



Mariana Souza Paiva de Barros

Monterroso, um corpo estranho

**Performance e Fabulação na/para a
América Latina**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de mestre em Letras pelo Programa
de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e
Contemporaneidade, do departamento de Letras e
Artes da Cena da PUC-Rio

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Montaury
Baptista Coutinho
Co-Orientador: Prof. Dr. André Luís Araújo

Rio de Janeiro,
setembro de 2025



MARIANA SOUZA PAIVA DE BARROS

Monterroso, um corpo estranho

**Performance e Fabulação na/para a
América Latina**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, do departamento de Letras e Artes da Cena da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão examinadora abaixo:

Prof. Dr. Alexandre Montauray

Orientador

Departamento de Letras – PUC RJ

Prof. Dr. André Araújo

Coorientador

Departamento de Letras – UFVJM

Profa. Dra. Maria Clara Bingemer

Departamento de Letras – PUC RJ

Prof. Dr. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

Departamento de Ciência da Literatura – UFRJ

Rio de Janeiro, setembro de 2025

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

Mariana Souza Paiva de Barros

Graduou-se em Letras – Português, Literaturas na Universidade Federal Fluminense em 2022.

Ficha Catalográfica

Barros, Mariana Souza Paiva de

Monterroso, um corpo estranho: performance e fabulação na/para a América Latina / Mariana Souza Paiva de Barros; orientador: Alexandre Montauray; co-orientador: André Araújo. – 2025.

128 f.; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2025.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Performance. 3. Fabulação. 4. Literatura. 5. Política. 6. América Latina. I. Montauray, Alexandre. II. Araújo, André. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. IV. Título.

CDD: 800

Dedico este trabalho a meu pai, com eterna saudade.

Agradecimentos

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

Agradeço, primeiramente, aos meus queridos orientadores, André Araujo e Alexandre Montauray, pelas contribuições maravilhosas e por todo o carinho e compreensão.

Aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, pela troca de ideias, pelo acolhimento e pelas conversas que atravessaram os corredores e chegaram às páginas desta dissertação.

Por fim, à minha família e a Marcus, pelo apoio incondicional e pelo suporte em cada etapa desse percurso.

Resumo

Barros, Mariana Souza Paiva de. *Monterroso, um corpo estranho: performance e fabulação na/para a América Latina*. Rio de Janeiro, 2025. 128 p. Dissertação de Mestrado — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho apresenta uma leitura da obra do escritor guatemalteco Augusto Monterroso sob a ótica de dois eixos teóricos: a performance e a fabulação. Nossa hipótese é de que a literatura produzida por Monterroso não se abrevia a representação ou reprodução do mundo dado, mas, ao contrário, pronuncia-se em direção a um espaço de invenção e de transgressão. Nesse sentido, busca-se pensar, através destas duas articulações, tanto a disposição criativa acionada em sua prática ficcional quando as dimensões e ressonâncias políticas alcançadas em concomitância. Dessa maneira, transporta-se para esta análise a compreensão tanto de fabulação quanto de performance enquanto potências vitais e insurgentes que, em um contexto de América Latina, emergem como forma de sobrevivência.

Palavras-chave

performance; fabulação; literatura; política; América Latina.

Abstract

Barros, Mariana Souza Paiva de. *Monterroso, a Strange Body: Performance and Fabulation in/for Latin America*. Rio de Janeiro, 2025. 128 p. Master's Dissertation — Department of Letters, Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro.

This work presents a reading of the Guatemalan writer Augusto Monterroso's oeuvre through the lens of two theoretical axes: performance and fabulation. Our hypothesis is that the literature produced by Monterroso is not merely a representation or reproduction of the given world; rather, it articulates itself towards a space of invention and transgression. In this sense, we aim to examine, through these two articulations, both the creative disposition activated in his fictional practice and the political dimensions and resonances achieved concurrently. Thus, this analysis incorporates the understanding of both fabulation and performance as vital and insurgent powers that, in a Latin American context, emerge as a form of survival.

Keywords

performance; fabulation; literature; politics; Latin America.

Deus ainda não criou o mundo; ele só o está imaginando, como que entre sonhos. Por isso o mundo é perfeito, mas confuso.

Augusto Monterroso.

Sumário

1. Em perpétuo movimento: Introdução	10
2. Dos estilhaços, um corpo	19
2.1 Imagens em condução	20
2.2 Sintoma e travessia	27
2.3 Fantasmas e catástrofes	39
2.4 O silêncio construído e a contranarrativa	45
2.5 Trauma em lacunas	54
3. Entrelinhas e presenças: performance, fabulação e dissidência em Monterroso	65
3.1 Inscrição e insurgência	66
3.2 'Ilímites' possíveis	100
4. Considerações finais	123
5. Referências bibliográficas	125

1. EM PERPÉTUO MOVIMENTO: INTRODUÇÃO

Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente – Murilo Rubião

O inimigo foi audaz e não restam alternativas. Guerreiros, superiores e esposas ensinaram durante anos a lição de se levantar de imediato diante das primeiras notas do hino nacional. Não é obediência, e sim dor o que ergue cada um dos clientes derrotados. Permanecem no lugar, alertas porém já sem esperanças. – Samanta Scweblin

La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo.- Augusto Monterroso

El artista no crea, reúne; no inventa, recuerda; no retrata, transforma - Augusto Monterroso

Com certa fama por seus contos breves, Augusto Monterroso, contemporâneo a grandes nomes da literatura latino-americana como Carlos Fuentes e Júlio Cortázar, encontra-se, de certa forma, em um não-lugar, em uma lacuna de recepção da crítica e da teoria brasileiras. Não deixa de ser curiosa a motivação para tal, dado que se trata de um escritor vencedor do Prêmio Príncipe de Astúrias, e que, conhecido e referenciado muitas vezes por autores profundamente investigados criticamente como Gabriel García Márquez, é significativamente lido e estudado em outros países da América Latina. Monterroso é, pois, um corpo estranho. Um rastro secreto da memória, da história do trauma da América Latina.

É importante colocar, nesse momento, que a literatura produzida por Monterroso não se encerra em seu procedimento de seleção ou de combinação de signos. Está inscrito também em sua linguagem, um

mecanismo de confecção que organiza tais escolhas. Isto é, Monterroso, através também de sua técnica no uso da linguagem narrativa, consegue operar conceitual e simbolicamente a confecção do imaginário e, por conseguinte, atravessá-lo com os signos do real, dilatando-o e amarrando-o às imagens construídas. Monterroso é, inevitavelmente, conhecido pela brevidade presente em seu discurso. Autor do menor conto do mundo, ganhou notoriedade pela aparição crua, concisa e irônica que de fato estruturou em muitas de suas narrativas. Todavia, equivocadamente, Monterroso é muitas vezes resumido a esta qualidade discursiva o que oculta, de certa forma, toda uma gama de caracteres significativa em sua obra.

É certo que há dificuldade em categorizá-lo e, diga-se agora, é essa uma das maiores questões examinadas por esta Dissertação. Uma das razões para tal é estritamente temporal. Monterroso teve grande parte de sua literatura desenvolvida em período anterior à grande repercussão do Realismo Maravilhoso. Assim, não fez parte da geração de escritores pósteros e críticos ao momento, apesar de se compatibilizar com os últimos em relação à concepção de que sua obra deveria ser acessível (MONTERROSO, 2022), de que sua escrita estaria à disposição de qualquer leitor. Entretanto, a diferença não está contida apenas no tempo ou no espaço físico ocupado em vida por Monterroso.

Em outras palavras, seria excepcionalmente trabalhoso e labiríntico que a crítica buscasse arquivá-lo em uma esfera específica e concludente de categorização, ao menos alguma que seja minimamente convincente. Pelo Realismo Maravilhoso, seria apenas parcialmente contemplado não só por um problema de ordem material, mas também por uma divergência estrutural no que tange à abordagem de seus argumentos. Não há exatamente a assimilação ao extranatural inquestionável e sintético (CHIAMPI, 1980) própria do momento. Ao mesmo tempo, é difícil colocar sua narrativa enquanto pertencente ao Fantástico ou mesmo ao Estranho, dado que o instante de hesitação condicional a construção fantástica (TODOROV, 2004) seja quase sempre imperceptível em Monterroso.

Para além disso, a competência especulativa presente em seus contos ultrapassa o resgate das leis naturais oferecido pelas narrativas do Estranho. Sinteticamente, as imagens criadas por Monterroso em sua literatura não são bem adaptáveis a uma lógica de classificação ou de generificação. Existe uma instância de desencaixe que o torna, de certa forma, inapreensível. Dessa maneira, a estranheza essencial materializada nos textos de Monterroso, escapa aos limites da taxonomia comumente adotada no campo da crítica literária para pensar a produção de ficção latino-americana, deixando-o em posição ainda mais incompatível com o centro. Isto é, o impasse existente para encaixá-lo em uma ou outra instância de classificação fez com que ocupasse um entrelugar, um hiato de reconhecimento crítico.

Da mesma forma, é certo que se por um lado, tenha atuado simultaneamente ao desenvolvimento e à história da literatura guatemalteca, por outro esteve em confronto com parte da tradição. A ponto de trazer à sátira figuras celebradas do país como Miguel Ángel Asturias, Monterroso, apesar de reconhecer individualmente a qualidade de suas produções, esteve em grande parte das vezes em contraposição e distanciamento tanto ideológico quanto estético: usava, de diversas maneiras, uma recusa às formas de consagração institucionalizadas pelo prêmio Nobel e pelo campo literário tratado cosmopolitamente. Da mesma forma, Monterroso, em direção contrária à ideia mercadológica associada à literatura, não esteve em alinhamento com os procedimentos mais rápidos ou óbvios de divulgação:

De todas as estratégias possíveis que um escritor poderia seguir para alcançar o reconhecimento, poderia-se dizer que Monterroso seguiu a menos provável de ter sucesso. Ele quase nunca elogiava seus contemporâneos; não usava a mídia, feiras de livros ou conferências para promover seus escritos; não publicava regularmente e escreveu apenas um romance, o gênero mais popular da época. O fato de ele ter alcançado sucesso no final de sua vida mostra que a periferia pode se tornar o topo do campo literário quando o momento é certo e a obra tem grande qualidade literária” (“Latin American Field” 109)”

Vale ressaltar, já neste momento, que esta Dissertação não pretende dar conta de chegar a uma resposta ou a uma justificativa para a desapareição de Monterroso no campo de estudos literários e de pesquisa brasileiros, apenas apontá-la como uma das motivações para a composição deste estudo e, ao mesmo tempo, pensar a sua dificuldade de enquadramento numa categoria estética específica, reconhecida pela crítica mais tradicional. Este é um dos elementos de potência em sua ficção. Isto é, a frequência do imapeável na obra de Monterroso, por distanciá-lo de uma forma cristalizada e codificada de existência, acaba por colocá-lo em qualidade de intromissão e de interposição em meio aos protótipos de divisão costumeiros e, por consequência, a lançá-lo para um lugar de transcendência de fronteiras.

Dito isso, esclareço também que, apesar de não ter a pretensão de tornar o tópico biográfico elemento central desta pesquisa, é necessário apresentá-lo neste primeiro momento para melhor investigar o percurso ficcional de Monterroso e, para trazer para a cena o espaço e o peso que tiveram alguns episódios de sua vida para com sua escrita. Isso porque, ainda que de forma ficcionalizada, Monterroso organiza em sua obra tanto episódios compatíveis com sua própria vida pública quanto acontecimentos encontrados na história política da América Latina. O imperativo de organizar um panorama bibliográfico de Monterroso, mesmo que breve, existe em virtude da construção de boa parte de sua prosa. Posto que muitas de suas narrativas breves convergiram, tanto em tempo quanto em temática, com o período de regências autocráticas na Guatemala e em muitos outros países da América Latina, a breve análise da vida de Monterroso se faz necessária para melhor compreender tanto seu movimento de construção ficcional quanto o relacionamento entre realidade e ficção acionado em sua prosa.

