e pela incapacidade de ouvi-las. Para o leitor, a repetição dos coros revela a falta de eco de suas vozes, e, assim, enfatiza a falha da comunicação entre as duas instâncias narrativas contextualizadas no romance.

Pode-se perguntar por que não enfatizo o movimento inverso, ou seja, se os coros ouvem ou deveriam ouvir as famílias. Se os coros de TFF ouvissem e respondessem às famílias, ocupariam o mesmo lugar esperado pela tradição. Afinal, quando o herói age, o coro responde a suas ações. O grande nó de TFF é justamente a degradação de uma ideia de comunicação, mesmo que previamente deficiente deve-se destacar, mas que se julgava existir. Sempre que as famílias se manifestam, os que não têm casa ou nome ou bens deveriam ouvi-las. Mas e se acontecesse o oposto? Sobre o que fariam se os deixassem falar? A esta pergunta, talvez, TFF seja uma tentativa de resposta.

Não à toa, em TFF, o rancor é um legado que se transforma num dos assuntos mais recorrentes dos coros. Como vimos, na América Central, “tudo se herda/todo o rancor passa de mão em mão”.

Nos coros, o rancor compõe e se evidencia nas estrofes do rap.

Nas famílias, é velado.

Mas embora o rancor seja percebido em várias ocasiões, é nas Maras de TFF que se apresenta de maneira mais contundente e, por vezes, bastante brutal. Sua intensificação, em parte justificada pela falha da comunicação, dispara a violência no rastro das Maras.

<sup>83</sup> “En la comunicación interpersonal, el bloqueo de una emoción puede llevar a la intensificación de las emociones: tu incapacidad para “escuchar” mi indignación puede hacer que me indigne más. Los bloqueos no son solo efectos de conductas defensivas, sino también efectos de colisiones emocionales. Por ejemplo, si expreso mi indignación, y alguien me la devuelve con sensatez, indiferencia o incluso alegría, entonces el sentimiento de ira se intensifica. O la indignación podría deslizarse hacia otra emoción: desesperación, frustración, amargura. Como sugerí en la introducción del libro, las emociones involucran tensión y pueden estar en tensión: la mala comunicación de las emociones implica un proceso de intensificación. Agradezco a Mimi Sheller su ayuda para formular este argumento.”

### 3.2 A gangue Mara Salvatrucha alardeia que trará a guerra para a cidade

É interessante perceber como as tensões circulam na casa em forma de pirâmide indígena da família Pagán, estabelecendo uma atmosfera de vulnerabilidade e incerteza. Algo parece sempre fora de lugar. Elvira Pagán não se satisfaz com o papel de mãe e se consola com as fantasias e lembranças dos tempos de cantora de boleros. Alma ocupa um andar “totalmente inabitável, de tão estreito”. Abel, retornou à casa, “após experimentar uma fracassada vida independente”. Pastor ganhou a casa como parte de uma aposentadoria imposta pelo patrão Leonardo Barroso de forma humilhante. Fica claro em *Uma família entre tantas*, que ninguém ocupa o lugar que gostaria. Talvez mesmo por isso, o diálogo não se estabelece, quase não há trocas.

José Nicasio também estava “fora de lugar” quando se colocou na mesma altura que Alessandra. Esse talvez tenha sido o fato gerador das ações fatais decorrentes do encontro.

No *Coro das mães de rua*, as estrofes finais ficam sem resposta:

mãe me tire daqui  
 quequeu fiz pra acabar aqui?  
 Cavando roendo rasgando chorando  
 quequeu fiz pra acabar aqui?  
 xxxxxquisita

Nesses e em vários outros trechos, repete-se a tensão resultante dos lugares indevidamente ocupados. Porém, aqui, gostaria de me concentrar na presença dos Mara Salvatruchas ao longo da obra, vislumbrando uma possibilidade de adensar a discussão em torno da estranheza causada por esses indivíduos que são vistos como “fora de lugar”.

A própria Ahmed trata, em sua economia afetiva, dos corpos entendidos como “fora de lugar”. Tais corpos se situam, mesmo quando ausentes, numa distribuição geográfica hierárquica, produzida pela pegajosidade conferida a alguns deles. O estranho seria, segundo Ahmed, o que não pertence à propriedade, ao grupo, ao núcleo, contra o qual existe um sentimento de suspeição. Em tal proteção, distingue-se o medo relacionado ao prejuízo e ao dano antecipados, mesmo que nunca se concretizem.

Ahmed apresenta o estranhamento da seguinte maneira:

Mais do que alguém que não reconhecemos, *alguns corpos são reconhecidos como estranhos*, como corpos extraviados. Reconhecer alguém como um estranho é um julgamento emocional: um estranho é aquele que parece suspeito; aquele que espreita. Eu me interessei pela forma como alguns corpos são julgados "em um instante" como suspeitos, ou tão perigosos, como objetos a serem temidos; um julgamento que pode ter consequências letais. Nada é tão perigoso para um corpo como o consenso social de que esse corpo é perigoso.<sup>84</sup> (AHMED, 2015, pg. 318)

TFF apresenta os Maras como indivíduos à margem, que dominam territórios por meio da violência, transformando os espaços controlados onde as várias gangues criminosas emergem em anomias contingentes. Definitivamente, são um grupo que se deve temer.

O filho. Abel Págan caminha pela avenida de muros pichados de grafite. Pelas paredes, a gangue Mara Salvatrucha alardeia que trará a guerra para a cidade. São jovens centro-americanos desalojados pelas guerras em El Salvador e Honduras. Abel sente pena ao ver essa violência gráfica que tanto enfeia a cidade. Muito embora enfeiar a Cidade do México seja uma tautologia. E o grafite seja universal. Abel viu e sentiu a imensa desolação da grande rua cinzenta. Não tinha jeito. Chegou à estação do metrô. Resolveu pular a roleta e pegar o trem sem pagar. Ninguém notou. Ele se sentiu livre, o trem, lotado, arrancou.” (FUENTES, 2009, pg. 35)

O estranho pode ser qualquer um, mas como diz Ahmed, a seta desse “qualquer um” tem uma “ponta afiada” (AHMED, 2015, pg. 319). O estranho reaparece sempre a “espreita nas sombras” (AHMED, 2015, pg. 319), emerge no grafismo violento das paredes da Cidade do México, irrompe no meio do *reality show*.

A proximidade da Mara Salvatrucha da cidade é vista como uma ameaça iminente no trecho acima. Para Abel Pagán, atormentado por uma sensação de vulnerabilidade extrema, certo de que não mais possui margem de manobra para escapar, pula a roleta. Também se sente desalojado, a desolação das paredes

---

<sup>84</sup> “Más que alguien a quien no reconocemos, algunos cuerpos son reconocidos como extraños, como cuerpos fuera de lugar. Reconocer a alguien como extraño es un juicio emocional: un extraño es aquel que parece sospechoso; aquel que acecha. Me interés en la manera en la que se juzga a algunos cuerpos "en un instante" como sospechosos, o como peligrosos, como objetos a temer; un juicio que puede tener consecuencias letales. Nada es tan peligroso para un cuerpo como el consenso social de que ese cuerpo es peligroso.”

pichadas da avenida o impulsiona. A pequena infração o aproxima dos Maras. Já, para Alma Pagán, sem saber para onde e de que fugir, não só as Maras ameaçam a cidade, mas, muito pior, desrespeitam as regras do *reality show*. As Maras emergem brutalmente no mundo virtual, o derradeiro refúgio de Alma, e o corrompem para sempre.

A figura da Mara Salvatrucha se repete em outros pontos da obra, principalmente em dois coros: *Coro da família assassinada* e *Coro das famílias rancorosas*.

Assim, a Mara opera como o “retrato perfeito da ameaça extrema”, conforme a sugestão de Reguillo:

A mara representa o retrato perfeito da ameaça extrema e, infelizmente, seus membros colaboram ativamente na propagação de sua própria lenda, na qual a ficção e a realidade se misturam para certificar que profecias pós-apocalípticas são feitas nesses corpos cheios de mensagens, que avançam sinistramente em territórios reais e simbólicos, como testemunhos vivos da fragilidade da ordem social que temos dado a nós mesmos.<sup>85</sup> (REGUILLO, 2005, pg.71)

As alusões à Mara em TFF agregam tanto o sentido de um grupo sempre em movimento no território, cuja trajetória é imprevisível, quanto o de uma corporeidade profética, que se configura “cheia de mensagens” reais e simbólicas. Se tomarmos o pensamento de Ahmed como perspectiva, a Mara em TFF se condensa em pontos de bloqueio, que se repetem e se manifestam de diferentes formas. No *Coro das famílias rancorosas*, sobre o corpo tatuado de cada integrante da Mara, cola-se o medo – “e é bom que agora eles tenham medo de nós/como nós tivemos dos esquadrões da morte” (FUENTES, 2009, pg. 227). Enquanto as Maras caminham nas vizinhanças das cidades e das famílias, assinalam a vulnerabilidade do projeto coletivo e expressam um sintoma projetado em um imaginário social “assustado pelos sinais constantes da ruptura da ordem conhecida e do declínio acelerado das instituições” (REGUILLO, 2005, pg. 77).

Para Fuentes, o estranho ronda as famílias em TFF, em torno da propriedade, carregando em suas vozes a historicidade e a hierarquia incidente

<sup>85</sup> “La mara representa el retrato perfecto de la amenaza extrema y, lamentablemente, sus integrantes colaboran activamente en la propagación de su propia leyenda, en la que ficción y realidad se entremezclan para certificar que las profecías posapocalípticas se realizan en esos cuerpos plagados de mensaje, que avanzan ominosamente sobre territorios reales y simbólicos, como testimonios vivos de la fragilidad del orden social que nos hemos dado.”

sobre seus corpos, como se estivessem sempre a espreita. Sempre prontos a atacar. Sob este ponto de vista, temos também a oportunidade de refletir sobre esses pontos onde a comunicação cessa, ou ao contrário, o que significa o bom convívio nas famílias e fora delas. Como sugere Ahmed, “presume-se que alguns corpos sejam a origem do sentimento ruim na medida em que perturbam a promessa de felicidade, que eu reescrevo como a pressão social para manter os sinais de “se dar bem”. Alguns corpos se tornam pontos de bloqueio, pontos onde a comunicação suave cessa”<sup>86</sup> (apud GREGG, 2010, pg. 39).