Como circunstância territorial, seria próprio colocá-lo enquanto escritor hondurenho, entretanto, por uma série de afirmações realizadas por ele em vida, não o trataremos enquanto pertencente a esta nacionalidade. Monterroso nasceu em 1921, de fato, em Honduras, mas ainda muito jovem passou a viver na Guatemala, reivindicando, até o

final de sua vida, sua nacionalidade guatemalteca. Como comenta ao terceiro capítulo de *Los buscadores de oro*:

Soy, me siento y he sido siempre guatemalteco; pero mi nacimiento ocurrió en Tegucigalpa, la capital de Honduras, el 21 de diciembre de 1921. Mis padres, Vicente Monterroso, gua-temalteco, y Amelia Bonilla, hondureña; mis abuelos, Antonio Monterroso y Rosalia Lobos, guatemaltecos, y César Bonilla y Trinidad Valdes, hondureños. En la misma forma en que nací en Tegucigalpa, mi feliz arribo a este mundo pudo haber tenido lugar en la ciudad de Guatemala. Cuestión de tiempo y azar. (MONTERROSO, 2022 p. 937)

Aos onze anos, após um contato conturbado com a vida escolar, Monterroso abandona seus estudos formais e, como ávido frequentador da Biblioteca Nacional da Guatemala, desenvolve-se academicamente de maneira autodidata. Ainda jovem, por volta de 1937, começou a publicar seus contos em jornais e revistas literárias e a trabalhar ativamente contra a ditadura vigente do militar Jorge Ubico. Seu sucessor, o General Ponce Vaides, introduz uma política de caça e repressão aos que se manifestavam contrariamente ao regime de Ubico e, em consequência, por volta de 1944, Monterroso é preso e logo em seguida consegue exílio pela primeira vez, no México. No ano de 1953, durante do governo democrático de Jacobo Arbenz, Monterroso é designado para um cargo diplomático proposto na Bolívia. Entretanto, devido a mais uma tomada de poder autoritária na Guatemala, que acaba por depor o presidente eleito Arbenz, Monterroso mais uma vez busca exílio, primeiramente no Chile e, depois, novamente no México, onde foi exilado permanentemente.

A experiência da guerra, da violência e da repressão políticas, da prisão e do exílio, para além de simples enquadramento biográficos, realizam-se, essencialmente enquanto impulsores estéticos e também, por vezes, de insurgência. Especialmente em razão da ordem repressora instaurada em seu país, Monterroso escreve, sem distanciamento crítico, em nítida insubmissão tanto ao regime autocrático interno eclodido na Guatemala quanto aos chamarizes externos e ao imperialismo crescente que o sustentavam. Como visto

em um de seus ensaios mais famosos, *La exportación de cerebros*, Monterroso coloca em contraponto o mecanismo de legitimação epistêmica desigual, cadenciada e impiedosa que detém como consequência mais grave aquilo que caracteriza como “fuga intelectual”, isto é, uma preocupação incessante por transmitir ao exterior o melhor do país, sem que a necessidade interna seja propriamente satisfeita. Tratando o cérebro humano enquanto matéria-prima como outra qualquer, Monterroso, com ironia, termina dizendo:

Finalmente, y si es que la preocupación es correcta, como en muchas ocasiones la solución está a la mano y nadie la ve, quizá porque choca con nuestros moldes mentales en materia económica: por cada cerebro exportado importemos dos. (MONTERROSO, 2022 p.231)

As marcas ficcionais organizadas por Monterroso, como a ironia, a estranheza e a brevidade de seu discurso por exemplo, mobilizaram, muitas das vezes, um diálogo palpável com o horizonte político do continente e, em consonância com a resistência guatemalteca, teceram concomitantemente comentários estéticos, políticos e históricos para com a posição ocupada pelo continente dentro do espectro ocidental de civilização. Nessas narrativas é movimentada uma sucessão encontros entre episódios históricos factuais e imagens construídas na ficção. Ou seja, é acionado, em uma cadeia de combinatória de elementos, um processo de ficcionalização de partículas externas ao literário.

É desenvolvido, pois então, um estado de confluência ou de intersecção entre elementos advindos do mundo conhecido, o real, o empírico, e os originários de um processo fabulatório, do imaginário, do mundo criado. É reconhecível em Monterroso, uma espécie de projeto de estabilidade e de consonância entre a literatura e o parecer político. Por algumas ocasiões, como por exemplo em uma fala presente em *Viaje al centro de la fábula*, Monterroso apresentou sua necessidade particular de recorrer a este processo, estando ciente das questões de ordem estética criadas em consequência e de sua própria apreciação política muitas vezes inserida nas narrativas:

Mr. Taylor fue escrito em Bolívia, em 1954, y está dirigido particularmente contra el imperialismo norteamericano y la United Fruit Company, cuando éstos derrocaron al Gobierno revolucionário de Jacobo Arbenz, el cual yo trabajava como diplomático. Mr. Taylor es mi respuesta a esse hecho y por cierto me creó una cantidad de problemas de orden estético. Yo necesitava escribir algo contra esos señores, pero algo que no fuera reacción personal mía, ni porque estuviera enojado com ellos porque habian tirado mi Gobierno, lo cual me habiera parecido uma vulgaridad. Claro que estaba enojado, pero el enojo no tenía por quê verse um cuento. Precisamente en los días de los bombardeos a Guatemala, cuando lo escribi, tuve que plantearme um equilibrio bastante difícil entre la indignación y lo que entiendo por literatura. Sinceramente, creo que lo logre. (MONTERROSO, 2022 p. 523)

Dessa maneira, em diálogo permanente tanto com a tradição literária, artística e crítica desenvolvida nos países dos quais tornou-se residente – Guatemala, Chile, Bolívia e México – quanto com as contradições e violências materiais, sociais e políticas acrescidas dentro de seus respectivos contextos, a literatura produzida por Monterroso cresceu em meio ao movimento, ao deslocamento e ao convívio com horizontes distintos. Em sua maneira espiral de chegar até a ficção, de especular a respeito do mundo, da história e de si mesmo, realiza um espaço de reinvenção, uma esfera para além da representação ou da afirmação política, mas, na verdade, em favor de uma criação infinita de possibilidades de tratamento do real. A literatura de Monterroso, embebida de brevidade, de ironia e de política, entra em potência a partir desse espaço. Em um lugar de jogo entre experimentação estética e brevidade linguística, de ausência e de lacuna, de emersão e submersão, Monterroso esmaece as fronteiras entre o real e o imaginário, o histórico e o inventado.

Nesse sentido, a leitura aqui proposta busca se apropriar especialmente desta expressão específica da obra realizada por Monterroso: a presença de uma inscrição vital e acentuada para com as imensuráveis maneiras de pensar, criar, ficcionalizar a partir da memória, do mundo dado e do político.

Monterroso, constrói, a sua maneira, um palco para pensar as angústias que nos assombram tanto como povo quanto como entidade individual.

A hipótese aqui proposta é a de que se trata, por conseguinte, de um campo de ação, de um acontecimento vivo e relacional, que se produz na interação entre texto, contexto e espectador/leitor através de um atravessamento, de uma transgressão de demarcações. Isto é, a literatura apresentada por Monterroso, assume uma postura de transbordamento. Grande parte das vezes em poucas linhas, Monterroso verifica a instância de sublevação humana para com linhas de poder violentas, a possibilidade, ainda que distante, ainda que porvir, de desestabilizar e desmontar o discurso de autoridade incessantemente incorporado ao tecido social da América Latina e, para mais, de dar visibilidade a figuras ou a circunstâncias que, diante da concepção dominante, ocupam espaços subterrâneos, clandestinos.

Nesse sentido, a performance a fabulação, longe de representarem conceitos estanques, se apresentam como forças complementares, articulatórias, que sustentam o *continuum* da sua escrita. A performance aparece como presença viva no texto, que encena a própria linguagem e se aproxima prontamente do leitor, gerando um lugar de encontro e de disputa. Por sua vez, a fabulação aciona e reorganiza o campo simbólico e, dessa forma, reconfigura tanto o passado quanto o presente enquanto projeta futuros possíveis. Através dessa zona de contato, entre a invenção e a encenação, que a obra de Monterroso se depara com a sua potência mais singular. Produz, ao mesmo tempo, um diálogo com as tradições literárias latino-americanas e universais e uma recusa às classificações definitivas. Sua escrita atravessa um território limítrofe, de constante movimentação, que a mantém em vida.

Pensaremos, dessa maneira, a sua produção de literatura a partir desses dois eixos. A narrativa elaborada por Monterroso atua como um corpo estranho dentro da perspectiva literária latino-americana dado que assume um plano não excludente às questões políticas e culturais do continente, ao contrário, escolhe confrontá-las, contrapô-las de maneira

oblíqua e, por consequência, profundamente crítica. Monterroso não procura incorporar-se ao cânone estabelecido, em vez disso, produz deslocamentos, transmissões e transferências que acabam por tensionar os próprios fundamentos sobre o qual este cânone foi estruturado. Dessa maneira, os conceitos de performance e fabulação não atuam somente como ferramentas, recursos analíticos para descrever a sua literatura, mas realizam-se como chaves interpretativas que nos possibilitam compreender como essa literatura trabalha — sempre em movimento, como o próprio autor descreveu, num perpétuo exercício de tradução e transgressão de si mesma.

2. DOS ESTILHAÇOS, UM CORPO

Nada acontece no mundo “real” a menos que primeiro aconteça nas imagens em nossas cabeças. - Glória Anzaldua

É a América Latina, a região das veias abertas. – Eduardo Galeano

De repente os muros, esses muros. Da noite para o dia eles brotaram assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando [...] No princípio quebrávamos a cabeça para achar o caminho de uma rua à rua seguinte, e pensávamos que não íamos nos acostumar; hoje podemos transitar por toda parte até de olhos fechados, como se os muros não existissem. Sombra de reis barbudos – José J. Veiga

O esquecimento em que nos deixou, filho, você deve cobrar caro. Pedro Páramo – Juan Rulfo

A literatura produzida na América Latina, terra assinalada por sucessivos pactos de morte, escapa a um enquadramento crítico fácil, de resposta simples. Evidentemente, nem toda a produção aqui nascida tratará explicitamente da violência sistêmica instaurada no continente ao longo dos séculos. Mas, inevitavelmente, o sequestro territorial, afetivo, físico destinado ao continente se faz perdurar em nossa maneira de pensar, de criar e de sobreviver, perpetuando sua existência mesmo que clandestino, mesmo que por entre as sombras. Isto é, os atos de despejo (SANTIAGO, 1979) aqui inscritos consolidaram muitos dos princípios encontrados em nossa organização social e, consecutivamente, operaram em nosso campo estético. Nessa condição, a literatura surge como uma

outra maneira de habitar o tempo, de pensar o aceno do passado. Não vive enquanto refúgio ou consolo, mas sim como artífice, como potência.

Monterroso, em sua estrutura de bestiários, fábulas e alegorias, escolhe criar a partir das ruínas. Sem buscar um viés panfletário, didático ou proselitista, sua literatura acaba por cartografar, muitas vezes de maneira encapsulada e breve, toda uma complexidade artística, social e histórica gerada na América Latina. Dessa maneira, apresentar as imagens que o cercaram e tingiram o seu projeto de escrita se tornou inescapável. Por esse motivo, ao longo desse capítulo, tentaremos mapear alguns contornos, afinal, para melhor compreender a sua produção literária, tão povoada por contradições do continente. É necessário buscar algum delineamento de atos de escuta para pensar os vestígios da violência aqui imposta.

2.1 Imagens em condução

Ángel Rama, em um de seus trabalhos mais famosos, *Literatura e cultura – independência, originalidade e representatividade* (2001), identifica o processo particular desenvolvido ao longo dos séculos na narrativa latino-americana: sincronicamente, há uma impossibilidade de reconciliação com um passado hispânico e uma série de adversidades para que suas origens sejam identificadas em sua totalidade. Ademais, a ideia de América enquanto criatura incólume, uma tábula rasa à espera de interferências externas, ou, em um extremo oposto, enquanto força desligada e alheia ao passado ibérico, é, em suma, uma maneira de encurtar a história ou até de embaçá-la, de camuflar alguns encontros.