A Mara sinaliza, tal como um sintoma, segundo Reguillo (2005), um imaginário social despossuído de um projeto coletivo. TFF encena o assombro diante da degradação do pacto social e da invisibilidade de “uma ordem inteligível”. A Mara se instala em um vácuo de legitimidade e daí

(...) desafia a legalidade, mas ao fazê-lo enfrenta uma ausência, não uma presença. Em outras palavras, seu poder baseia-se em uma ausência: em seu avanço, aponta as áreas mais vulneráveis do projeto social e provoca nos poderes que são a resposta autoritária que busca suprir a ausência de legitimidade com uma dose redobrada de legalidade.

Portanto, ao analisar as imagens, parece que a Mara vem de algum lugar fora do social, uma anomalia radical cuja existência é preferível de explicar por si só, já que enfrentar o vazio é uma operação não só complicada, mas politicamente inconveniente.<sup>87</sup> (REGUILLO, 2005, pg. 77)

Dentro desta perspectiva, a presença da Mara no *reality show*, acrescenta mais uma possibilidade de reflexão sobre os limites do público e do privado, pois ela, mais do que “fora do lugar”, parece estar em todos os lugares e até mesmo dentro das casas.

<sup>86</sup> “Some bodies are presumed to be the origin of bad feeling insofar as they disturb the promise of happiness, which I would re-describe as the social pressure to maintain the signs of ‘getting along’. Some bodies become blockage points; points where smooth communication stops”

<sup>87</sup> “En este pliegue de sentido quizás radique una de las pistas centrales para comprender qué es lo que expresa el síntoma proyectado sobre un imaginario social desprovisto de proyecto colectivo y de pacto social, atemorizado por las señales constantes de la ruptura del orden conocido y el declive acelerado de las instituciones, perseguido por la pobreza y la ausencia de un orden inteligible. La Mara se instala justo en el vacío de legitimidad, de hegemonía en el sentido gramsciano más profundo y, desde ahí, desafia la legalidad, pero al hacerlo confronta una ausencia, no una presencia. En otras palabras, su poder se funda en una ausencia: en su avance señala las áreas más vulnerables del proyecto social y provoca en los poderes fácticos la respuesta autoritaria que pretende llenar la ausencia de legitimidad con una dosis redoblada de legalidad.

Por ello, al analizar la imagería, parecería que la Mara proviene de algún afuera de lo social, anomalía radical cuya existencia es preferible explicar por sí misma, ya que confrontar el vacío es una operación no solo complicada sino políticamente inconveniente.”

Fica evidente que a Mara tensiona ao máximo as divisões entre o fora e o dentro, ou, dito de outra forma, a divisão binária do espaço social em privado e público. Como aponta Bhabha,

Os recessos do espaço doméstico tornam-se os lugares das invasões mais intrincadas da história. Nesse deslocamento, as fronteiras entre casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-se parte um do outro, forçando sobre nós uma visão que é tão dividida quanto desnorteadora. (BHABHA, 2015, pg. 32).

De alguma forma, a presença das Maras perturba “a simetria entre público e privado” (BHABHA, 2015, pg. 34). Mais do que tudo, as Maras estão fora de controle.

Em parte, isso que chamei de “fora de controle” remete não apenas à movimentação imprevisível das Maras, mas sobretudo a fusão entre o campo e a cidade. Se no período do *boom*, o campo era de onde se relatavam as identidades nacionais, na contemporaneidade, a cidade absorve esses relatos e os rearranja. As Maras percorrem as trilhas rurais, mas, ao mesmo tempo, invadem os *reality shows* e “se anunciam com grafites em todos os eixos urbanos” (FUENTES, 2009, pg. 310). O próprio grafite, neste caso, altera a relação de propriedade do público na medida em que, como afirma Canclini, “o grafite é para os mestiços da fronteira, para as tribos urbanas da Cidade do México, para grupos equivalentes de Buenos Aires ou Caracas, uma escritura territorial da cidade, destinada a afirmar a presença e até a posse sobre um bairro.” (CANCLINI, 2019, pg. 337).

Não à toa, em o *Coro das famílias selvagens*, lemos:

a mara desce assoviando dos bananais  
caminham como aranhas com as aranhas  
sacam as escopetas curtas e os punhais que cortam  
são donos da passagem subterrânea do trem de chiapas  
a tabasco  
amarram suas vítimas às linhas do trem  
o trem lhes corta as pernas  
os mareros somem na selva  
reaparecem em los angeles (FUENTES, 2008, pg. 310)

Os caminhos subterrâneos conectam a selva e as cidades, e, mais do que isso, ignoram até as fronteiras estabelecidas. A forma de se movimentar, que os coloca no exterior e no interior da cidade, desafia os conceitos de fora e dentro,

local e global, privado e público. Esse entre e sai, esse cruzamento perpétuo, esse vai-e-vem entre dispersão e concentração, essa impossibilidade de estabilização, ou melhor, de identificação de um grupo situado em um espaço e tempo, acentua na leitura a experimentação da incerteza, da descontinuidade dentro de uma sociedade organizada em torno das “famílias selvagens”, que perturbam a simetria entre público e privado.

Sob esse viés, a obra opera no limiar entre o familiar e o infamiliar das relações. Não só quando explora a insegurança provocada por algo que não se pode identificar no tempo e no espaço, no caso das coletividades sem nome (mas que cantam!), mas também quando provoca questionamentos acerca da acomodação dos corpos em torno do medo e do rancor, não divididos de maneira binária no sentido de um íntimo e um comum, mas de acordo com uma distribuição particular da carga afetiva. Tal operação organiza o território de TFF em torno da (re)produção de novas ou antigas violências e realça o embate entre os corpos móveis, de passagem, e os localizáveis, ou, dito de outra forma, entre os amedrontados e os rancorosos.

De novo, transcrevo um trecho de o *Coro dos filhinhos de papai*:

que barulho é esse?  
 barulho?  
 esse aí porra!  
 os índios com navalhas e facões à caça dos  
     filhinhos de papai  
 de onde eles saíram?  
 da penitenciária e herói de nacozi e pedreiros e canal  
     do norte  
 por onde vieram?  
 do metrô meus suidadãos  
 desde que fizeram o metrô a gente sai feito formigas escorpiões  
     toupeiras dos buracos negros  
 da suidade  
 com navalhas e facões pra assaltar  
 pra cortar  
 de um golpe as muito quietinhas  
 fatiar as mais assanhadas  
 vamo cortar suas pirocas seus putos (FUENTES, 2009, pg. 264)

É nas situações de aproximação dos corpos, onde o medo e o rancor se dissipam em violência, que TFF ilumina as tensões entre linhas afetivas, tornando-as evidentes. Portanto, sob este aspecto, as Maras em TFF podem ser lidas como



uma figura que exerce plenamente sua existência fronteiriça como recusa à divisão binária relativa à esfera da experiência social.

O leitor é posicionado em um espaço de instabilidade, que o leva a experimentar a degradação dos laços sociais nas fissuras abertas pelos coros, e de maneira mais contundente, pelas Maras. O efeito de estranhamento, portanto, resulta da atmosfera que percorre o *corpus* desta pesquisa, sempre em diálogo com o desconhecido, com a incerteza, com as presenças e as ausências e, antes disso, com a distribuição e movimentação dos corpos no campo social.

### 3.3 Os nossos ouvidos estão sempre abertos, mesmo quando dormimos

Nesta subseção, gostaria de aprofundar ainda mais as implicações da presença dos coros em TFF.

De início, uma das hipóteses deste estudo foi considerar os coros como elementos de ligação entre as histórias, como se estivessem ali para nos conduzir de uma família a outra, de uma casa a outra. Entretanto, a opção foi descartada por duas razões. Primeiramente, pela abrupta entrada das vozes relatando suas experiências cotidianas. Elas não querem guiar ninguém a lugar nenhum. Apenas, estão lá. Em segundo lugar, se optássemos pelo viés de uma eventual condução operística, isso colocaria o coro na posição de coadjuvante em relação aos outros elementos da cena

Mas lemos em *O Coro das famílias rancorosas* o seguinte trecho:

aprendemos a caminhar como  
sombras cada membro do bando  
é uma árvore que caminha uma  
sombra que avança na sua  
direção na direção de você aí  
sujeito despreocupado pensa que  
se livrou de nós? pensa que se  
livrou de nós?  
sente só o cheiro ácido de nossa  
pele tatuada saboreie só o óxido de  
nossos umbigos  
vá só enfiando o dedo pelo lodaçal dos nossos cus  
(FUENTES, 2009, pg. 229)

Não me parece que o trecho acima seja uma ilustração complementar. Portanto, sem a intenção de conectar ou de ser um simples acessório, que papel estaria reservado aos coros? Relembro o que Fuentes disse sobre os coros: “São falas de protesto, como o rap”.

Em entrevista de 2006, Fuentes justificou a ênfase na família em TFF, afirmando que a família “não é somente um dos elementos mais constantes da literatura, mas também tem um valor fundador na literatura e na religião, afinal a primeira família infeliz foi aquela formada por Adão e Eva, que foram expulsos do paraíso” (FUENTES, 2006b). Mas tão fundamentais quanto as famílias, os coros “dão voz à coletividade” e têm um “caráter fatídico, trágico, porque é neles que se expressam os que não têm voz, os excluídos da sociedade, que estão presentes, mas ausentes, ainda mais em um país como o México, em que metade da população, cerca de 50 milhões, é jovem e vive na pobreza” (FUENTES, 2006b).

Embora esteja ciente das histórias particulares do México, Fuentes entende que a tragédia foi substituída pelo crime, como aponta a dissertação de Pauline Warren (2005). O autor afirma em *This I Believe* que “a violência na tragédia clássica sempre foi retratada como parte da batalha ética da humanidade: somos trágicos porque não somos perfeitos”<sup>88</sup> (apud WARREN, 2005, pg. 48), e identifica as tiranias do século XX como as responsáveis por transformar a tragédia em crime porque “os monstros do reino político negaram à história a oportunidade de redenção através do autoconhecimento. À vítima do Gulag, de Auschwitz, ou de uma prisão argentina, foi negado o trágico reconhecimento e simplesmente se tornou uma estatística de violência — vítima número 9, 9 mil ou 9 milhões”<sup>89</sup> (apud WARREN, 2005, pg. 48).

Em certa medida, ao resgatar a tragédia em TFF, através da figura dos coros, Fuentes questiona a própria possibilidade ética de um reconhecimento coletivo, o que lançaria, por sua vez, as bases do rancor.

Criando versões das performances verbais e de seus entrecruzamentos com uma inalcançável imagem consensual do México, os coros agregam à obra a dimensão trágica clássica. Compostos por vozes anônimas em uníssono, evocam a

<sup>88</sup> “Violence in classical tragedy was always depicted as part of humanity's ethical battle: we are tragic because we are not perfect.”

<sup>89</sup> “The monsters of the political realm denied history the opportunity of redemption through self-knowledge. The victim of the Gulag, of Auschwitz, or an Argentine prison was denied the tragic recognition and simply became a statistic of violence—victim number 9, 9 thousand, or 9 million.”

coexistência de temporalidades distintas e de uma subjetividade coletiva que nos conta sobre a realidade mexicana, tangenciando a ideia de “uma muralha viva contra a realidade assaltante, porque ele – o coro de sátiros – retrata a existência de maneira mais veraz, mais real, mais completa do que o homem civilizado, que comumente julga ser a única realidade” (NIETZSCHE, 2017, pos. 808). Como nas tragédias mais antigas, de Ésquilo (525-455 a.C) e Sófocles (495-405 a.C.), onde Nietzsche distingue o impulso dionisíaco, o papel dos coros aqui vocaliza uma presença polifônica, difícil de distinguir.

Mais do que “porta-vozes do poeta, quando não meros intensificadores das impressões do momento” (BRANDÃO, 1984, pg. 59), os coros agem como “um verdadeiro ator e um confidente” (BRANDÃO, 1984, pg. 59) e integram ativamente a cidade. Em *A mãe do mariachi*, lemos:

Soube dele por essa espécie de coro que acompanha sem querer todo cidadão e que vai se transmitindo de voz em voz, passando por ouvidos indiferentes que desconhecem a própria função de transmitir notícias até parar, sem nenhuma vontade, no ouvido de algum destinatário distante. A cidade e seus bairros formam assim uma auréola involuntária de desejos, memórias, adivinhações, pleonasmos, instâncias lúdicas que criam como que um arco suspenso sobre cada bairro, cada rua, cada família e cada vida. Você, eu, todos nós sabemos. (FUENTES, 2009, pg. 121)

O “arco suspenso” irrompe nos coros, tal como no trecho final de *Coro da filha ameaçada*:

uns ladrõezinhos roubaram  
a minha mochila onde  
estavam os três mil que eu  
tinha ou paga ou a gente  
mata você ela puxou as  
cobertas até a cabeça se eu  
não pagar eles me matam  
já me deram pancada pelo corpo todo olhe  
só as manchas roxas    papai    mamãe me  
roubaram não me mataram eu é que me  
matei  
porque se não me matasse eles disseram  
que iam matar                vocês papai mamãe  
por causa dos três mil que fiquei devendo a eles  
roda-gigante carrossel aviões pipocas de  
                 cocaína  
refrigerantes de maconha  
canudos de cola fodeu-se  
(FUENTES, 2009, pg. 69)

A opção pelas diferenças textuais, onde as histórias das famílias são narradas em formatos mais realistas e os coros, marcados pelas manifestações poéticas, quase catárticas, evidencia o eterno embate entre o apolíneo e o dionisíaco. Com a intervenção do coro, no sentido satírico nietzschiano, articulam-se as vozes plurais, colocadas no corpo da obra para serem escutadas.

Portanto, no espaço criado pela fricção entre apolíneo e dionisíaco em TFF, convivem tanto a centralidade do racionalismo socrático, uma das bases do pensamento hegemônico ocidental, que procura se sustentar nas histórias das famílias (outro fundamento da sociedade ocidental), quanto a encenação poética do coro como performance coletiva dos asfixiados.

Com a ênfase dada aos coros, Fuentes incorpora características da tragédia, fato reforçado pela escolha do título retirado de uma produção artística, *Anna Karênina* (1878) do escritor russo Liev Tolstói, exemplo do que se tornou o termo “trágico” na literatura ao longo do tempo.

Entende-se, pois, o “trágico” como uma maneira peculiar de ser de determinadas produções da literatura. Sua manifestação dá-se sempre de forma diferenciada, visto que o trágico, tal qual nasceu e floresceu na Grécia Antiga, não mais se revela em sua totalidade. Há apenas vestígios dessa especificidade a serem rastreados. (SANTOS, 2005, pg. 66)

Os vestígios do trágico rastreados até aqui confirmam a tradição fuentiana da escrita palimpsesta, e fortalecem a dimensão do conflito. Em *Geografia do Romance*, embora esteja comentando os romances de Milan Kundera, Fuentes reflete sobre a ressonância trágica de forma bastante elucidativa:

É a questão de nosso tempo e possui uma ressonância trágica, porque se dirime na essência de nossa liberdade possível. Essa questão é simplesmente esta: como combater a injustiça sem engendrar a injustiça? É a pergunta de todo homem atuante de nosso tempo. Ante o espetáculo desse movimento, Aristóteles limitou-se a comprovar que a tragédia é a “imitação da ação”. O trágico não é o passivo nem o fatal, mas o atuante. Talvez a resposta à pergunta de Kundera, que é a nossa, se encontre então, mais do que numa resposta, numa criação: a de uma ordem de valores capaz de absorver a causalidade épica da história e elevá-la a um conflito, já não entre o bem e o mal, mas entre dois valores que talvez não sejam o bem e o bem, mas que tampouco, certamente, serão o mal e o mal” (FUENTES, 2007, pg. 123).

Afirma Nietzsche que a origem da tragédia não está no drama ou nas ações do enredo ou nos diálogos, mas na musicalidade do coro, que, ao provocar a

experiência extática dionisiaca, isto é, a experiência marcada pela perda da individualidade, “destruía todos os pequenos círculos em que a unilateral “vontade” apolínea procurava confinar os gregos” (NIETZSCHE, 2020, pg. 60). Nas palavras do filósofo, “Apolo quer dar descanso aos seres individuais traçando justamente fronteiras entre eles e sempre lhes recordando, com suas exigências de autoconhecimento e moderação, que elas são as mais sagradas leis do mundo” (NIETZSCHE, 2020, pg. 60). Em TFF, a presença dos coros, não só introduz a relevância da sonoridade, mas também pode ser entendida dentro de uma perspectiva mais ampla acerca do que Nietzsche aponta como a dissolução dos “pequenos círculos” de confinamento. O coro de Fuentes se torna primordial na medida em que traz à cena a luta entre dionisiaco e apolíneo como um conflito inevitável e insolúvel, que não desemboca nem na sociedade igualitária nem na nação.

Nessa obra trágica fuentiana, o homem não está mais cara a cara com o divino, mas cara a cara com o outro e com si próprio.

Dentro dessa perspectiva, algumas considerações de Fuentes, defendidas até o final do século XX, parecem em cheque.

Em ensaio de 1990, ele sugere que “algum dia, talvez, saberemos como ver nossa história como um conflito de valores em que nenhum deles é destruído pelo seu oposto, mas, tragicamente, cada um é resolvido no outro. A tragédia seria, portanto, praticamente, uma definição de nossa miscigenação”<sup>90</sup> (FUENTES, 1990, pg. 217). Ideia similar ecoa em outro ensaio publicado quase cinquenta anos antes de TFF, quando Fuentes diz que: “a tragédia expressa a contradição entre o princípio individual e o princípio totalizador, entre o sofrimento e a vida, mas o trágico não reside na incompatibilidade do conflito, mas na alegria paradoxal da afirmação múltipla”<sup>91</sup> (apud DURÁN, 1986, pg. 357).

Assim, mesmo que o autor recorra à dimensão trágica através dos coros, ela não se vincula a uma possível “alegria paradoxal da afirmação múltipla”, e, muito menos, se define como “nossa miscigenação”. TFF evoca a tragédia como

<sup>90</sup> “algún día, quizás, sabremos ver nuestra historia como un confito de valores en el cual ninguno es destruido por su contrario, sino que, trágicamente, cada uno se resuelve en el otro. La tragedia seria así, prácticamente, una definición de nuestro mestizaje.”

<sup>91</sup> “la tragedia expresa la contradicción entre el principio individual y el principio totalizante, entre el sufrimiento y la vida, pero lo trágico no reside en la incompatibilidad del conflicto, sino en la paradójica alegría de la afirmación múltiple.”

expressão de um conflito que não visa mais nenhum tipo de consolo para o leitor, nem qualquer aprendizado. E é nesse conflito inevitável, e que não cansa de retornar na irrupção dos coros, que a violência se expressa e inviabiliza qualquer ideal totalizador ou redenção pela mestiçagem trágica.

Fica também evidente que TFF não apresenta o coro trágico clássico, mas um desvio da figura tradicional, o que não diminui, no entanto, a importância que esse elemento fundamental determina em qualquer consideração sobre a obra.