Houve, de fato, uma violenta intromissão colonial a nível cultural, material, expressivo e intelectual, cuja gravidade e consequências não poderiam ser ignoradas para pensarmos o desenvolvimento e construção artística das Américas (SANTIAGO, 1979). Em contrapartida, o esforço para imaginar e confeccionar uma literatura insubordinada e autossuficiente, que cauterizasse a independência das fontes coloniais, foi evidente. Se, por um lado, a intimidação epistêmica, física e cultural

aperfeiçoa-se pela criação de um vínculo, de um processo de dependência das Américas em relação às metrópoles, por outro cria um efeito antagônico, que nas letras latino-americanas aparece como anseio e entusiasmo por uma literatura insubmissa e característica, livre das amarras das fontes originais. Neste período de reestruturação, a presença estrangeira, europeia, persistiu enquanto catalisador, ferramenta, uma forma de impulso externo apresentado às letras latino-americanas. Como coloca Rama:

Nas origens da grande renovação das letras latino-americanas do século XX, houve coincidência entre todos os escritores e todas as correntes estéticas para manejar as contribuições de fora como meros fermentos a serem usados na descoberta de analogias internas. Não é só Carpentier que, ao escutar as dissonâncias da música de Stravinski, descobre e valoriza os ritmos africanos que no povoado negro de Regla, perto de Havana, vinham sendo ouvidos há séculos sem que lhes prestassem atenção. Foi esse mesmo impulso que animou a obra do principal modernista brasileiro: Mário de Andrade. (RAMA, 2001 p. 224)

Dessa maneira, as articulações acionadas pela literatura latino-americana ao longo do tempo atingiram uma qualidade espiralar, multivalente. Em um espaço de convivência entre a transmissão cultural, econômica e artística contínua das metrópoles e o apetite crescente por independência e autonomia, numa dinâmica concomitante de assimilação e resistência, são tensionadas as produções e as ideias de identidade provenientes da América Latina. Emerge, portanto, um território de disputa e intersecção, de reinscrição do que foi penosamente herdado, um processo de criação paralelo à auto investigação e à retroanálise. Está inscrita, no cenário de produção literária latino-americano, uma espécie de permuta de signos, de difusão e de troca, que atravessa os espaços de sensibilidade, as operações de afeto. Para que seja possível pensar as contradições que contornam a literatura experimentada no continente, a ideia de transculturação, resgatado por Ángel Rama e desenvolvido por Fernando Ortiz, se faz presente.

O conceito de transculturação surge, primariamente, em um contexto teórico da antropologia cubana, enquanto crítica à organização reducionista e incompleta do termo 'aculturação', reiteradamente mencionado para traduzir as consequências da ocupação colonial. Considerando que a manifestação do prefixo 'a', anuncia uma falta, inexistência ou ausência de algo, o termo foi e é aplicado para descrever um movimento de perda ou de despejo cultural conduzido por um grupo preponderante e suportado por outro presumivelmente compassivo. Fernando Ortíz disserta:

Entendemos que o vocábulo "transculturação" expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque este não consiste apenas em adquirir uma cultura, que é o que a rigor indica o vocábulo anglo-americano "aculturação", mas implica também necessariamente a perda ou o desligamento de uma cultura precedente, o que poderia ser chamado de uma parcial desaculturação, e, além disso, significa a conseqüente criação, de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados neoculturação. (ORTÍZ, 1963 apud RAMA, 2001 P. 216)

A compreensão de 'transculturação', favorecida posteriormente por Rama, interpreta o quadro de produção literária latino-americano enquanto um processo flexível e dinâmico, como um atributo de permuta, de transmissão e reinvenção. Essa ideia de reorganização e mútua transmissão a partir de um encontro truculento entre culturas, demonstra uma interpretação das letras e das artes latino-americanas que foge ao lugar de subserviência e inércia. Elabora-se, com esta construção, uma tradução de resistência de inquietação e de suspensão do silêncio. Se, por um lado, o trabalho artístico, epistêmico e cultural realizado na América Latina armazena inevitavelmente ingredientes e referências resultantes da ação colonial no continente, por outro há o reconhecimento de uma movimentação autóctone, anterior e singular das potências de criação aqui operadas. Rama confirma:

Nasce de uma dupla comprovação: registra em sua cultura presente - já transculturada - um conjunto de

valores idiossincráticos que é possível reencontrar, quando se remonta a datas tardias, dentro de sua história; corrobora simultaneamente em seu seio a existência de uma energia criadora que atua com desenvoltura tanto sobre sua herança particular como sobre as incidências provenientes do exterior, e nessa capacidade para uma elaboração original, mesmo nas difíceis situações a que tem sido submetida historicamente, encontra uma prova da existência de uma sociedade específica, viva, criadora, diferente, que estimula, mais que nas cidades estreitamente associadas às pulsões universais, nas camadas recônditas das regiões internas. (RAMA, 2001, p. 217)

Como afirma Rama, o emprego da transculturação para com a literatura é traduzido em um encadeamento de imagens em confluência, em uma convivência de heranças. Essa lógica de transposição e deslocamento é preservada em parte pela potência das letras latino-americanas em relação com o reavivamento ou com a reestruturação das formas legadas pelas metrópoles ao mesmo tempo que – e aqui talvez resida a maior especificidade do trabalho literário latino-americano – de acordo com as vigências e com os episódios históricos do continente. Esse percurso de apreensão e disputa de imagens realiza um gesto, como coloca Rama, de “infidelidade produtiva”, que acaba por evidenciar um discurso polifônico, insólito e impiedosamente vinculado à violência historicamente sobreposta na região. Dessa maneira:

O esforço de independência foi tão tenaz que conseguiu desenvolver, em um continente em que a marca cultural mais profunda e perdurável o religa estreitamente a Espanha e Portugal, uma literatura cuja autonomia em relação às peninsulares é flagrante, mais do que por se tratar de uma invenção insólita sem fontes conhecidas, por ter-se aparentado com várias literaturas estrangeiras ocidentais em um grau muito mais elevado do que o desenvolvido pelas literaturas-mãe. Nestas, o aglutinante peso do passado não alcançou sua força identificadora e estruturadora por não ter sido compensado com uma dinâmica modernizadora que é, afinal, a da própria sociedade, a qual não se produziu nos séculos da modernidade. (RAMA, 2001, p. 240)

Esse processo experimentado pelas letras latino-americanas também anuncia, estruturalmente, um ponto de tensão importante e profundo entre as produções artísticas e literárias do continente e as disposições sociais existentes. Antonio Candido, em muitos de seus trabalhos no que se refere à formação da literatura brasileira, percebe a presença de um sistema, uma circunstância que encadeia obras, escritores, veículos de circulação e leitores, que permite o movimento da literatura em sua manutenção. Dessa maneira, em concordância com Candido, a literatura é organizada de acordo com a condição material sob a qual é estruturada, permanecendo inseparável do arranjo social. Consequentemente, pode atravessar a literatura toda uma tonalidade de violência, especialmente tendo em conta uma organização social profundamente marcada por relações de classe atribuladas.

No século passado, resumidamente, a interação desempenhada entre literatura e condicionamento social, foi marcada por uma oscilação teórica, uma irresolução crítica das relações entre literatura e sociedade. Procurou-se, em dado momento, apresentar esse contato enquanto sustentáculo para compreender o corpo social, isto é, examinar a obra seria, por consequência, analisar e compreender o mundo e a experiência em sociedade. Posteriormente, buscou-se justamente o contrário: ao desqualificar a metodologia anterior, posicionaram-se as operações formais enquanto seguimentos independentes, desvinculadas do ambiente e da história, autóctones em seus desenvolvimentos. Reconhecemos, entretanto, uma dimensão mais complexa do objeto estético, que não permite uma resposta simples ou concludente. Dessa maneira, a análise da obra em um quadro mais extenso, não permite tratar isoladamente um elemento ou outro, mas compreende as suas intersecções, os seus entrecruzamentos. Assim, a exterioridade é incorporada ao interior da obra, como argumenta Antonio Candido:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente integral, em que tanto o velho

ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social, importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (CANDIDO, 2023 p.16)

Essa ideia de equilíbrio teórico entre a forma e o mundo – entre a construção interna da obra e a disposição externa que a torna possível – inscreve uma crítica dialógica que autoriza determinados cruzamentos. Dessa maneira, tanto a ideia de literatura enquanto retrato sociológico quanto a concepção interpretativa que prestigia a forma como instância soberana e imune ao tempo e ao mundo cai por terra na medida em que se busca um caminho mais complexo e mais completo. A pertinência dessa transposição teórica se realiza da seguinte forma: com um movimento de escuta destas dobras, considera-se mais profundamente o vínculo composto entre o tecido social e a produção artística, entre o mundo concreto e o imaginado, entre o real e o fabulado. Nesse sentido, a literatura não se articula como reflexo inalterado do real ou abisma-se em auto centralidade, mas proporciona uma outra via de acesso ao mundo, reescreve-o e cria pontos de tensão para pensá-lo de outro ângulo (ISER, 2013).

Essa atividade de transferência e comutação oferece uma curvatura para pensar algumas articulações importantes para uma estrutura de ficção. Com efeito, a literatura, descolada da ideia de réplica do corpo social, aciona, na verdade, um procedimento ficcional que cria, constrói novas imagens a partir dos constituintes do real. Enquanto parte da organização fundamental da ficção, este fenômeno – o de simular, produzir cenários a partir dos signos do real – torna trêmula a separação entre o mundo concreto e o imaginário e ganha contornos particulares quando pensamos em sua relação mais ampla com as artes e com a literatura. Essa lógica de reacomodação de elementos, apresenta, dentro da literatura, a

potência de pensar o passado, a identidade e a memória coletiva sob outro arranjo, em uma outra ordem ou em uma nova interpretação. Cria-se, dessa maneira, uma estrutura de especulação que se refere ao mundo, à história e à humanidade a partir do espaço ficcional.

Em uma primeira instância, um simulacro é um resultado de síntese e de dilatação dos signos do real, sejam eles concretos ou abstratos, e dessa forma constrói uma espécie de realocação ou de permuta dos signos em quadros paralelos e adjacentes. Esta forma mosaica de se apresentar à realidade em novas proporções é, segundo Baudrillard (1991), um produto que difunde modelos em cooperação dentro de um espaço de coexistência de dimensões sem a presença de linhas de fronteira claras. Isto é, o simulacro caminha sob as margens do real e do verdadeiro, sem antagonizá-lo, num campo de investigação e de ficcionalidade. Nessa perspectiva, a criação dos simulacros é realizada enquanto uma das propulsões da ficção. A construção de um simulacro articula um “como se”, uma possibilidade de especular a partir de uma afirmação já conhecida e apresenta, desta maneira, uma alternativa interpretativa para o sistema sob o qual pensamos a história, a cultura e o outro:

Logo, fingir, ou dissimular, deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença do verdadeiro e do falso, do real e do imaginário. O simulador está ou não doente se produz verdadeiros sintomas? (BAUDRILLARD, 1991 p.10)

A experiência humana, tanto individual quanto coletiva, é impregnada pela existência dos simulacros. A partir de uma espécie de combinação entre elementos materiais e sensoriais e/ou através do aumento de suas proporções, são criadas infinitas possibilidades de realocação ou de reinscrição dos signos do real. O simulacro, dessa forma, nos oferece a perspectiva de especular acerca do tempo, no mundo, da história. A montagem de um simulacro, de uma hiper-realidade – expansão das fronteiras do real – nos permite acesso temporário a espaços sensíveis para além dos nossos. Como coloca Baudrillard:

Já não existe coextensividade imaginária: é a miniaturização genética que é a dimensão da simulação. O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e memórias, de modelos de comando – e pode ser reproduzido um número infinito de vezes a partir daí. (BAUDRILLARD, 1991 p.20)

A literatura, em suma, é delineada em um movimento de troca. Pensar a potência criadora inscrita nesse trabalho de encontros – uma trama de contradições, disputas e convergências – permite reconhecer e iluminar a complexidade de alguns percursos. No que tange à literatura latino-americana, é possível abrir uma fresta para avistar os múltiplos afetos que a construíram a partir desse dispositivo de criação. É praticável, dessa maneira, reencenar e reexaminar transmissões, apreensões e violências instauradas no cenário do continente a partir da ficção, do imaginário. O simulacro, nesse sentido, pode ser comentado enquanto uma espécie de plataforma especulativa, que pode avivar todo um metabolismo de interpretação dos processos históricos e sociais da América Latina. O simulacro, dessa maneira, incorpora-se, em um contexto latino-americano, através da produção de uma grande gama de paisagens e narrativas relativas à nossa própria existência e/ou à existência do estrangeiro, do metropolitano. Ao levar em consideração os pontos de interação culturais e sociais, tão expressivos na produção literária da América Latina, esse processo de articulação narrativa ganha fôlego. Especialmente quando pensamos nas transmissões e legados culturais realizadas no continente, a ação dos simulacros pode desempenhar – e é esta a perspectiva escolhida para a composição deste trabalho – uma gradação de interpretações críticas a respeito dos diversos procedimentos da violência que nos atingiu.