Apesar da ação do herói constituir o centro da tragédia grega, o coro não é um elemento absolutamente estranho a ela. É Aristóteles quem afirma no capítulo XVIII da Poética que “o coro também deve ser considerado como um dos atores; deve fazer parte do todo, e da ação” (1987:218). Este está perfeitamente integrado nela, pois a ação, “normalmente, se encontra nele”. É por ele, por intermédio dele, que ela pode tocar os espectadores. Fica claro que ele tinha que intervir, suplicar, esperar, e que, por fim, as suas emoções acompanhem do início ao fim, as diversas etapas da ação” (Romilly, 1998:27). (SANTOS, 2005, pg. 61)

Os coros em TFF escapam da função de acompanhamento dentro da tragédia, porque se situam entre as histórias de maneira autônoma e falam de si, contrastando com o coro clássico, que “representava pessoas que se demonstravam estreitamente interessadas na ação em curso” (SANTOS, 2005, pg. 61).

Por sua vez, a encenação trágica do conflito, não em busca de uma resposta ou solução, mas como imaginação de outra ordem de valores, se mostra crucial na construção de TFF. Na verdade, não há um fio narrativo ou eixo temático, que ligue a origem da ação à organização intelectual de causas e efeitos até um desfecho, nos moldes da tradição clássica. Em TFF, inexistem elementos que possam garantir uma ligação entre os fragmentos. Comparado ao que Jacques Rancière destaca sobre Flaubert, o qual “construía sua cena atmosférica em círculos concêntricos” (RANCIÈRE, 2017, pg. 51), diria que a arquitetura reticular de TFF prescinde de um centro, não desenha nem convergências nem forças centrípetas como aquelas que culminam nas ações de Emma Bovary. Rancière considera o romance moderno de Flaubert um marco tanto pela transgressão das “hierarquias entre sujeitos, acontecimentos, percepções e encadeamentos que governavam a ficção clássica, ele contribuiu para uma nova distribuição das formas de vida possíveis para todos” (RANCIÈRE, 2014, pg. 65), uma “certa democratização da experiência”, quanto pela identificação em Madame Bovary da coexistência de duas cadeias narrativas:

a cadeia clássica das causas e efeitos e a cadeia latente dos micro eventos dispersada na obra de maneira aleatória e escapa de qualquer fechamento. Esse entrecruzamento marcaria o trabalho da ficção que não consistiria em contar histórias, mas em “estabelecer relações novas entre a palavras e as formas visíveis, a palavra e a escrita, um aqui e um alhures, um então e um agora” (RANCIÈRE, 2014, pg. 99).

Por isso, considero o livro de Fuentes uma obra que guardaria semelhança com esse tipo de trabalho ficcional. Nele, as situações apenas coexistem:

Há apenas um episódio, diz Conrad a seu editor, para justificar sua recusa em transformar em capítulos as pausas do relato. Há apenas um único presente. Logicamente, esse presente é, ele mesmo, tecido do encontro entre o acaso pontual das circunstâncias, os fantasmas do passado e as antecipações do futuro que moram nas cabeças em que a quimera que empurra à ação não se separa das razões positivas da ação: e esse presente passado não para de assombrar toda a sequência da história. No entanto, precisamente, as próprias articulações do passado, do presente e do futuro, que ordenavam o tempo da ficção em uma progressão, passaram para o regime da coexistência. (RANCIÈRE, 2017, pg. 51)

No mesmo sentido destacado por Conrad, não encontramos um desenvolvimento teleológico e nem qualquer totalização. Em TFF, transparecem os tempos e espaços conflitantes que coexistem nas famílias e nos coros.

As páginas do livro, às vezes impregnadas pelo horror dos corpos mutilados e feridos, são arranhadas pelas disputas ainda insolúveis, que desfazem o “tecido do encontro”, um ambiente repleto de incertezas, como o rio Congo que nos leva até Kurtz. Sem apresentar qualquer solução, sem nos prometer a utopia da conciliação e da estabilidade, somos deixados à deriva.

No último coro - “a violência, a violência” – não há ponto final depois da última palavra. A violência contamina a imaginação do leitor e o acompanha. E a pergunta sobre quem canta a violência nos coros permanece sem resposta.

Como destaca Gabriel Giorgi sobre o anonimato, talvez seja essa “figura do qualquer um” (GIORGI, 2019, pg. 110), ou melhor, a impossibilidade de uma responsabilidade autoral que agrave a atmosfera de medo. Quem canta o rancor nos coros?

O qualquer um, por sua vez, poderia ser entendido não como um personagem novo, mas, quem sabe, como um dos invisíveis, um daqueles em quem nunca se presta atenção. Nesse sentido, parece haver múltiplas fronteiras em jogo, não só físicas, mas também simbólicas e sociais. Que vozes falam e de onde

vieram? Sobre o que e para quem? Há algum diálogo entre as famílias identificáveis e os coros sem identificação? As tramas familiares e os relatos dos coros compartilham que tipo de conexões/disjunções afetivas?

No livro *Ódios políticos e políticas do ódio*, Ana Kiffer diz que:

a separação, que, numa análise que busque nuances, não equivale à exclusão e ao desligamento, parece ser necessária, ela mesma, para que novas inscrições e novas histórias possam se construir e ser ‘contadas’. Entender, de antemão, a separação como modo de exclusão e desligamento é encurralar num novo silêncio todas essas reivindicações, partições, histórias e corpos que, no entanto, continuarão a ‘gritar’. Há uma força e uma verdade das feridas dos corpos que os discursos, em sua estrutura buscaram esconder. (KIFFER, 2019, pg. 54).

O tempo todo, a fragilidade dos laços habituais e a construção de outros novos se colocam como objetos a serem explorados e revisitados a partir de um distanciamento que ora privilegia o íntimo familiar, ora abarca a massa sem nome. No entanto, como aponta Kiffer (2019), acredito que os coros retirem a força narrativa dessa “verdade das feridas dos corpos” que, pela lógica patriarcal, deveria permanecer sempre oculta. Os corpos tatuados, esquartejados, decapitados, dilacerados, todos eles gritam o rancor silenciado.

De acordo com a autora,

Os sentimentos de inferioridade, de desprezo pessoal, o racismo estrutural, a profunda desigualdade social e racial, entre outros, nada mais são do que a expressão dessa ejeção de um solo comum, expressão dessa fratura há muito existente, e que, já partida e partindo os nossos laços, não permitem mais que nos reconheçamos nem em nossas diferenças nem em nossos conflitos, dificultando inclusive a percepção de nossas semelhanças. (KIFFER, 2019, pg. 24).

Ana Kiffer atualiza a fala da fratura que não se consolida (ou da cicatriz que não fecha) entrelaçando sempre, a partir da perspectiva das relações e dos afetos, as exclusões e as hierarquias dadas em um solo comum. TFF, sob este aspecto, me parece expressar justamente essa “ejeção”, que é reencenada toda vez que o coro intervém.

Além disso, a falta de interação entre os relatos coralísticos e as histórias familiares sugere uma tensão entre conservação (famílias) e transformação (coros) das categorias para pensar o mundo e abre espaço para interrogar o social organizado em uma ordem cada vez mais excludente (REGUILLO, 2007, pg. 3). Cito Reguillo:



A escalada da violência nas cidades do continente, a precarização do trabalho e sua correlação com uma informalidade que ganha legitimidade ao mesmo tempo em que se torna motivo de perseguição legal, o maior empoderamento do narcotráfico e de suas redes, as evidências cotidianas dos efeitos de um progresso cego e surdo ao ecossistema, o obscurecimento das instituições modernas, constituem "a matéria-prima" que irá recanalizar três paixões fundamentais: medo, ódio e esperança. (REGUILLO, 2008, pg.3)

A “matéria-prima” descrita por Reguillo é marcada por desafios que se mantêm atuais e acredito que as manifestações dos afetos do medo e do rancor se tornaram ainda mais evidentes tanto no México como no Brasil<sup>92</sup> nos últimos anos. O corpo afetado também pelo rancor de ser descartável, conforme vimos com as Maras Salvatruchas de Fuentes, se torna um resultado atualizado das violentas práticas de convívio nas Américas. É o caso também de Jose Nicasio, em *Mãe Dolorosa*, que carrega esse índio-rancor em sua barriga prestes a dar o bote:

Olho-me ao espelho e me digo, José Nicasio, tire essa expressão do rosto, sorria, tente ser amável. Eu me sinto amável, mas não consigo alterar a expressão do rosto. Deve vir de muito longe esta minha máscara, é claro, minha senhora. Precisa nos entender. Nós nascemos com o rosto que o tempo nos deu. Tempo duro, quase sempre. Tempo de sofrer. Tempo de aguentar. Que rosto queria que tivéssemos...?

Pronto, o índio logo surge por mais que eu queira ocultá-lo. Surge assim, como uma onça que eu carregasse na barriga, pronta para dar o bote.” (FUENTES, 2009, pg. 97)

Estamos diante de uma obra que cria uma atmosfera onde a “mobilidade das relações inquietas apavora e nos desafia a conceber outro modo de funcionamento crítico e clínico das nossas vidas em comum” (KIFFER, 2019, pg. 59). É nesse sentido que atravessar o livro de Fuentes como rota alternativa no sentido de Anzaldúa ou como um tipo de espaço intersticial, no sentido de Kiffer (2021), pode produzir alguma significação compartilhada. Nos continentes produzidos pelas mobilizações dos sentimentos e de afetos despertados, podem surgir imaginações

<sup>92</sup> Não é a proposta deste trabalho examinar toda a complexidade das diferentes realidades dos dois países. O objeto de estudo é o livro de Carlos Fuentes e os procedimentos nele conjugados a partir dos quais quero motivar a abertura de pequenas trilhas no terreno latino-americano, sem desconsiderar que, citando mais uma vez Rancière em *O espectador emancipado* (2014), “há sempre pontos de partida, cruzamentos e nós, que nos permitem aprender algo novo caso recusemos, em primeiro lugar, a distância radical; em segundo, a distribuição de papéis; em terceiro, as fronteiras entre os territórios.” (RANCIÈRE, 2014, pg. 21).

dissonantes e descolonizadoras, desejantes de “relações diferentes e imprevisíveis” (KIFFER, 2019, pg. 64)

Lembro que o autor menciona o rap como inspiração para os coros, associação que enfatiza ainda mais a dimensão musical, sonora e, por consequência, a presença quase que corpórea dessas vozes, pois “quando a voz humana vibra, existe alguém em carne e osso que a vibra” (CAVARERO, 2011, pg. 18). No sentido de que a voz implica um corpo presente, ela transmuta a “ausência” dos “sem voz”, os torna mais presentes do que as próprias famílias felizes e instaura relações. “O dizer é relacional não apenas bem antes que a ordem do dito apresente as regras disciplinadoras da comunicação, mas antes também de um dizer intencionado a dizer alguma coisa, a exprimir um significado. É principalmente o vocábulo que, na palavra, convoca a relação entre os falantes” (CAVARERO, 2011, pg. 241). Que relações os coros criam afinal?

enquanto vocês leem anúncios na imprensa na televisão  
nós os periféricos  
nos anunciamos com nossa pele amarga fedorenta  
rancorosa  
tatuada  
leiam as notícias da nossa pele (FUENTES, 2009, pg.230)

Quando as Maras dizem/cantam o trecho acima, a palavra escrita sai de cena.

A imaginação se torna presença, no sentido de Diniz (2020): ouço vozes, sinto cheiros e gostos, tato as peles tatuadas.

Assim leio as histórias das famílias e ouço os coros em TFF. Escuto as “vozes do silêncio”, como disse Fuentes. E esses “gritos emudecidos” (KIFFER, 2019, pg. 42) são vários, dispersos, não me dizem quem são e, o pior, nem para onde se deslocam.

Qualquer que seja a posição do ouvinte/leitor, “a audição nos entrega ao mundo e à sua contingência” (CAVARERO, 2011, pg. 55), mesmo porque, como sentido passivo, ao contrário da visão, a audição impede que os ouvidos se fechem, mesmo dormindo:

A visão permite uma posição autônoma, ativa e, ao mesmo tempo, apartada e sem envolvimento. O mundo está ali, é visível, mas olhá-lo depende de nós. Não é um mundo que irrompe de todos os lados, com os seus sons, e

surpreende, interfere; é um mundo estável, imóvel e objetivo que está diante de nós” (CAVARERO, 2011, pg. 55).

Só que, em TFF, curiosamente, as famílias não demonstram ouvir os coros. Não por acaso, também o título da obra os ignora. Quem ouve os coros afinal?

Os coros falam de si, de personagens sem endereço e sem sobrenome, que transitam no espaço público. Por não terem uma (de)marcação institucional como um endereço fixo ou um sobrenome, transmitem uma ideia de mobilidade, de um fluxo de pessoas que passa. Agora estão entre as histórias. E logo mais?

A imobilidade do lar, por sua vez, garante o refúgio primordial e inabalável da felicidade burguesa, onde se cultivam ainda a cordialidade e a esperança católica. O que aconteceria se as famílias escutassem as vozes sem nome e sem biografia dos coros entrando pela janela? Afinal, o barulho invade a propriedade privada. Continuariam indefinidamente sendo felizes e respondendo com suas piscadelas tal como Pastor Pagán, convictas “de que assim mandam as boas maneiras” (FUENTES, 2009, pg. 9)?

A incomunicabilidade entre eles é reforçada pela própria construção da obra, já que não se trata de uma sequência de histórias independentes. Caso o fosse, o espaço fora dos lares não existiria como possibilidade imaginativa. Porém, sabendo que o autor o considera, no mínimo, uma narrativa coletiva, o que se torna visível (ou ouvido) no intervalo entre as histórias ganha outra relevância, ao mesmo tempo em que resiste a se conectar com o restante.

A crescente privatização do espaço público juntamente com os dispositivos brutais de exclusão não só diluiu o tecido social e interrompeu as coordenadas do "lugar praticado", mas de forma cada vez mais ostensiva transforma a cidade em uma máquina punitiva e prisional. "Ganhar terreno sobre a insegurança" parece se traduzir na expulsão da rua de todos aqueles atores e práticas que devolvem a imagem de um "passado" e um "atraso" que distancia a possibilidade de um futuro promissor <sup>93</sup> (REGUILLO, 2008, pg. 68)

<sup>93</sup> “La creciente privatización del espacio público junto con los brutales dispositivos de exclusión no sólo ha adelgazado el tejido social y trastocado las coordenadas del “lugar practicado”, sino que de manera cada vez más ostensible convierten a la ciudad en una maquinaria punitiva, carcelaria. “Ganarle terreno a la inseguridad” parece traducirse en la expulsión de la calle de todos aquellos actores y prácticas que devuelven la imagen de un “pasado” y de un “atraso” que aleja la posibilidad de un futuro promisorio”

Estariam os coros retomando esse terreno em disputa que Reguillo aponta? Que relações o canto desses atores que compõem os coros e se mostram excluídos do espaço público em TFF estabelecem afinal?

Aqui posso pensar, por exemplo, na forma como a obra VOZ ALTA (2008), do artista multimídia mexicano Rafael Lozano-Hemmer, articula relato, som e imagem no espaço público.

*Voz Alta* (Loud Voice) é um memorial encomendado para o 40º aniversário do massacre estudantil em Tlatelolco, que ocorreu em 2 de outubro de 1968. Na peça, os participantes falam livremente em um megafone colocado na "Praça das Três Culturas", justamente onde ocorreu o massacre. À medida que o megafone amplifica a voz, um holofote de 10kW automaticamente "projeta" a voz como uma sequência de flashes: se a voz é silenciosa a luz está desligada e à medida que fica mais alta, o brilho da luz também. À medida que o feixe de holofotes atinge o topo do prédio do Ministério das Relações Exteriores, agora Centro Cultural Tlatelolco, é retransmitido por três holofotes adicionais, um apontado para o norte, um para o sudeste em direção à Praça Zócalo e outro a sudoeste em direção ao Monumento à Revolução. Dependendo do tempo, os holofotes podiam ser vistos a partir de um raio de 15Km, transmitindo silenciosamente a voz dos participantes sobre a Cidade do México. Qualquer um ao redor da cidade poderia sintonizar a Rádio UNAM 96.1FM para ouvir ao vivo o que as luzes estavam dizendo.<sup>94</sup>

A versão oficial do massacre de Tlatelolco, isto é, uma punição necessária e merecida, revela a voz autoritária, que registra uma única memória dos fatos. Não se ouve nada além dela.

Não mais ruas em silêncio, nem tomadas pela memória dos disparos intermináveis. VOZ ALTA, por um breve período de tempo, recondicionou a paisagem sonora da Cidade do México e trouxe, através da voz do povo, da polifonia e do dissenso, um outro soar, provocativo, sobre as formas de enxergar a história, mas também de como entender o presente para então ser possível uma problematização do futuro. O som, como esse meio proliferador, se mostra lugar potente para as proposições artísticas, sobretudo pelas suas condições espectrais e iminentes, num

<sup>94</sup> "Voz Alta (Loud Voice) is a memorial commissioned for the 40th anniversary of the student massacre in Tlatelolco, which took place on October 2nd, 1968. In the piece, participants speak freely into a megaphone placed on the "Plaza de las Tres Culturas", right where the massacre took place. As the megaphone amplifies the voice, a 10kW searchlight automatically "beams" the voice as a sequence of flashes: if the voice is silent the light is off and as it gets louder so does the light's brightness. As the searchlight beam hits the top of the building of the Ministry of Foreign Affairs, now Centro Cultural Tlatelolco, it is relayed by three additional searchlights, one pointed to the north, one to the southeast towards Zócalo Square and one to the southwest towards the Monument to the Revolution. Depending on the weather, the searchlights could be seen from a 15Km radius, quietly transmitting the voice of the participants over Mexico City. Anyone around the city could tune into 96.1FM Radio UNAM to listen in live to what the lights were saying." Disponível em [https://www.lozano-hemmer.com/voz\\_alta.php](https://www.lozano-hemmer.com/voz_alta.php). Acesso em 26 de novembro de 2021.

intenso jogo com o tempo-espço, uma corrida veloz contra o relógio, contra qualquer coisa que se possa ver e programar (PROTO, 2020, pg. 136)

Em entrevista de 2020, Lozano-Hemmer diz sobre sua obra: “Então, separo meu trabalho da prática ‘site-specific’ e, em vez disso, proponho obras ‘relacionamento específicas’, onde a especificidade tem a ver com a apropriação pública temporária de uma plataforma.”<sup>95</sup>. De novo, a sonoridade como instauradora de relações.

A proposta dessa “instalação sonora pública” (PROTO, 2020, pg. 130) me parece entrelaçar, de forma bastante poderosa, a irrupção da voz polifônica e dos relatos dissonantes com o espaço público antes silencioso, como recurso para engendrar relações temporárias. É assim que entendo a questão da polifonia em TFF, pois me parece que ela opera menos como apresentação de um grupo variado de vozes e mais no sentido de configurar relações, mesmo que temporárias, no espaço público.

Antes de prosseguir, é importante destacar que a estrutura fragmentária e polifônica é frequente em outros romances de Fuentes. Já em seu primeiro romance, *A região mais transparente* (1954) assistimos a oitenta e cinco personagens exporem sua perspectiva tendo a Cidade do México como cenário comum. Para a pesquisadora Bella Jozef, o primeiro romance de Fuentes:

[...] apresenta fragmentos sem sequência, numa ordem aparentemente ilógica. Capítulos sucessivos passam do presente ao passado, com recordações detalhadas da vida de um ou outro personagem, odes em prosa que vão do documentário à parábola. O peso do passado surge através de flashbacks em terceira pessoa. A reintegração é feita pelo leitor. (JOZEF, 1993, pg. 131)

O trabalho feito pelo leitor, de acordo com Jozef, como fabricante de um sentido é fundamental nessas obras, pois existe a necessidade de uma reintegração a ser feita, aliás, um aspecto característico do *boom*, onde a “obra de arte só surge com a cooperação do leitor, que junta as informações e os fragmentos dispersos” (MULLER, 2016, pg. 333).