2.2 Sintoma e travessia

Márcio Seligmann-Silva em seu trabalho *A história como trauma* (2000), organiza uma discussão acerca da produção literária baseada em casos de violação extrema, como o Holocausto, discute o desempenho do trauma e

da memória quando colocados em paralelo para pensar a história e para localizar violências. Tal postura, a de examinar o trauma enquanto instância de compreensão histórica, largando de mão quaisquer conceitos de evolução linear ou ideias positivistas, faz emergir uma pergunta em particular: o que dizem os caminhos escolhidos para apresentar o trauma que nos atinge coletivamente?

O trauma, em seu significado mais imediato, prognostica uma circunstância lesiva, uma perturbação da estrutura e da lógica desenvolvidas previamente. Essa condição de abalo, de experiência de violação sensível, isto é, transpasse ou perfuração da enunciação alheia, movimenta toda uma classe de percepção temporal, lançando-a para outras direções. Involuntariamente, apesar de inscrito numa dimensão pretérita, o trauma, em sua materialização, recorre ao presente, como uma tensão elétrica em circuito. Cria-se então, uma série de ecos, uma repetição compulsiva, um receptáculo de dor. Habitar o trauma significa também pensá-lo enquanto instância-limite de adulteração sensível, enquanto aspecto de dissociação da realidade palpável, o que o torna impossível tanto de ser esquecido quanto de ser lembrado (LEAL, 2005). Essa discussão tem suas origens nos trabalhos de Sigmund Freud, principalmente no que diz respeito às concepções de pulsão de morte e instinto. A inviabilidade de traduzir a experiência em sua plenitude tem, segundo Freud, sua matriz em uma impossibilidade de resgate integral ao passado, ou seja, um impedimento ao tentar atribuir significado aos acontecimentos passados, de vivê-los em sua completude.

É como se esses pacientes não tivessem findado com a situação traumática, como se ainda estivessem enfrentando-a como tarefa imediata ainda não executada; e levamos muito a sério esta impressão. Mostra-nos o caminho daquilo que podemos denominar de aspecto econômico dos processos mentais. Realmente, o termo 'traumático' não tem outro sentido senão o sentido econômico. (...) Assim, a neurose poderia equivaler a uma doença traumática, e apareceria em virtude da incapacidade de lidar com uma experiência cujo tom afetivo fosse excessivamente intenso. (Freud, 1976 [1917a], p. 325)

À vista disso, o trauma, em uma perspectiva freudiana, traduz uma experiência de choque, de abalo do aparelho psíquico, que promove uma reorganização da experiência temporal. Constrói-se, dessa maneira, um estado de desequilíbrio da organização sensível do indivíduo que, de maneira duradoura, constante, interfere no funcionamento da mente. Resumidamente, o trauma se caracteriza pela carência do que Freud denominou como *ab-reação*, isto é, pela impossibilidade de efusão do afeto relacionado ao trauma, que permanece comprimido em um espaço emocional ‘estrangulado’, comprometendo a estabilidade do aparelho. Há, dessa forma, uma restrição produzida pela memória traumática no que diz respeito à capacidade de conceder significação aos elementos do passado e de elaborar a descarga emocional necessária para se pensar o trauma em sua completude. Tais impedimentos desenvolvem consecutivamente, uma lógica de repetição.

Flora Sussekind, em *Tal Brasil, qual romance* (1984), menciona a importância da ideia de repetição para o trabalho psicanalítico de Freud e seus respectivos desdobramentos. Sussekind, dessa maneira, identifica uma similitude importante por entre as produções relativas a repetição entre Freud e Marx: ambos desenvolvimentos teóricos a descrevem por sua propriedade dupla, isto é, por seu rendimento ambíguo, que pode simultaneamente ocupar espaços diferentes. A circunstância da repetição, para Freud, é produzida perante uma disposição de compulsão, de obsessão, uma ordem sintomática de elementos psíquicos obstinada e constantemente reiterados. A repetição pode, segundo a ótica freudiana, estar vinculada a um processo indicativo de adoecimento, de irresolução de conflitos. Concomitantemente, a repetição pode significar uma mecânica de troca, de irradiação e de transporte de experiência. Como coloca Sussekind:

Para Freud, a repetição se reveste, como em Marx, de marcada duplicidade. Por um lado, é a repetição mais ou menos disfarçada de algum conflito recalcado o que define o sintoma, o que define a compulsão. Por outro, é a repetição dos mesmos conflitos na relação com o analista

que possibilitaria a cura. Enquanto sintoma, a repetição é sinal de doença; sob a forma da transferência, sinal de cura possível. A diferença certamente não está no desprazer, presente tanto na repetição sintomática quanto na transferencial. (SUSSEKIND, 1984 p. 69)

A partir desse envolvimento intrapessoal, passado e presente convivem, coexistem de forma não linear, em estado de constante quebra ou descontinuidade. Para Bergson (2010), as operações da memória não compreendem um estado inerte, paralisado, como um catálogo de lembranças acionadas voluntaria e ordenadamente, mas sim um movimento fluido e enérgico, no qual o passado sucessivamente se atualiza no presente. A ideia de duração (*durée*) encontrada em Bergson, nos apresenta uma apreciação do tempo enquanto entidade imensurável e heterogênea que escapa à interpretação cronológica e espacializada, em um curso contínuo, qualitativo. Dessa maneira, pensando a memória como uma esfera de virtualidades, o presente conduziria elementos do passado, que poderia ressurgir imprevisivelmente. Inseparável do curso perceptivo, a articulação da memória aglutina passado e presente como um só corpo vivo, um fluxo contínuo e perpétuo que se realiza na tessitura dinâmica do tempo, em uma espécie de escoamento. São realizados, em conjunto, uma experiência de deslocamento da apreensão do real, um acesso para uma outra dialética de sensibilidade – novas associações a partir de uma dissociação da realidade – e o trânsito de uma temporalidade assimétrica, a transmissão sensorial das intromissões do passado nos domínios do presente. Isto é, o passado é ancorado ao presente em uma espécie de abandono da linearidade sequencial e involuntária. Imprevisivelmente é acionado enquanto força atual (*aktuelle Macht*), constante, em residência.

A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos de duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela [...]. Se a memória é o que comunica sobretudo à percepção seu caráter subjetivo, eliminar sua contribuição, dizíamos, deverá ser o primeiro passo da filosofia da matéria. Acrescentaremos agora: uma vez que a

percepção pura nos dá o todo ou ao menos o essencial da matéria, uma vez que o restante vem da memória e se acrescenta à matéria, é preciso que a memória seja, em princípio, um poder absoluto independentemente da matéria. Se, portanto, o espírito é uma realidade, é aqui, no fenômeno da memória, que devemos abordá-lo experimentalmente. E a partir de então toda tentativa de derivar a lembrança pura de uma operação do cérebro deverá revelar-se à análise uma ilusão fundamental" (BERGSON, 2010, p. 77-78).

Se, para Bergson, a ideia de duração ultrapassa a percepção mecânica e espacializada do tempo, podemos pensar a memória proveniente do trauma, resistente à forma de assimilação consciente e ordenada, enquanto organismo imerso na lógica de maleabilidade e assimetria do tempo. Dessa forma, talvez seja possível sustentar que o vestígio traumático rompe com a compreensão homogênea e retilínea de memória, subverte a ideia de mensuração temporal em linha – espacializada –, para apresentar mais drasticamente a ideia de concomitância das diferentes formas de memória e de indivisibilidade do tempo. Não podem ser, dessa forma, o tempo e a memória divididos em estruturas alinhadas, ou reduzidas a um montante, a um somatório de eventos em ordem. O contato entre o passado e o presente não está sendo assim, reduzido a uma única movimentação.

Sensações, sentimentos, volições, representações, são essas as modificações entre as quais minha existência se divide e que a colorem alternadamente. Portanto, mudo sem cessar. Mas isso não é tudo. A mudança é bem mais radical do que se poderia pensar num primeiro momento. [...] Com efeito, falo de cada um de meus estados como se formasse um bloco. Embora diga que mudo, parece-me que a mudança reside na passagem de um estado ao estado seguinte: no que se refere a cada estado, tomado em separado, quero crer que continua o mesmo durante todo o tempo em que se produz. Contudo, um leve esforço de atenção revelar-me-ia que não há afeto, não há representação ou volição que não se modifique a todo instante; se um estado de alma cessasse de variar, sua duração deixaria de fluir" (BERGSON, 2010, pp. 1-2).

Ademais, em *A evolução criadora*, Bergson (1978), introduz o recurso fabulatório enquanto força orgânica e natural, ou seja, enquanto elemento constitutivo da humanidade em seus diversos desdobramentos. Atende à fabulação, dessa maneira, toda uma teia de caracteres construtores para uma relação entre homem e natureza, trazendo para a cena uma espécie de abertura para múltiplas maneiras de se vincular ao mundo e de pensá-lo. Assim sendo:

Se a inteligência ameaçar agora romper em certos pontos a coesão social, e se a sociedade deve subsistir, é preciso que, nesses pontos, haja um contrapeso à inteligência. Se esse contrapeso não pode ser o próprio instinto, dado que seu lugar está precisamente tomado pela inteligência, impõe-se que uma virtualidade de instinto ou, se preferirmos, o resíduo de instinto que subsiste em torno da inteligência, produza o mesmo efeito: ele não pode atuar diretamente, mas, dado que a inteligência opera sobre representações, suscitará "imaginários" que resistirão à representação do real e que conseguirão, por meio da própria inteligência, contrapor-se ao trabalho intelectual. Assim se explicaria a função fabuladora (BERGSON, 1978, p. 99).

A potência de imprimir algumas resoluções parciais para a relação espaço-temporal da humanidade em sua intimidade com a morte e com o mundo, faz com que a configuração e as combinações do imaginário sejam direcionadas ao infinito. Há, portanto, um princípio imaginativo que nos impulsiona a “criar personagens cujas histórias narramos a nós mesmos” (BERGSON, 1978, p. 161). Dessa maneira, é permitida, em um caráter mais profundo e mais abrangente, uma condição para uma repetição reorganizada do mundo conhecido e, por consequência, pavimentam-se trajetos heterogêneos para pensar a morte e espaços de tensão humanos. Nessa linha de raciocínio, é possível compreender a existência de disposições infinitas para percorrer os contornos de uma mesma pergunta, o que criaria um macrocosmo de narrativas paralelas e complementares. Sobrevive, dessa forma, uma possibilidade de investigação da condição humana através de um percurso ficcional, em cujo território nos é dado o acesso a um plano de subjetividades plurais e o acolhimento do outro enquanto ser detentor de alteridade.

Em uma perspectiva semelhante e complementar, Deleuze (2003) posiciona a fabulação em um lugar de consonância a elucidações e inquietações políticas, criando uma aproximação mais estreita com as demandas revolucionárias de um povo. Pois assim, ainda seguindo a lógica deleuziana, a fabulação seria uma imanência de sublevação de um povo a partir da potência criadora, “um povo menor, eternamente menor, tomado num devir revolucionário” (DELEUZE, 2015, p. 15). Dessa maneira, a fabulação costura sentidos em trajetória e nos aciona para um mundo ainda a ser inventado, lançando-nos imagens que navegam espacial e temporalmente até um futuro por vir. É convidada, portanto, a partir de um movimento fabulatório, a criação de um mundo por um povo por vir, do qual fala Deleuze (2011). A potencialidade incalculável de produzir e especular novos mundos providencia claramente um relacionamento próximo do homem com uma convulsão revolucionária em relação ao mundo dado e organiza novos percursos para pensar o passado e o presente.

Dessa maneira, pode-se pensar em uma relação interessante entre a memória traumática e a fabulação. Para conviver com a certeza da morte, da dor e da instabilidade inerente à condição humana, a função fabuladora emerge, como uma resposta fracionária para essas fragilidades. A fabulação não tem suas origens vinculadas à uma ordem estável, mas vem à superfície a partir da incerteza, do desassossego, da inquietude humana para com a circunstância da existência. Diante disso, ao operar diante do trauma, - constância da dor que evidencia a cadência não linear e múltipla da memória e do tempo -, a fabulação possui a potência de abrir vias de reinvenção simbólica da experiência, ou seja, de pavimentar caminhos para novas maneiras de pensar o passado e, por conseguinte, o presente.

Resgatando o conceito de pós memória, apresentado por Marianne Hirsch em *The Generation of postmemory*, (2012) é possível delinear um ponto de encontro entre as possibilidades de atuação movimentadas pela fabulação e a subsequência afetiva angariada da memória traumática. A ação pós-memorial, como conceitua Hirsch, organiza um mecanismo de transmissão, de reencarnação da experiência do trauma em uma geração consecutiva, concedendo-lhe um outro esforço de vitalidade e de

continuidade. Dessa forma, é acionada, para os indivíduos que não possuem a memória traumática original, uma espécie de dor herdada, isto é, uma forma de vínculo afetivo com essas imagens em tormenta, reavivando, dessa maneira, o passado em sua corporificação. Tal encadeamento detém a capacidade de permanecer imageticamente mesmo após a morte das testemunhas diretas do trauma, em uma escuta prolongada da experiência. De maneira concisa, trata-se de uma série de emanções conduzidas para a próxima geração, uma forma de reafirmação do trauma em uma esfera posterior. Hirsch explica:

Certamente, não temos “memórias” literais das experiências dos outros, e certas memórias fixadas em uma pessoa não podem ser transformadas nas de outra. A pós-memória não é idêntica à memória: é “pós”; mas, ao mesmo tempo, argumento que ela se aproxima da memória em sua força afetiva e em seus efeitos retóricos. Eva Hoffman descreve o que lhe foi transmitido como um conto de fadas: “As memórias não são memórias, mas emanções de experiências de guerra, que continuam a irromper em flashes de imagens; em relações abruptas, mas quebradas.” Essas “não memórias” – comunicadas em “flashes de imagens” e seus “refrões quebrados”, transmitidos por meio da “linguagem do corpo” – são precisamente a matéria da estrutura do trauma e de seu retorno.(HIRSCH, 2012 p. 31)¹

Essa comunicação pode estar inscrita num terreno individual, familiar - em uma retórica corporal e afetiva para com os indivíduos da geração seguinte - e/ou em uma competência estética, ou seja, através de um desenvolvimento sensível partilhado. A fabulação, enquanto âmbito articulador da ficção, permite um gesto criador da pós memória, uma ressonância expressiva da experiência traumática que, apesar de não vivenciada diretamente, continua a ecoar no presente através de uma reapresentação. Dessa forma, perduram as narrativas que fazem um retorno ao trauma, seja para repensá-lo simbolicamente, seja para reafirmá-lo enquanto ferida aberta.

¹ Trata-se de uma tradução própria do texto de Marianne Hirsch

Existe, ademais, uma dimensão social do trauma, isto é, a violência em partilha, que atinge coletivamente um tecido social, um grupo associado por reconhecimento ou designação. O alcance do trauma não está condicionado apenas ao indivíduo – em uma espacialidade particular, familiar, restrita -, mas como aponta Freud (1976), encontra sucessivamente os vínculos emocionais que aproximam o individual do social. As organizações sociais, ou as “massas psicológicas”, ainda segundo Freud, são articuladas em direção ao afeto, à identidade e aos interesses compartilhados, em uma potência interseccional de transmissão e troca entre as esferas particulares e coletivas. Embora o trauma possa produzir uma série de distanciamentos da vida cotidiana, também existe, inserido no domínio afetivo traumático, a possibilidade de reforçar conexões e identidades (LEAL, 2005). Encontra-se, por conseguinte, um cenário coletivo de sofrimento. Mais do que uma aglutinação de vivências violentas, o trauma em partilha atua enquanto agente de reconhecimento da perda e das imagens em disputa em um espaço coletivo.

De maneira sucinta, existe a impossibilidade de isolar a experiência de memória individual da disposição social, cultural e histórica. Dessa forma, na vida em sociedade, não há perspectiva de existência de uma forma de memória puramente pessoal, crua e segregada das tessituras sociais vigentes, assim como não sobrevive a ideia de uma memória coletiva isenta de atravessamentos e de participação diligente dos indivíduos. Em resumo, mesmo que a memória traumática se realize em circunstâncias privativas e específicas, as concepções de trauma e de experiência social estão intimamente associadas. Esta compreensão interpessoal do trauma, desdobra uma interferência social e política no prisma sensível individual, assim como demonstra uma gama de pigmentações específicas, particulares, entreposta ao tecido social. Em síntese, quando pensamos em trauma, não faria sentido separar muito rigidamente as imagens envolvidas nos conceitos de indivíduo e sociedade, uma vez que, em alguma medida, as duas compreensões interagem. A extensão social do trauma, dessa maneira, alimenta um movimento geracional de transmissão de imagens e, por conseguinte, desenvolve

processos de reconhecimento e de identidade. Isto é, essa combinação imagética que contorna as experiências do passado é elementar para a constituição e manutenção de grupos sociais e suas devidas construções representativas (FREUD, 1976).

Para se referir a um conjunto de tradições, princípios, crenças e costumes compartilhados recorrerei, principalmente aos trabalhos de Maurice Halbwachs e de outros teóricos da memória a partir da década de 1920, o termo 'memória coletiva'. Em concordância com Halbwachs, a memória coletiva é, diferentemente da memória individual, situada e delineada a partir das experiências de um coletivo, fundamentada em conexões desenvolvidas por um grupo. É, portanto, o mecanismo sob o qual se constroem os cenários de referência para se pensar coletivamente o passado e, conseqüentemente, o presente. Ainda conforme Halbwachs, para que alcance o estado de memória enérgica, presente e viva no meio social, uma lembrança partilhada depende quase exclusivamente do reavivamento ou da atuação de um grupo de referência para com esta. Por sua vez, um grupo de referência, segundo Halbwachs descreve uma coletividade com a qual se constrói um entrecruzamento de ideias, pensamentos e experiências pretéritas. Esse processo da lembrança produzido pela memória coletiva mobiliza não apenas um aglomerado de imagens, mas uma convivência de afetos, valores e referências que, juntos, constroem a forma de reconhecimento de um grupo em suas especificidades.

O ato de lembrar, dessa forma, não se distancia da materialidade social, coletiva. A memória, ainda segundo Halbwachs, não se equilibra em um espaço de solitude, mas é fundamentalmente realizada em uma comunidade afetiva, isto é, esferas sociais que compartilham experiências, costumes e modos de pensar o mundo. A lembrança é organizada, por conseguinte, no interior desse ambiente. É a partir do reconhecimento da comunidade afetiva que são arquitetados os desdobramentos da memória social. Ainda que o grupo de referência não exista mais corporalmente, seus vínculos são sempre acionados de maneira constante, vigente e enérgica, desenvolvendo uma disposição de vida para com o passado.

Sem esta intervenção do passado, sem as conexões criadas pelas comunidades afetivas, o presente esvazia-se. Dessa forma, como coloca Habwachs, “esquecer de um período de sua vida, é perder o contato com aqueles que então nos rodearam”, é desmembrar o vínculo, desconectar o afeto.

Como a lembrança aparece pelo efeito de várias séries de pensamentos coletivos em emaranhados, e não podemos atribuí-la exclusivamente a nenhuma dentre elas, nós supomos que ela seja independente, e opomos sua unidade a sua multiplicidade como supor que um objeto pesado, suspenso no ar por uma quantidade de fios tênues e entrecruzados, permaneça suspenso no vácuo, onde se sustenta por mesmo. (HALBWALCHS, op. cit., p. 52)

Assim, o presente torna-se legível a partir do passado. Dessa forma, compreendemos e deciframos o decorrido como consequência de dois movimentos: o de reconhecer e o de reconstruir (MAHFOUND; SCHMIDT, 1993). Localizamos no passado algo que nos é parcialmente reconhecível, familiar, íntimo e natural. No entanto, por não se tratar de um processo de cópia ou reprodução restrita da experiência passada, lembrar exige uma ação reconstrutora, isto é, uma nova interpretação e organização da vivência e do afeto. Esse percurso encontra apoio em um espaço partilhado, um chão comum, um ponto de convergência entre a memória individual e o influxo social. Dessa maneira, podemos pensar a memória coletiva enquanto movimento e articulação de um grupo, enquanto atividade compartilhada de registro e de identificação, cujo processo efetua um inventário comum de lembranças, atravessamentos e ideias.

Na América Latina, fabulou-se, notoriamente, a partir do trauma. Em seu desenvolvimento artístico e literário, é possível rastrear um relacionamento curioso e inevitável entre o trauma e a articulação ficcional fabuladora. A ressonância da violência – do mecanismo colonizador, da tortura, opressão política e da miséria sistêmica – faz da arte e da literatura importantes testemunhas e expressões vitalícias da memória e do trauma coletivos. Essa disposição, cria novas possibilidades para pensar a perda, elabora espaços de sensibilidade para elucidar o irrepresentável, traduz o

passado de maneira a evidenciar sua interferência no presente. A ação fabuladora, nesse sentido, não existe apenas enquanto desempenho da imaginação desassociado do real, mas como um caminho para a sobrevivência. Dessa maneira, para pensar o continente, região atravessada pela violência e pelo tormento, é necessário mencionar a inscrição da opressão física, material e cultural ao longo dos séculos, presente enquanto um de nossos pilares fundacionais. Colonização, escravidão, autoritarismo e tortura. O trauma compartilhado, a angústia que nos alcança enquanto povo, não se encerra em si mesma ou na materialidade de sua conjuntura. Está engajada na maneira de produzir arte e literatura – em linguagem, em conteúdo, em construção imagética – toda esta dimensão da memória pública e é oferecida, através da literatura, a possibilidade de encontrar uma experiência de sensibilidade e de afeto no que tange ao episódio histórico. Dessa maneira, a sucessão de violências infringidas ao continente é acionada e revisada pela ficção de forma a borrar algumas fronteiras de recepção e criar linhas de fuga para pensar e repensar o real.

Dessa forma, durante a formulação desta Dissertação, não pareceu sensato ou plausível não considerar o fator colonial ou as repercussões e consequências no cenário de produção literária latino-americana. Para examinar a escrita de Monterroso é preciso pensar, em uma primeira instância, o alcance do relacionamento colonial para com a arte e a literatura latino-americanos, bem como o comportamento da narrativa colonial criada diante do mosaico político, social e histórico construído no subcontinente. Isto é, torna-se necessário pensar de que maneira é afetada a articulação fabulatória diante de uma organização narrativa transpassada por uma intrusão colonial, tão bem quanto as suas dimensões políticas e sociais. Houve um deslocamento, uma movimentação a partir de ações externas, que demandou dos espaços latinoamericanos um novo uso da fabulação enquanto elemento funcional nas operações e produções de conhecimento. Nas Américas, precisou-se acionar a fabulação enquanto movimento de vida, enquanto reação parcial para tratar do mundo e da subjetividade humana em um contexto global. Pensar a mobilidade

fabuladora em um contexto colonial latino-americano é pensar tanto nas operações interpretativas da metrópole quanto no comportamento de uma responsividade política das Américas, ambas manifestadas ficcionalmente, cada uma com uma narrativa própria.

2.3 Fantasmas e catástrofes

Walter Benjamin, em sua sexta tese (VI) incorporada ao texto *Sobre o conceito de história* (2020), argumenta em favor de uma espécie de reorientação, de uma nova condução, para a historiografia. Resumidamente, é apresentada uma proposta de deslocamento perspectivo, isto é, desarticula-se um ângulo já previamente evidenciado, substancialmente disseminado, para pensar em um lugar outro, uma rota alternativa a maneira pela qual examinamos o passado. Tradicionalmente, a história é contada, como percebe Benjamin, a partir do panorama de contatação de um grupo privilegiado pela vitória, em um movimento de combinação cronológica e gradativa de fatos.