<sup>95</sup> “So, I separate my work from “site-specific” practice and instead propose works that are “relationship specific,” where the specificity has to do with the temporary public takeover of a platform.” Entrevista concedida ao museu MOMA de San Francisco em fevereiro de 2020. Disponível em <https://www.sfmoma.org/read/behind-the-scenes-with-rafael-lozano-hemmer/>. Acesso em 25 de novembro de 2021.

Entretanto, em TFF, não é sugerida uma integralidade a ser restituída. A participação do leitor é de outro tipo. Na verdade, a experiência de leitura se aproximaria mais de um esforço para engendrar relações provisórias, sempre em contraponto à permanência, mesmo que precária, no espaço e no tempo linear das famílias. Diria que a participação do leitor adquire tons de uma escuta viva, abdicando, em parte, de um eventual papel compulsório para restituir algum sentido totalizante.

Vale ressaltar que, na leitura de Mario Benedetti, a literatura latino-americana da segunda metade do século XX entra numa fase em que “o problema social, politicamente decisivo, sai do manual, se desprende do esquematismo, se introduz como ar nos pulmões do personagem e, assim, passa ao sangue, se funde com sua paixão individual” (BENEDETTI, 1998, pg. 358). Compartilho a perspectiva de Benedetti na leitura que faço de TFF. Em particular, escuto nas narrativas coralísticas, do ar que sai de seus pulmões, uma construção liminar de abordagem dos problemas sociais, um prenúncio das vozes dissonantes que encontramos nas produções literárias mais recentes.

Com as devidas ressalvas, já que Fuentes não é um autor brasileiro, gostaria de mencionar o ensaio de Flora Sussekind, publicado no jornal O Globo, em 2013, sob o título “Objetos verbais não identificados na literatura brasileira contemporânea”, escrito logo após as manifestações de junho de 2013 no Brasil. No artigo, a autora analisa “uma série de experiências corais, marcadas por operações de escuta, e pela constituição de uma espécie de câmara de ecos na qual ressoa rumor (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos”. A autora reflete sobre a reinvenção das Corralidades, cujo “tensionamento propositado de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual” faz “dessas encruzilhadas meio desfocadas de falas e ruídos, uma forma de interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo mesmo da literatura”.

De forma alguma, sugiro que o romance TFF seja uma obra experimental, ou um objeto verbal não identificado, no sentido de Sussekind.

Digo, no entanto, que as vozes de Fuentes, na maioria dos coros, reverberam a violência, o rancor e o medo, como se anunciassem a carga afetiva que “passa ao sangue”, e impregna, de maneira decisiva, as narrativas do século XXI.

*Corocodaconrad*

a violência, a violência

(FUENTES, 2009, pg. 341)

## 4 Considerações Finais

Esta pesquisa, que começou pensando as pontuações do discurso, inspirada por Shapiro (2019), tomou o caminho da análise de certos laços afetivos contruídos e desconstruídos na intimidade do lar ou ao seu redor, conforme encenados em TFF. Buscou-se investigar os modos com que as formas de sentir são enunciadas nos espaços familiares e infamiliars (FREUD, 2019; KRISTEVA, 1996), e as tensões resultantes da fricção entre esses dois locais de vivência.

Durante esse percurso de inventariar os afetos em TFF, privilegiei o medo e o rancor, mediados pela violência, ressaltada na coda, que perpassa todas as relações e cenários. Essa violência, por vezes explícita e brutal, sobretudo em alguns coros e histórias familiares, também é percebida na incomunicabilidade que desafia as partilhas. A questão do que se diz, onde se diz, e, antes disso, do que se pode dizer, ganha novos relevos toda vez que é abordada, seja no ambiente familiar, seja nas ruas. Os coros estão fora e dentro das famílias com suas vozes anônimas, evidenciando com sua presença a problemática do refazimento de um solo comum. Para adensar essa reflexão, contei com as valiosas contribuições das professoras Ana Kiffer (2021), Rossana Reguillo (2007) e Sarah Ahmed (2015).

De alguma forma, as ressonâncias dessas maneiras de sentir me parecem ter ganhado nuances instigantes em TFF, uma obra pouco conhecida e da fase final da extensa produção de Carlos Fuentes.

Pela forte associação entre Fuentes e o movimento literário do *boom* latino-americano, revisei importantes contribuições sobre o período, tanto as mais clássicas como Ángel Rama (1984) quanto outras mais atuais como o livro recente de Xavi Ayén (2019). Procurei demonstrar como Fuentes parece ter se desviado de algumas premissas do *boom*, em especial, a aposta em algum tipo de sentido totalizante em torno da ideia de nação. O autor se abstém de traçar um cenário a ser reconstituído pelo leitor, mas encena a própria discussão, tão atual, sobre quais bases sustentaria a construção de novas redes comunitárias. Não diria que Fuentes é pessimista em sua empreitada, porque vejo em TFF a potência inerente aos coros em si, enquanto um grupo que privilegia a força da voz coletiva para narrar as histórias que lhes interessam.



Quando imaginamos os textos ritmados dos coros, suas vozes anônimas ecoam em cada palavra, e, de certa forma, a desestabilizam. Ao contrário, quando passamos às narrativas em prosa das famílias, estamos em terreno conhecido, onde a palavra, quando dita, carrega o lastro da tradição de uma escritura familiar.

Tal estratégia acaba deixando aberturas para se refletir acerca das formas mais contemporâneas de ocupação do espaço público, enquanto local de estabelecimento de relações contingentes, nos moldes da instalação *Voz Alta* de Rafael Lozano-Hemmer. Nas palavras de Giorgi:

O público como prática não seria, portanto, apenas a circulação e o debate de ideias, ou a oferta e o consumo de bens simbólicos; seu ponto central seria esse deslizamento permanente, essa tensão simultaneamente episódica e sistemática ao redor dos limites da palavra válida, do enunciado reconhecível, das fórmulas de inteligibilidade através das quais uma dada sociedade define o mundo em comum sobre o qual têm lugar as disputas pela igualdade. (GIORGI, 2019, pg. 97).

A contribuição de Gabriel Giorgi (2019) nos ajuda a colocar em perspectiva essas zonas de “deslizamento permanente”, fronteiriças e potentes, já presentes na metáfora da fronteira como cicatriz de Anzaldúa (1987) e Fuentes, passando pela emergência coralística em meio às famílias, até a estratégia de Fuentes de desestabilizar a classificação do livro entre gêneros.

Tendo percebido uma temática similar em algumas produções literárias recentes, também no Brasil, isto é, o entrelaçamento entre a violência, difusa ou organizada, e as emoções em trânsito na fronteira do privado e do público, as reflexões que aqui apresentei se inserem no rol de perspectivas estratégicas para se (re)pensar as produções literárias de países que, segundo Néstor Garcia Canclini (2003), lidam com antigas desigualdades e, ao mesmo tempo, com as demandas pós-modernas. Nesse sentido, a visão de Bhabha (2019) continua relevante como referência para pensarmos os termos dos “embates de fronteira” (BHABHA, 2019, pg. 21) em suas variadas e conflituosas manifestações mais atuais.

É dentro desse cenário de existências em disputa que, como argumenta Ahmed (2004), as ansiedades tendem a produzir conexões, e analisar como as emoções estão contidas nos textos é uma tarefa incessante no mundo atual. A observação de como os sentimentos impregnam certos objetos, e, antes disso, certos corpos, se torna fundamental para compreender para onde a seta de “ponta afiada”

do “qualquer um”, sobre a qual Ahmed nos fala, costuma apontar. É nesse sentido que a relevância do estudo dos afetos dentro dos estudos literários me parece ainda um campo a ser explorado em busca de como as reverberações da constituição do político são recriadas e encenadas na literatura. Entendo o campo dos afetos como uma outra possibilidade crítica para criarmos articulações ainda pouco trabalhadas, para ampliação de espaços e fricções, sem, contudo, compreendê-lo como paradigma único de produção de pensamento.

Estabelecida dentro do terreno crítico do campo dos afetos, a pesquisa privilegiou a perspectiva da não dualidade do espaço privado e público. Em TFF, embora no campo formal, coros e famílias ocupem páginas separadas, tanto pela referência à voz (CAVARERO, 2011), reforçada pela menção do autor ao rap, quanto pela figura fundamental da tragédia clássica, os coros emergem e confundem as divisões entre os espaços. Na medida em que a sonoridade escapa e ultrapassa os limites a que sempre foi confinada, os coros estão dentro e fora das famílias. Tomando a figura das Maras Salvatruchas como guia, procurei demonstrar como essa dinâmica se dá em TFF. Tal abordagem corrobora o quanto é na fricção entre objetos e corpos que os afetos circulam e permitem um movimento exploratório da distribuição dos corpos na “geografia do romance”, entendida na perspectiva do autor (FUENTES, 2007).

É justamente nessa rearticulação que o rancor ganhou importância. Na pesquisa de Ana Kiffer e Gabriel Giorgi (2019), o ódio é um afeto que une e desune, que “queima como um fogo das afecções que rasga os tecidos discursivos com uma brutalidade aniquiladora que bordeja a linguagem de sua própria impossibilidade de dizer e com uma força da reivindicação por refazer os modos e as aparições de um poder-dizer” (KIFFER; GIORGI, 2019, pg. 10). Pensei, de início, que o ódio poderia ser explorado em TFF. Mas não. O livro de TFF fala da violência de um rancor ancestral e infamiliar. Um rancor estranho que se repete, que está nas famílias, fora delas e entre todos. Um rancor que não pode ser dito e que causa medo.