Em outras palavras, o que Benjamin propõe, em análise da tese VI, manifesta-se a partir da ideia de englobar ao braço da análise historiográfica a perspectiva dos derrotados, de abraçar a tese dos acontecimentos históricos considerados ínfimos e insignificantes para a historiografia tradicional, episódios que, ousado dizer, têm relação direta tanto com as conjunturas culturais atreladas aos esquecidos, quanto aos instrumentos reflexivos usados por estes para pensar sua própria história. Para além disso, é possível traçar um paralelo entre as *Teses sobre a história* VI e III, posto que deveria, para Benjamin, haver respeito uniforme à todo tipo de evento histórico, sem atribuir juízo de valor ao sofrimento:

O cronista que narra os acontecimentos, sem jamais querer distinguir os pequenos dos grandes, leva em conta essa verdade maior segundo a qual nada do que tiver ocorrido deverá ser perdido para a história. É verdade que a posse integral do passado será reservada a uma humanidade restituída e salva. (BENJAMIN, 2020, p. 68)

Pensar um sentido de história outro, significaria, talvez, sobrenadar as linhas de funcionamento pelas quais circularam as sublevações das classes oprimidas, isto é, deixar com que seus combates e suas subversões cheguem à superfície, o contrário de entrar em consenso, e em certa medida servil, com o que emerge das mãos dos vencedores. Evitar a manobra evasiva de pôr acentuação única e exclusiva as versões regularizadas e reconhecidas por um historicismo conformista que, segundo Benjamin, acaba por quase inexoravelmente compartilhar e congratular a variante histórica narrada pelas classes dominantes (BENJAMIN, 2020), visto que este ato cíclico – recortar os projetos de insubordinação dos oprimidos até legitimar integralmente a ótica de quem venceu – as interessa imensamente. O esquecimento e o silenciamento de suas perspectivas acabam, assim, por empedrar ou esmagar a extensão de suas presenças, reafirmando ao longo do tempo a exata mesma narrativa preponderante, a versão dominadora. À vista disso, como é explicitado por Benjamin na tese VI, conceito de um despretenso historiador neutro, imparcial e objetivo, livre de quaisquer interferências externas e internas no que tange sua análise historiográfica, acaba por produzir uma condição de historiografia que reforça a perspectiva vencedora:

O perigo ameaça tanto o conteúdo dado da tradição quanto seus destinatários. Para ambos o perigo é único e o mesmo: transformar-se em instrumento da classe dominante. Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na eminência de julgá-la. (BENJAMIN, 2020 p. 70)

Dessa maneira, reconhecer a existência de uma parcela silenciada do passado determina interromper com uma interpretação unilateral da história e escapar da lógica que privilegia unicamente a percepção do lado vencedor, ótica esta que acaba por prescrever não somente quais episódios devem ser lembrados, mas como devemos lembrá-los. Em consequência desta compreensão, vive-se uma postura de recusa da uma historiografia condizente e conformista para com as traduções unidirecionais da história. Mesmo que dita neutra ou apartidária, essa

maneira de pensar a história mo desempenha uma forma de celebração, mesmo que involuntária, da visão hegemônica dos acontecimentos. Em decorrência disso, resgatar um plano perspectivo sob o qual podem falar os vencidos é uma maneira de mobilizar um âmbito de disputas, um campo de atrito por onde se expressam as memórias postas em risco. “Articular o passado historicamente”, escreve Benjamin, “significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo” (BENJAMIN, 2020 p.70). Nessa linha de raciocínio, a morte, a opressão e a barbárie, para além do imperativo físico, realizam outras demarcações. Subsistem, em concomitância com a história hegemônica, uma forma de violência que reside em um campo subjetivo, uma destruição simbólica prorrogada por uma narrativa pasteurizada e isenta. Existe, segundo o pensamento benjaminiano, uma ameaça que se ocupa tanto dos vivos quanto dos mortos: o perigo de terem suas histórias e experiências encurtadas, reduzidas a um ruído, suprimidas por um panorama dominante.

Pensar esta série de silêncios impostos a determinadas figuras e na ideia da morte também enquanto apagamento físico e espiritual dos episódios escolhidos para registro histórico, relaciona-se quase diretamente a ideia apresentada por Benjamin, especialmente na tese VI, na qual fica destacado o mecanismo de supressão histórica pelo qual as manifestações de resistência das classes subalternizadas são reduzidas e apagadas. Nesse sentido, para Benjamin, o perigo que sofrem os mortos, para além de uma violência física e literal no que tange a integridade de seus corpos, compreende também uma categoria de perseguição hostil às suas próprias linhas de luta e resistência:

Pois o messias não vem somente como redentor, ele vem como vencedor do anticristo. O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente àquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 2020 p.97)

Se a disposição tradicional do passado não é, dessa maneira, inexpressiva ou imparcial e acaba por sancionar a perspectiva dominante – o que, por consequência empalidece o ângulo à margem – evocar o passado pode significar tanto um gesto de luto quanto de cuidado. Uma vez que elaborar uma outra maneira de olhar para a história comunica a existência de um aglomerado de narrativas antes desconsideradas, pensar o passado também pode ser um caminho para pensar os mortos, e dessa forma, preservar o que há de humano e empático em se registrar a história. Nesse raciocínio, é pertinente ressaltar que privilegiar um pensamento único acerca da história, reprimindo o que se apresenta enquanto alternativa interpretativa para o passado, significa também coagir, calar a insubmissão dos que morreram e tornar a própria presença de suas subjetividades duvidosa e clandestina.

Ainda que o pensamento benjaminiano venha de encontro a um espaço de ponderação e de reavaliação no que se refere à premissa marxista ao olhar a história, seu desenvolvimento está intimamente atrelado ao materialismo histórico proposto por Marx. A leitura historiográfica proposta pela teoria marxista integra a concepção de luta de classes para a análise, ou seja, é traduzida para a investigação histórica da ideia de passado enquanto espaço de disputa social e de exercício do poder. Nesse sentido, a história estaria disposta em paralelo ao desenvolvimento das relações de produção e das forças produtivas, tornando-se assim parte da reestruturação socioeconômica prenunciada. Resumidamente, a maneira de pensar e apresentar a história organizada pelo materialismo de Marx é fundamentada de acordo com o percurso da luta de classes.

É realizada, em vista disso, uma interpretação do passado afeiçoada a um critério econômico e em como os seus desdobramentos interferem na organização da vida social e na distribuição do trabalho. Considera-se, além disso, uma lógica de florescimento e de expansão do enfrentamento entre a classe dominante e a classe oprimida. Assim sendo, para a corrente marxista, “a história de todas as sociedades até hoje existentes é a história da luta de classes” (MARX, 2010). Dessa maneira,

tendo em vista este encadeamento social de oposição, toda a apresentação da história estaria sensível à influência das classes detentoras de poder.

Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado. A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos. (Marx: 2011)

Flora Sussekind, em seu trabalho *Tal Brasil, qual romance* (1984), dedica um capítulo inteiro à ideia de repetição e seus desdobramentos diante da história. Vive, diante de um campo de forças multivalentes, um ponto de tensão entre as ideias de conservação e de transformação. A repetição, dessa forma, pode obedecer a um “inequívoco caráter conservador” (SUSSEKIND, 1984 p. 65), principalmente quando utilizada para demonstrar ou consolidar a ideia de passado enquanto sistema contínuo e homogêneo. Seria estabelecida, dessa maneira, toda uma apreciação do passado histórico enquanto combinação linear e progressista de repetições que reforçariam uma convicção de uniformidade, homogeneidade, no que tange à literatura, à nacionalidade e à identidade. No entanto, como propõe Sussekind, a repetição não desempenha necessariamente uma índole conservada. A repetição pode ser organizada enquanto cúmplice da mudança, isto é, como elemento não excludente da transformação e “a cada repetição em diferença os termos podem tornar mais clara uma singularidade insubstituível” (SUSSEKIND, 1984 p. 65). Como escreve Flora Sussekind:

A cada retorno, fantasmas estéticos e históricos podem desmascarar o seu caráter fantasmagórico e destruir a tentativa de se confirmar a lei do mesmo. Pois as semelhanças que permitem se digam de um elemento ser ele a repetição de outro nunca são suficientes para desfazer de todo as diferenças entre eles. E a diferença na repetição é que constitui o novo. É que destrói a identidade simulada e abre espaço para a diferença. (SUSSEKIND, 1984 p. 65)

Nessa linha de raciocínio, é possível compreender a importância da ideia de repetição para a crítica marxista, assim como a devida expressão para o desenvolvimento de sua historiografia. Sussekind menciona, como um dos exemplos de funcionamento do ponto de vista marxista sobre a repetição, o trabalho *Dezoito de Brumário*, que acaba por anunciar uma espécie de convivência entre o conservadorismo e a transformação dentro da teoria. Não é desaprovada, censurada, toda e qualquer variedade de repetição, mas sim aquela que funciona como obstáculo para a realização da revolução, enquanto empecilho para a transformação social, uma “reedição do passado” (SUSSEKIND, 1984 p. 67). Nessa conjuntura, a repetição reinsere disposições sociais já esgotadas sem admitir o lugar do novo, da transformação. Entretanto, em lugar dessa mecânica específica de repetição – que acaba por autorizar a manutenção de estruturas de poder opressivas – Marx admite um sistema adverso a este, que sublinha um processo essencialmente mais palpável, material para pensar as repetições históricas. Dessa forma, é permitida, em Marx, uma possibilidade de repetição “assimétrica, histórica e não mítica, literal” (SUSSEKIND, 1984 p. 68), dessa maneira:

Aí, a repetição estaria realizando o jogo da história, a tarefa da transformação. Repetição não seria uma duplicata fantasmagórica da História, mas um momento necessário de sua práxis. (SUSSEKIND, 1984 p. 68)

Ao oferecer uma compreensão historiográfica que “escove a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2020 p. 108), Benjamin, em uma interpretação significativamente menos ortodoxa da corrente teórica marxista, fundamenta uma possibilidade de pensar a história que escape da ideia de progresso linear ou simétrico e, por conseguinte, sustenta uma postura que apresenta a história como um plano de disputas. Dessa maneira, de acordo com Benjamin, a compreensão do tempo histórico seria percebida não enquanto progressão gradativa, contínua e espontânea da vida em sociedade, mas sim em estado de coexistência com suas contradições, perdas e derrotas. É possível reconhecer a persistência de uma sucessão de catástrofes (BENJAMIN, 1984), como coloca Benjamin, ou seja, um

influxo impreciso e entrópico do desenvolvimento social que resulta em um processo de obliteração repetitiva dos vencidos.

Resumidamente, nesse sentido, a repetição histórica detém a potência de articular tanto uma ordem de reafirmação estrutural do passado quanto uma afluência de fraturas para com o processo hegemônico da perspectiva vencedora. Dessa maneira, esse procedimento carrega em seu eixo uma disposição cíclica de reimpressão do passado, impeditivo da mudança – quando o proletariado opta por seguir uma figura que trabalha a favor dos interesses de outra classe, por exemplo. É evidenciada, por outro lado, uma possibilidade de interrupção, de ruptura, no que tange à orientação uniforme da historiografia tradicional. Um mecanismo de desmascaramento, de subversão do tempo histórico prevaiente, é disposto de modo a transgredir o curso dos relatos oficiais.

Pensar a repetição histórica e a não linearidade do desenvolvimento da vida social desempenha uma maneira de pensar o passado – em especial os episódios relacionados com a América Latina e a dominação colonial – que escapa a uma narrativa ornamental, pasteurizada, de progresso sequencial ou de reconciliação pacata com a história. Essa aproximação teórica viabiliza lançar uma luz sobre os processos históricos do continente, notabilizar as camadas de retorno e examinar a permanência de alguns espectros irresolutos – estruturas coloniais remanescentes, perdas e violências em persistência. A história, à vista disso, não será tratada como seguimento cronológico estável, mas como extensão de disputas. Isso significa, por consequência, pôr em evidência alguns espaços de angústia, pensar a inscrição e a permanência do passado no presente, enquanto força viva, não como traço longínquo.