Nas palavras de Ligia Diniz (2020), “afinal, em termos banais, o que sentimos ao ler um livro contribui (deseja-se que contribua, para não sermos robôs interpretativos) para a compreensão de seu todo, do mesmo modo, e entremeado a elas, que crenças e ideologias” (DINIZ, 2020, pg. 276). Talvez tenha sido esse rancor que me levou a pensar nas interrupções do discurso, nos bloqueios de

comunicação, enfim, um rancor, que segundo Fuentes, “passa de mão em mão” e que desperta a sensação de que é, para mim, inapreensível. Esta dissertação me deixa com a indagação, provocada por Diniz (2020), sobre qual o papel, dentro da minha imaginação, do afeto do rancor (e do medo, seu acessório) sobre a leitura que fiz de TFF. Tal investigação mereceria um desdobramento maior, não apenas sobre as múltiplas facetas do rancor, e seus afetos vizinhos como a mágoa e o ressentimento, mas também em que medida esse rancor me constitui como corpo em movimento neste país e no mundo.

Esta pesquisa se recusa a indicar um fim à exploração de TFF. Pelo contrário, em certa medida, a revisão crítica dos escritores mais longevos ligados ao *boom*, como Carlos Fuentes e Mario Vargas Llosa, pode indicar articulações ainda não vistas sobre os desdobramentos das questões que os acompanharam, mas que permanecem em foco, em específico, a ideia de um comum possível, de um local e um global, de um familiar e um estranho, enfim, tópicos a serem permanentemente reconstruídos e imaginados na literatura produzida na América Latina.

## 5 Referências bibliográficas

- AHMED, S. *La política cultural de las emociones*. Tradução de Cecilia Olivares Mansuy. México, DF: Universidad Autónoma de México, 2015.
- AHMED, S. Affective Economics. *Social Text* 79, Vol. 22, No. 2, Summer 2004. Copyright © 2004 by Duke University Press
- ALONSO CAMPOS, Juan Ignacio. Carlos Barral: La edición en la España franquista. Universidad de Alcalá. Tesis de doctorado de Lengua Española y Literatura Alcalá de Henares, mar de 2017.
- ANZALDÚA, Gloria, *Borderlands/La Frontera*, Aunt Lute Press, 1987. La consciencia de la Mestiza / Rumo a uma nova consciência. Florianópolis: Estudos Feministas, set-dez 2005. Disponível em <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2019/10/anzaldua-coscienciadela-mestiza.pdf>. Acesso em 18 de novembro de 2020.
- AYÉN, Xavi. *Aquellos años del boom: García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que cambió todo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Debate, 2019. E-book Kindle.
- BANCO MUNDIAL. 2018. *Afrodescendientes na América Latina: Rumo a um Marco de Inclusão*. Washington, DC: World Bank. Licença: Creative Commons Attribution CC BY 3.0 IGO.
- BARTIJOTTO, Juliana. Sobre o Unheimlich: entre a Literatura e a realidade da mídia. *Analytica*. Vol. 10, n. 18, jan/jul 2021
- BENEDETTI, M. "Temas y problemas", in: *América Latina en su literatura* (César Fernández M. org.), Siglo XXI - UNESCO, México - Madrid, 1998, pg. 254-271.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BHABHA, Homi. Homi K Bhabha: why we need a new, emotive language of human rights. *Prospect*. Artigo de Rebecca Liu. Nov. 2019. Disponível em <https://www.prospectmagazine.co.uk/arts-and-books/homi-k-bhabha-interview-degradation-populism-immigration-postcolonialism-ica>
- BOLDY, Steven. De la afrenta al melodrama: la familia, la violencia y el crimen en las ultimas obras de Carlos Fuentes. *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* Vol. 28, Issue 2, Summer 2012, pages 243–263. University of California
- BRODY, Robert & ROSSMAN, Charles. *Carlos Fuentes, a critical view*. Austin: University of Texas Press, 1982. E-book Kindle.
- CÂMARA, Sergio. O recurso do mito na literatura latino-americana. *Tempos Históricos* vol. 17, p. 185 – 203, 1o Semestre de 2013

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162: Literatura e subdesenvolvimento.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

CANCLINI, Néstor García. *O mundo inteiro como lugar estranho*. São Paulo: Edusp, 2020.

CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais: Filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

COSTA, Claudia de Lima; ÁVILA, Eliana. Gloria Anzaldúa, a consciência mestiça e o “feminismo da diferença”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 13(3):320, set-dez/2005. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2005000300014>

DE YOON, Claudia Macías. Cortázar, García Márquez, Fuentes y Vargas Llosa: trayectorias de escritura desde el neoindividualismo. *Sincronía: Revista de Filosofía, Letras e Humanidades*, n. 76, pp. 350-379. Universidad de Guadalajara, 2019

DINIZ, Ligia Gonçalves. *Imaginação como presença: o corpo e seus afetos na experiência literária*. Curitiba: Ed. UFPR, 2020.

DURÁN, Gloria. Carlos Fuentes as Philosopher of Tragedy. *The Modern Language Review*, n. 81(2), pp. 349–356, 1986. <https://doi.org/10.2307/3729701>

EHRMANTRAUT, P., & NIEBYLSKI, D.. Violence and the Latin American Imaginary: Preliminary Reflections. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, n. 15, pp.79–85. 2011 <http://www.jstor.org/stable/23389315>

ELTIT, Diamela. Las tramas del boom. *El País*, Madrid, 15 nov. 2012. Disponível em [https://elpais.com/cultura/2012/11/15/actualidad/1352992510\\_280513.html](https://elpais.com/cultura/2012/11/15/actualidad/1352992510_280513.html). Acesso em 22 de setembro de 2021.

ESPÓSITO, F. Seix Barral y el boom de la nueva narrativa hispanoamericana: las mediaciones culturales de la edición española. *Orbis Tertius*, 14(15), 2009. Disponível em [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4198/pr.4198.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4198/pr.4198.pdf) Acesso em 28 de setembro de 2021.

FILHO, Wilton; SANTANA, Denise. Carlos Fuentes em sua varanda. *Pontos de Interrogação — Revista de Crítica Cultural*, v. 8, n. 1, jan.-jun., p. 107-120, 2018.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar [Das Unheimliche] seguido de O homem de areia / E.T.A. Hoffmann (1856-1930)*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. E-book kindle.

FUENTES, Carlos. *Frederico em sua sacada*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2013. E-book kindle.

FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. Volume 4 de Cuadernos de Joaquín Mortiz. Editora J. Mortiz, 1976.

FUENTES, Carlos. *A fronteira de cristal*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999

FUENTES, Carlos. *A verdade e a fortuna*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2009a

FUENTES, Carlos. *En esto creo*. Barcelona: Seix Barral, 2002.

FUENTES, Carlos. *Eu e os outros: ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1989

FUENTES, Carlos. *Geografia do Romance*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007

FUENTES, Carlos. *Todas as famílias felizes*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2009b.

FUENTES, Carlos. *Valiente mundo nuevo: Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Madrid. Editora Mondadori. 1990.

FUENTES, Carlos. Conferencia inaugural de la Cátedra Alfonso Reyes con Carlos Fuentes: Un Nuevo Contrato Social para el Siglo XXI. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, vol., no. 8, 2000, pp.121-141. Disponível em <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38400807>

FUENTES, Carlos. Convicções e esboços de memória. Entrevista extraída do jornal O Globo. Caderno Prosa&Verso, 2006a. Disponível em [https://www.lpm-editores.com.br/site/default.asp?TroncoID=805136&SecaoID=816261&SubsecaoID=0&Template=../artigosnoticias/user\\_exibir.asp&ID=826090](https://www.lpm-editores.com.br/site/default.asp?TroncoID=805136&SecaoID=816261&SubsecaoID=0&Template=../artigosnoticias/user_exibir.asp&ID=826090). Acesso em 18 de outubro de 2021.

FUENTES, Carlos. México está longe de uma revolução, diz Carlos Fuentes. Entrevista extraída do jornal *Estadão*. Caderno Cultura, 2006b. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,mexico-esta-longe-de-uma-revolucao-diz-carlos-fuentes,20060906p3470>

FUENTES, Carlos. Joseph Conrad. *La insignia*. Cultura, sep. 2002. Disponível em [https://www.lainsignia.org/2002/septiembre/cul\\_043.htm](https://www.lainsignia.org/2002/septiembre/cul_043.htm)

GAMA-KHALIL, M. M. Os inquietantes e insólitos anjos latino-americanos. *A Cor das Letras*, [S. l.], v. 15, n. 1, p. 119–138, 2017. DOI: 10.13102/cl.v15i1.1422. Disponível em: <http://periodicos.uefs.br/index.php/acordasleytras/article/view/1422>. Acesso em: 22 set. 2021.

GLANTZ, Margo. *Obras reunidas IV: Ensayos sobre literatura mexicana del siglo XX*. Mexico: Fondo de Cultura Econômica, 2014. E-book Kindle.

GUGELBERGER, Georg, & KEARNEY, Michael. Voices for the Voiceless: Testimonial Literature in Latin America. *Latin American Perspectives*, v. 18, n.3, pg. 3–14, 1991. <http://www.jstor.org/stable/2633736>

HALLANA, Karen. Da Crítica Literária à Crítica Cultural: a Crítica Latino-Americana no Século XXI. *Revista Garrafa*, v.9, num. 25, UFRJ, 2011. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/7463>

HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza*. Valencia: Cátedra, 1995.

HURTADO, Juvany. Echeverría, el seductor de Fuentes. Entrevista concedida a Virginia Bautista em abril de 2019. *Excelsior*. Disponível em <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/echeverria-el-seducor-de-fuentes/1305472>

KIFFER, Ana. Diante dos afetos: visceralidade, emancipação, dor e relação. *Revista do Laboratório de Dramaturgia (LADI) - UnB | Dossiê Dramaturgias dos Afetos: Sentimentos Públicos e Performance*. Vol. 18, Ano 6, pg. 127-154, 2021.

KIFFER, Ana; GIORGI, Gabriel. *Ódios políticos e política do ódio*. RJ: Bazar do Tempo, 2019.