2.4 O silêncio construído e a contranarrativa

Em um contexto político-social latino-americano, é escrita e reescrita por pelo menos quatro séculos, uma narrativa que se busca enquanto presença

indissoluvelmente verdadeira, absoluta e única, intrusiva em um espaço/tempo que não lhe é natural. Contou-se ao mundo uma história. Em especial para as colônias europeias, foi construído um enredo cujos protagonistas lhes eram alheios em cor, em saberes e em divisão do trabalho. Pretendeu-se, pois, introduzir mundialmente uma narrativa matriz, de práticas universais que respeitassem a hierarquia do homem europeu e tornassem inacessíveis sistemicamente quaisquer produções outras. Uma espécie de integralização foi esquematizada para recepcionar universalmente os componentes do relato colonial e, dessa maneira, por consequência inevitável, cria-se um personagem outro, tanto para apoiar e reafirmar a existência de seu protagonista/narrador quanto para produzir uma espécie de classificação do mundo e de suas populações, a qual é garantida pela impenetrabilidade epistêmica dos saberes locais. Isto é, quando fabricado tal personagem outro - irracional, mágico e primitivo, anterior ao tempo e ao espaço europeu - não lhe foi permitido, a partir dos caracteres coloniais, assumir a posição de narrador do relato colocado. Cria-se, pois então, o protagonismo de um, em decorrência necessária da posição coadjuvante do outro ou, talvez de seu total desaparecimento. O desenvolvimento de uma versão única para a história do mundo, distanciando-se enormemente das diferenças políticas, históricas e culturais que compunham ambas as populações, acabou por projetar uma interpretação das populações americanas enormemente conveniente para a manutenção desse mesmo sistema. Isto é, de acordo com a história universal, tanto o plano material quanto o plano subjetivo do americano, do outro, é explicado e destruído (SANTIAGO, 1980) a partir de uma ideia, de uma narrativa contada inúmeras vezes, um simulacro em construção que vulnerabiliza, inclusive, a própria ideia de América. Nesse sentido, Silviano Santiago, em seu ensaio *O entre-lugar do discurso latino-americano* (1980), disserta:

[...] dentro dessa perspectiva etnocêntrica, a experiência da colonização é basicamente uma operação narcisística, em que o outro é assimilado à imagem refletida do conquistador, confundido com ela, perdendo, portanto, a condição única de sua alteridade. Ou melhor: perde sua verdadeira alteridade (a de ser outro, diferente) e ganha

uma alteridade fictícia (a de ser imagem refletida do europeu). O indígena é o Outro europeu. (SANTIAGO, 1980 p. 9 - 26)

A metodologia colonial enquanto núcleo ficcional da América Latina, tão bem quanto a hierarquia epistemológica disposta por ela, sobreviveu enquanto história (simulacro) e enquanto argumento categórico em espaços americanos. Nossa hipótese é a de que as imagens em disputa em território latino-americano têm por ponto de encontro um processo inacabado de colonização, sob o qual múltiplas categorias de subalternização são conservadas. Temporal e espacialmente, a condição humana identificada no espaço e no tempo latino-americano presencia uma fantasmagoria antiga, que faz o passado, em memória e resquício, sobreviver e viver ainda hoje. Na instância de um trauma presente e nada longínquo, como se poderia pensar, a aparição de um passado/ presente colonial atinge indiscriminadamente a geopolítica epistemológica do continente, posto que a construção colonial/ moderna de um mecanismo de classificação do conhecimento instituiu necessariamente a subalternização das experiências outras de produção de saber. Nesse sentido, é interessante pensar a diferença colonial, que, como conceitua Walter Mignolo (2003), torna-se, para as modernidades coloniais, uma espécie de hiato temporal e espacial em que se abriga, simultaneamente, os atravessamentos materiais e imaginativos da colonialidade do poder. Isto é, abre-se uma superfície, um percurso no qual entram em confronto narrativas distintas, contrastivas, e é conduzida, violentamente, uma proposta de organização das histórias locais europeias em projetos globais (MIGNOLO, 2003). Opera, pois, diante da pronúncia espacial do poder (QUIJANO, 2016), uma espécie de intercessão dissidente – e violenta – entre as formas de produção de conhecimento e, conseqüentemente, a subalternização das esferas colonizadas. Mais uma vez em *Viaje al centro de la fábula*, há um pensamento de Monterroso sobre o tópico:

—¿Se examinan nuestras literaturas?

—Sí; pero sólo cuando coinciden con ciertos valores de la literatura universal, no como pro-grama. Vemos la

literatura como un hecho uni-versal. Si alguna vez nos referimos a autores latinoamericanos es cuando éstos se relacionan con lo mejor de cualquier parte del mundo. Si una página está bien, lo mismo da que sea francesa, finlandesa a guatemalteca. (MONTERROSO, 2022 p. 588)

Há, pois então, a intromissão colonial em uma esfera física e imaginativa e a invasão das localidades e temporalidades americanas. É disposta, dessa maneira, uma série de fronteiras epistêmicas e territoriais (MIGNOLO, 2003), que sustentam a colonialidade do poder, empenhando a sobreposição de formas hegemônicas de produção de conhecimento. Isto é, um arranjo de traduções coloniais canalizadas unidirecionalmente, percursos únicos e globais a tornar subservientes apresentações alheias à sua própria produção.

Conforme as defino, as “diferenças coloniais” significam, em todo o meu argumento (talvez eu devesse dizer “a diferença 36 coloniais”), a classificação do planeta no imaginário colonial/ moderno praticada pela colonialidade do poder, uma energia e um maquinado que transformam diferenças em valores. Se o racismo é a matriz que permeia todos os domínios do imaginário do sistema mundial colonial/moderno, “ocidentalismo” é a metáfora sobranceira, construída e reconstruída pelas muitas mãos pelas quais passaram a história do capitalismo (Arrighi, 1994) e as ideologias em transformação, motivadas pelos conflitos imperiais. (MIGNOLO, 2003 p.36)

O paradeiro da ação colonial no que tange o tempo e o espaço da América aciona uma grande rede de cosmovisões, de maneiras heterogêneas de perceber e tratar o mundo, desequilibrando o que havia e precipitando alterações do campo físico e sensível. É nesse espaço de choque, divergência e convergência de dois gêneros de histórias locais em que se articula a colonialidade do poder; um novo terreno de trabalho para que sejam rejeitadas e renunciadas as narrativas dos povos “sem história”, pertencentes a um tempo predecessor (MIGNOLO, 2003). É nesse lugar de em que é desenvolvida a ideia de América enquanto componente secundário e acessório à narrativa europeia, um pormenor, uma

circunstância, embora grande parte do desenvolvimento econômico europeu tenha usado a América como degrau. Por exemplo, conforme coloca Galeano (1971), de acordo com o cálculo econômico de Ernest Mendel, a grande contingência de capital produzido pelas Américas, somada ao valor embolsado da Indonésia pela Companhia das Índias Orientais e ao valor embutido pela coroa francesa com tráfico humano, ultrapassa toda a gama de capital investido em maquinário industrial na Europa por volta de 1800. Segundo esse raciocínio, o que foi produzido em larga escala na América Latina durante o período colonial serviu como nutriente essencial para o desenvolvimento econômico e industrial das metrópoles, posto que a lógica do lucro colonial, desdobrada até o último centímetro, elaborou diretamente a solidificação das manufaturas que empurraram a Revolução Industrial para a ordem do concreto, ao mesmo tempo freando os países explorados de alcançar o mesmo nível de avanço industrial (GALEANO, 1971).

Apesar de, na prática, a contribuição material das Américas não ser em nada subsidiária para o acúmulo de capital europeu, “, tudo sempre se transformou em capital europeu ou, mais tarde, norte-americano, e como tal se acumulou e se acumula nos distantes centros do poder” (GALEANO, 1971 p. 16). Como consequência desse processo, a disposição europeia de produção de conhecimento é instituída enquanto “ponto de referência e de chegada” (MIGNOLO, 1990 p. 41), enquanto um ensaio para solidificar uma história universal, que permitiu classificar e reclassificar o mundo em ordens subalternas.

Em consonância com Anibal Quijano, as principais configurações da colonialidade do poder se expressam em relação à consolidação do capitalismo na Europa em sua estrutura funcional de dominação. A organização do poder colonial teria como um de seus princípios, justamente, a categorização e ordenação das populações mundiais, bem como uma estrutura de aparato para justificar e sustentar tais separações, a exemplo de instituições religiosas, universidades, regimes jurídicos etc. Instituída-se, dessa maneira, a América enquanto primeira linha de atuação de uma categoria de poder desenvolvida mundialmente em múltiplos

processos históricos. Ainda segundo Quijano, no curso colonial da América, a ideia construída de raça prescreve o alinhamento sob o qual a distribuição do trabalho ficou de pé, ou seja, uma suposta estrutura biológica dessemelhante identificada pelo colonizador foi utilizada como alavanca para produzir uma série de processos de dominação a partir da imposição de uma configuração econômica e política. Assimilado à engenhoca do capitalismo mundial, o modo de produção latino-americano foi corporificado a partir do fator externo europeu, tornando-se uma nova engrenagem para a solidificação do eixo econômico que se estabelecia ao longo dos anos. Colocadas sobre o mesmo curso, as estruturas de classe e raça americanas passam a responder integralmente à evolução do capitalismo europeu, sendo escritas de forma categórica para dar volume ao paradigma colonial.

Cada detalhe da organização das colônias contribuía, propositalmente ou não, para o equilíbrio econômico da metrópole estrangeira do momento, criando um esboço das relações de abuso e dependência que futuramente sucederiam a estrutura colonial, significando, na América Latina, um ciclo de opressão e violência externa e interna. Dessa maneira, pensa-se no mecanismo de colonização da América enquanto canalizador de novas identidades sociais, culturais e políticas, como coloca Quijano:

A formação de relações sociais fundadas nessa ideia, produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu outras. Assim, termos com espanhol e português, e mais tarde europeu, que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial. E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população (QUIJANO, 2016, p.16).

Dessa maneira, a organização do trabalho é dirigida ou regulada pela concepção de raça que, produzida dentro de uma lógica europeia de autônomo- subordinado, elabora um sistema de exploração prolongado, em circuito, como coloca também Galeano:

En general, y muy especialmente en Guatemala, esta estructura de apropiación de la fuerza de trabajo aparece identificada con todo un sistema del desprecio racial: los indios padecen el colonialismo interno de los blancos y los mestizos, ideológicamente bendito por la cultura dominante, del mismo modo que los países centroamericanos sufren el colonialismo extranjero. (GALEANO, 1971 p. 141)

Por exemplo, no caso da Guatemala, algumas instâncias de dominação colonial sobreviveram e se reinventaram no interior do tecido social guatemalteco. A pesquisadora Adriana Ines Nones (2021), aponta para uma lógica de subjugação aplicada aos povos Maias durante a colonização espanhola cuja existência é prolongada até o contemporâneo, ainda que de maneira implícita ou reformulada. O processo sobreposto que forçou a população Maia à abdicação de seus costumes e cosmovisões tradicionais, incorporando-a compulsoriamente a uma ordem econômica exploratória, ecoa no tempo presente através dos moldes de deslegitimação e violência para com os corpos indígenas da região. Ao período colonial, a título de exemplo, se deve a criação do termo ‘ladino’ – designação atribuída aos não indígenas – para apartar, subdividir o povo da Guatemala. Mesmo que os Acordos de Paz de 1996 apresentem e reconheçam formalmente a heterogeneidade étnica do país, o espólio, a transmissão, colonial prossegue com um certo nível de estabilidade no imaginário coletivo, anunciando-se através de gestos de violência institucional e de discriminação contra a parcela populacional indígena. Assim sendo:

A sociedade colonial guatemalteca constituiu-se por meio de processos complexos de violência, domínio, imposição de um sistema que os tornavam inferiores. É importante salientar que a conjuntura de hoje evidencia as consequências desses processos e reflete-se na configuração das relações sociais entre os diferentes povos que convivem no país. (NONES, 2021 p. 23)

Com o sistema de exploração instaurado, a experiência da subalternização física, cultural e intelectual é sustentada e ressoada para contextos subsequentes. É estabelecida, dessa maneira, uma condição plural de raptos, isto é, um sequestro territorial, material e simbólico que converteu o continente em substância propícia à expropriação contínua. O gesto colonial teve, fundamentalmente, a propriedade de ocupação múltipla e de sobreposição de uma transposição histórica supressora. A narrativa organizada em um plano europeu se protege e se resguarda a partir da afirmação material e afetiva desse poder, isto é, programando o destino do corpo físico e de toda a produção subjetiva em território dominado, criam-se ferramentas para firmar e dar equilíbrio ao controle colonial. Acena-se, dessa maneira, para ações de despejo (SANTIAGO, 1982) diversas, que Silviano Santiago descreve enquanto movimento de apropriação impetuosa tanto sobre a matéria quanto sobre os regimes de produção de sentido. O despejo é a tomada do lugar do outro, a tentativa de esvaziamento de um espaço afetivo e a usurpação de seus elementos. Trata-se, dessa forma, de um comportamento de obliteração, de apagamento: despejar, para além de sua definição literal, significa desalojar uma disposição simbólica, retirar um arbítrio sobre a narrativa. O produto dessa operação é uma paisagem esmaecida, despossuída de si mesma, de sua linguagem, de seus mitos. Essa forma de assimilação cultural violenta – o que aqui chamamos de despejo – funcionaria como um mecanismo de separação ou de banimento do outro enquanto detentor de subjetividade, isto é, como uma prescrição continuada, repetitiva, de supressão de outras formas de contar a mesma história. É tonificada, como consequência deste procedimento de exclusão, toda uma cadeia de confrontos, de abalo e de perturbação irrefreável, materializada e acionada através da ficção.