KRISTEVA, J., & VERICAT, I. Freud: “heimlich/unheimlich”, la inquietante extrañeza. *Debate Feminista*, v.13, pg.359–368, 1996. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/42624343>

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

IBSEN, Kristine. [Review of *Carlos Fuentes, Mexico, and Modernity*, by M. Van Delden] *Dispositio*, vol. 23, no. 50, Center for Latin American and Caribbean Studies, University of Michigan, Ann Arbor, pg. 199–201, 1998. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/41491752>. Acesso em 05 de outubro de 2021.

JOZEF, Bella. *O espaço reconquistado: linguagem e criação no romance hispano-americano*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

LOPES, Denílson. Notas sobre crítica e paisagens transculturais. *Cadernos de Estudos Culturais: crítica contemporânea*, Campo Grande, MS, UFMS, v. 1, n. 3, p. 21-28, jan./jun. 2010.

LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MASSUMI, Brian. *The politics of affect*. UK: Polity Press, 2015.

MIGNOLO, Walter & WALSH, Catherine. *On decoloniality: concepts, analytics, praxis*. Durham: Duke University Press, 2018.

MONTAÑÉS, Amanda Pérez. Textualidades contemporâneas: tendências e estilos da narrativa latino-americana. *La Palabra [en línea]*, v. 32, pg. 43-63, 2018. ISSN: 0121-8530. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=451559654003> Acesso em 11 de setembro de 2021.

MÜLLER, Gesine. Las novelas del “Boom” como provocación canónica: Interacciones literarias entre “La Onda,” el “Crack” y Carlos Fuentes. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, v.30(59), pg.43–52, 2004.

MÜLLER, Gesine. O romance como coletânea de contos: a redução nas literaturas contemporâneas latino-americanas. *ALEA*, v.18/2, pg.329–343, maio, 2016.

OH, Min-Wook. La vocación del profeta moderno La voluntad y la fortuna. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2011. Disponível em <http://www.ucm.es/info/especulo/numero48/profmoder.html>.

ORTEGA, Julio. Para leer a Fuentes. *Nueva época — Revista de la Universidad de México*, n. 100, p. 10-20, jun. 2012. Disponível em <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/8fe78f46-710a-4874-a58a-bd11bf66edec>. Acesso em 15 de outubro de 2021.

OVIEDO, J. M. *Historia de la literatura hispanoamericana: de Borges al presente*. Madrid: Alianza, 2004.

PAZ, Octavio. *The labyrinth of solitude*. NY: Grove Press, 1985.

PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz ou As armadilhas da fé*. SP: Ubu Editora, 2017.

PELBART, Peter Pál. “A Comunidade dos Sem Comunidade”. *Vida Capital*. Ensaios de Biopolítica. São Paulo, Iluminuras, 2003.

PELBART, Peter Pál. Mutações contemporâneas. *Revista Cinética*. Ensaios Críticos. Disponível em [http://www.revistacinetica.com.br/cep/peter\\_pal.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cep/peter_pal.htm). Acesso em 07 de setembro de 2020

PELLEGERO, Eduardo. Ser e devir da América Latina: Notas da perspectiva da diferença. *Poliética*. São Paulo, v. 5, n. 1, pp. 155-170, 2017.

PILGER, Letícia. As escritoras que estão fazendo o novo “boom” latino-americano. Disponível em <https://bienaldolivro.com.br/as-escritoras-que-estao-fazendo-o-novo-boom-latino-americano/>. Acesso em 3 de outubro de 2021.

PIÑON, Néida. Néida Piñon assegura que “Brasil pago el precio de perderse el boom latino-americano”. *El Diario*. Madrid, 2014. Disponível em [https://www.eldiario.es/cultura/nelida-pinon-brasil-perderse-latinoamericano\\_1\\_4541390.html](https://www.eldiario.es/cultura/nelida-pinon-brasil-perderse-latinoamericano_1_4541390.html). Acesso em 03 de outubro de 2021.

PROTO, Camila. Voz alta: polifonias do dizer. *Palíndromo*, v. 12, n. 26, p. 125-137, jan - abr 2020

RAMA, Ángel. El Boom en Perspectiva. La crítica de la cultura en América Latina. Biblioteca Ayacucho, S/D. pg. 266 - 306. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/cdrom/rama/rama.pdf> Acesso em: 17 set. 2021.



RAMA, Ángel. *Mas allá del boom: Literatura y mercado*. Ed. Ángel Rama. Buenos Aires: Editora Folios Ediciones, 1984.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. SP: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido do romance: ensaios sobre a ficção moderna*. SP. Martins Fontes, 2017.

REGUILLO, Rossana. Condensations and Displacements: The Politics of Fear on Contemporary Bodies. *Revista Emisférica. Body matters*. v. 4(2). 2007. Disponível em [http://www.hemi.nyu.edu/journal/4.2/eng/en42\\_pg\\_reguillo.html](http://www.hemi.nyu.edu/journal/4.2/eng/en42_pg_reguillo.html). Acesso em 18 de novembro de 2020.

REGUILLO, Rossana. La mara: contingencia e afiliación con el exceso. *Revista Nueva Sociedad*. v. 200. 2005. Disponível em <https://nuso.org/articulo/contingencia-y-afiliacion-con-el-exceso/> Acesso em 13 de janeiro de 2022.

REGUILLO, Rossana. “Violencias y después culturas en reconfiguración”. 2003. Disponível em [http://educiac.org.mx/pdf/Biblioteca/Juventud\\_y\\_Violencia/005Violencia\\_y\\_despues\\_Cult\\_en\\_Reconf\\_Reguillo.pdf](http://educiac.org.mx/pdf/Biblioteca/Juventud_y_Violencia/005Violencia_y_despues_Cult_en_Reconf_Reguillo.pdf)

REGUILLO, Rossana. Sociabilidad, inseguridad y miedos: Una trilogía para pensar la ciudad contemporánea. *Alteridade*. v.18(36). pp 63-74. 2008.

RODRÍGUEZ TORRES, Mario René. A literatura fora do lugar na América Latina: três momentos indecisivos (um conto inacabado de Guimarães Rosa, dois textos irremediáveis de Bolaño e a escrita postergada de Macedonio). Rio de Janeiro. viii, 247f. Orientador: Luis Alberto Nogueira Alves. Tese (doutorado) – UFRJ/ Faculdade de Letras/ Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, 2016.

RUEDA, María Helena. En busca del lector en la literatura latinoamericana. *Estudios: Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, v. 9:17, pp. 65- 84. 2001

SANDRINI, Paulo Henrique da Cruz. David Toscana entre McOndo e Crack: diálogos e divergências com a literatura Latino-americana do século XX / Paulo Henrique da Cruz Sandrini. – Curitiba, 2013 Orientador: Prof. Dr. Paulo César Venturelli Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

SANTOS, Adilson. A tragédia grega: um estudo teórico. *Revista Investigações - Linguística e Teoria Literária*, v. 18(1), pp 41-67. 2005.

SCHØLLHAMMER, K. E. As imagens do realismo mágico. *Gragóata*, Niterói, v.16, n. 1, p. 117-132, 2004.

SHAPIRO, Michael J. *Punctuations: how the arts think the political*. Durham: Duke University Press, 2019. Kindle. E-book Kindle.

SILVA, Luciana Prado da. A relação literalidade, imagem e imaginários em ...y no se lo tragó *la tierra*, de Tomás Rivera, e *La frontera de cristal*, de Carlos Fuentes. 224f. (Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós Graduação em Letras Neolatinas, Rio de Janeiro. 2015.

SILVA, Gustavo de Castro & FERNANDES, Talita. Guimarães Rosa e o Boom latino - O perfil inédito no Brasil do escritor feito Por Harss e Dohmann. *ESFERAS: Revista Interprogramas de Pós-graduação em Comunicação do Centro Oeste* 16 (2020): 16. Web.

SOTELO, Guillermo. De la comunión política a la fragmentación estatal: crimen, ley y soberanía en Carlos Fuentes y Juan Rulfo. *Revista de crítica literária latino-americana*, v. 5, n. 9, pg. 551-574, University of Pittsburgh, 2017.

THRIFT, Nigel. *Non-representational theory: space, politics, affect*. UK: Taylor & Francis e-Library, 2008.

TREVISAN, Ana Lucia. Ficção e Ensaio na obra de Carlos Fuentes. *Literatura Hispano-Americana*, vol III, 2006

TREVISAN, Ana Lucia. Literatura latino-americana: vozes e tempos em debate. *IV CLISEM – Congresso de linguagem, identidade, sociedade, estudo sobre as mídias: ação comunicativa em foco* / Isabel Orestes Silveira, (org.). São Paulo: Gênio Criador Editora, 2018.

VALENZUELA, L. Cortázar – Fuentes. *Entrecruzamientos. Fuentes - Cortázar*. México: Alfaguara, 2014.

VAN DELDEN, Maarten. *Carlos Fuentes, Mexico and Modernity*. Vanderbilt University Press, 1998.

VAN DELDEN, Maarten. Carlos Fuentes: From Identity to Alternativity. *MLN*, v. 108, n. 2,

VILLANUEVA BENAVIDES, I. La deconstrucción del sujeto cartesiano, de su tiempo y espacio en *Todas las familias felices* de Carlos Fuentes. *La Palabra* (26). pp. 97-114 (jan-jun de 2015).

VOLPI, J. Los ojos de Carlos Fuentes. *Revista de la Universidad de México: nueva época*, México, n.100, 2012. Disponível em: <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0012/volpi/00volpi.html>. Acesso em: 11 de out de 2021.

WALDMAN, Gilda. Apuntes para una cartografía (parcial) de la literatura latino-americana a lo largo de los últimos cincuenta años Del Boom a la nueva narrativa. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, Nueva Época*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ano LXI, n. 226, pp. 355-378, jan-abr de 2016.

WARREN, Pauline. Carlos Fuentes: Imagining the Other, Violence, Sounds, and Silences. Dissertation presented to the Faculty of the Department of English of the University of Houston. Dez. 2005.