A expansão capitalismo mundial, exatamente por estabelecer uma outra gama de divisão do trabalho, em uma especificidade de exploração ainda não vista em escala global, evoca uma nova articulação para com a produção ficcional local, que assim como quaisquer outras formas de produção de conhecimento não europeias, entra em um ponto de tensão

temporal e espacial e reage a essa nova estrutura de controle com novas formas de ser acionada. Adota-se, dessa maneira, um critério transgressor realizado ficcionalmente com elementos do mundo dado, empírico, que possui a potência de desarticular a preposição colonial colocada enquanto pilar invariável e definitivo, enquanto narrativa única. O trabalho de ficção latino-americana, nesse sentido, é potencializado a uma sistemática de desvio (SANTIAGO, 1982), de afastamento da norma introduzida ou de infiltração para com a hegemonia epistemológica e da lógica de divisão e classificação de saberes aplicada ao mundo. Uma vez identificada a subalternização instaurada dentro da diferença colonial, a produção de conhecimento é direcionada para uma dialética específica, apontada para um mecanismo de ruptura ou de paralização da torrente colonial, atingindo, dessa forma, não uma estrutura de cópia, de hibridismo ou de sincretismo, mas uma perturbação das ordenações ditas universais do conhecimento (MIGNOLO, 1990).

Cria-se, em linha horizontal, um fantasma que faz prolongar a fala colonial, sempre presente nos interlúdios como um lembrete, e uma presença outra, uma entidade responsiva escrita de pedaço a pedaço, assinando um novo comentário a respeito das Américas. Esse lugar de desvio, de rasura do espaço normativo, acena para uma fresta, um entreato sob o qual pode-se enxergar tais ações de despejo (SANTIAGO, 1982) e de exílio do outro e respondê-las. Essa iminência responsiva insurge enquanto aparelho de insistência. Ora cativa, essa dinâmica encontra na ficção uma maneira de 'contranarrar', de oferecer um movimento narrativo de desencaminhamento do gesto de repetição colonial. Organiza-se, por conseguinte, uma estrutura testemunhal e crítica da reencenação, repetição do passado e da permanência compulsória e pretérita da dimensão colonizadora. Como efeito irrecusável, cria-se um lugar de disputa, em que o fantasma é tanto um vestígio e um retorno ao passado quanto marca enérgica de sua recusa. Aponta-se, dessa maneira, para uma expressão viva de corte de redirecionamento das disposições previamente estabelecidas e arraigadas pelo relato advindo da colonização.

Não se pode desconsiderar a permanência desse outro, o personagem colocado em paralelo, e que, dentro de um contexto de padronização mundial das relações de trabalho e das fontes de produção de conhecimento, é agente da construção de um embate, sublevação e testemunho contra a interpretação colonial das Américas. Isto significa que a composição de respostas locais à produção de conhecimento traduzida sob a lente do capitalismo colonial e eurocêntrico, entra em superfície e é lançada para esquema de choque e de troca entre cosmovisões. Ao nível da fabulação, pode-se pensar em uma passagem criada pelo trabalho ficcional latino-americano, uma entrada para um universo simbólico de responsividade, um movimento de curva. Há, dessa maneira, não só uma representação do dominante, mas também, e talvez principalmente, uma possibilidade de resposta não eurocêntrica à dominação da metrópole (SANTIAGO, 1982).

Neste terreno de encontro, a movimentação fabuladora faz emergir uma posição crítica, um ponto de especulação que coloca em elo memória coletiva e espacialidade física e aciona regimes de sentido outros para tratar um passado colonial ainda bastante presente. Assume-se aqui um comentário crítico do próprio ato de especular: apresenta-se como uma atividade efêmera e perpétua, construtiva para com as regências espaciais e temporais dentro de uma linguagem ficcional das américas. Portanto, especular aqui, dentro deste universo simbólico, significa não excluir o caráter de realidade presente na ficção latino-americana, ao contrário, coloca-se em relevo todo um aparato empírico trazido à tona pela memória. O especulado, então, coloca-se em lugar de experiência a partir da coexistência entre o mundo empírico e o ficcional, entre o imaginário e o real, e provoca uma espécie de transgressão entre os limites desses dois campos.

2.5 Trauma em lacunas

O que representa o legado ditatorial para a literatura latino-americana? Em suas condições internas, de que maneira as especificidades de cada

regime ao longo do continente afetaram a maneira de se escrever e de se contar histórias, ou seja, de que maneira a mobilização fabuladora reagiu em relação ao legado ditatorial? A produção ficcional latino-americana, especialmente se tratarmos da produção de Monterroso, foi e é atravessada pelo trauma colonial em seus fundamentos. Seus regimes de sentido foram cruzados, receberam outra espécie de movimentação. Da mesma maneira, pensando no trabalho de Monterroso, as concentrações autocráticas experienciadas pela América-latina ao longo do século XX, deixaram também seus vestígios e contradições em nossas manifestações ficcionais. Foi preciso pensar, nessa linha de raciocínio, como se narra a partir deste pedaço da história e como se inserem as determinações de resistência à autocracia dentro de um esquema ficcional.

Nesse sentido, o trabalho da memória coloca em narração aqui um quadro de violência e de subversão jurídica que não poderia ser ignorado ao nível da fabulação e da ficcionalidade de maneira geral. Em tais circunstâncias geradas pela herança ditatorial, a memória e a perspectiva do trauma ascendem para construir e dar matriz a toda uma gama de relatos ficcionais mergulhados desde seus nascimentos em um grande debate ético-político, direto ou indireto. Nesse contexto, insurge a literatura enquanto disposição afetiva para tratar das experiências sensíveis articuladas pelo trabalho do testemunho e da memória. A literatura, dessa maneira, acaba por criar um espaço para que falem os afetos, para que se testemunhem as atrocidades e para que se reencenem catástrofes, se distanciando de uma narrativa impassível da história, que frequentemente pasteuriza eventos políticos ou consente uma exploração comercial e midiática (ERIK, 2005) da violência praticada.

Dessa maneira, para pensar a ficção produzida na América Latina, se faz necessário colocar em pauta a construção de sua singularidade, o quanto seu espectro afetivo é reivindicado pelo trauma e o quanto a violência sistemática aplicada em sua estrutura social se debruça sobre a maneira de se fazer ficção no subcontinente. Em específico, ao pensar a literatura produzida por Monterroso, seremos rendidos pelo fantasma da formação autoritária que nos constitui. Nesse raciocínio, Márcio Seligmann afirma:

Aquele que se debruça sobre a literatura não pode crer – inocentemente – que tanto subjetivamente quanto objetivamente falando, o trauma não esteja presente de antemão. (...) O elemento traumático do movimento histórico penetra nosso presente tanto quanto serve de cimento para o nosso passado. (SELIGMANN, 2000 p.137)

Esse tipo de atravessamento histórico articula uma apresentação não apenas das marcas individuais e psíquicas irradiadas pelo processo colonial como também, e talvez principalmente, a esfera coletiva, social, do sofrimento e da violência aqui conduzidos. A experiência do trauma enquanto movimento de retorno compulsório, de repetição, que compromete a ideia de linearidade atribuída à memória e ao tempo, acaba por instigar e acionar incontáveis construções narrativas, como uma forma de eco, ressonância ou de silhueta que permeia a América Latina. Nesse sentido, esta dimensão do trauma, precipita-se diretamente sobre as maneiras de narrar. Isto é, mesmo que implicitamente, o trauma, enquanto instância estrutural do passado histórico, incorpora-se indubitavelmente à produção literária. Ainda que não preencha um grande espaço no que se refere às pesquisas acerca de justiça de transição, a literatura vocaliza substancialmente a compreensão do trauma coletivo, atuando como uma espécie de testemunha à barbárie. Nesse sentido, é elaborada uma forma de lidar com os escombros e, em face da viabilidade do encontro entre relatos, abrir-se à pluralidade de vozes e de perspectivas, localizando uma nova fresta para pensar os elementos que ainda nos atravessam. Como apontam as pesquisadoras Arielle Rodrigues e Mariana Cristina Silva:

Entretanto, é a possibilidade de confronto de narrativas, sejam elas orais ou escritas, que permitem o avanço dos estudos históricos e o surgimento de novas hipóteses para o processo estudado em questão. Na multiplicidade de narrativas que os/as historiadores/as do Tempo Presente em a sua disposição, o desafio é delimitar quais fontes serão analisadas e quais sujeitos serão escutados. (RODRIGUES; SILVA, 2017 p.44)

Parece incontornável, principalmente em vista da produção de Monterroso, pensar no relacionamento construído entre a experiência de violência sistêmica, perenal e elementar instituída em nossa formação histórico-social e a disposição ficcional organizada desde então. Torna-se penoso, dessa maneira, dissociar a experiência sensível da modernidade da experiência do trauma vivido em coletivo, isto é, faz-se mais estreita a comunicação entre o mundo empírico, material – o impacto físico colocado em um mundo visível e palpável – e o que é fabulado dentro de uma estrutura literária, especialmente levando-se em consideração o acúmulo de capítulos de autoritarismo até então. Ao pensar a tradução testemunhal dentro da literatura, nos deparamos com uma forma de produção de sentido disposta em uma espécie de trama que aproxima o real do imaginário e organiza seus símbolos de forma a ultrapassar a manifestação prática e utilitária de sua existência. Não poderíamos, dessa maneira, acomodar a potência de testemunho e de memória da literatura lado a lado com o relato da História. Porém, parece inegável a disposição dos elementos da história quando pensamos em literatura. Existe, dessa maneira, a interferência material da história, uma motivação ou motor que parte do concreto e do apreensível.

Dessa forma, para além do trabalho testemunhal e documental, a produção ficcional pode ser percebida enquanto gesto insurgente em contraposição ao método linear, com apelo triunfalista, realizado por algumas vertentes historiográficas. Isto é, o curso fabulador introduz uma possibilidade elementar: através de movimentos ficcionais é possível tensionar algumas linhas da história, não para mimetizá-la, mas para colocá-la em crise, produzindo uma maneira de alcançar algumas ruínas inexploradas pela historiografia tradicional. A exemplo disso, existe uma viabilidade de encontro entre a ficção e a memória proveniente do trauma. A experiência traumática, cuja lógica de ruptura escapa à percepção sequencial da memória e do tempo, caminha contra a ordenação serial, contínua, dos relatos oficiais e, por consequência, quando esbarra com a ficção, acaba por reforçar inevitavelmente esse aspecto.

Os inúmeros romances, contos e crônicas desenvolvidos em contextos pós-ditatoriais na América Latina, em específico aqueles que produzem uma competência de acesso a lacunas, silêncios e dissonâncias através da descrição de violências, acabam por apresentar uma proposta de deslocamento, isto é, uma composição narrativa que, mesmo ao utilizar a língua do colonizador, é capaz de escapar da lógica de causa e efeito e de ascensão cronológica formalmente compreendida pela história. Ao criar uma linha de aproximação com a memória traumática - apresentar a repetição, a presença fantasmática - tanto em um enquadramento individual quanto em uma percepção coletiva, essa forma de trabalho literário provoca uma instância de transgressão e de introdução de perspectivas em perigo de esquecimento, uma outra estratégia para pensar o passado. Cathy Caruth, em seu importante trabalho *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (1996), evidencia um relacionamento fundamental entre a construção ficcional, a história e a psicanálise. Segundo Caruth, o ponto de encontro entre essas três esferas verifica-se em uma espécie de entrelugar, em um espaço de diálogo entre a impossibilidade de representação do trauma e a necessidade de colocá-lo em narrativa. A literatura, dessa maneira, evidencia-se em um terreno de escuta para com a experiência traumática, realizando uma via de apresentação ao que os relatos oficiais ignoram em suas abordagens: a iminência de irrupção do passado no presente. Caruth discorre:

Se Freud recorre à literatura para descrever a experiência traumática, é porque a literatura, como a psicanálise, interessa-se pela complexa relação entre saber e não saber. E é precisamente no ponto em que saber e não saber se cruzam que a linguagem da literatura e a teoria psicanalítica da experiência traumática se encontram. O exemplo oferecido pela poesia de Tasso é, na minha interpretação, mais do que um mero exemplo literário de uma verdade psicanalítica ou experiencial mais ampla; o gesto poético pode ser lido, sugiro, como uma parábola maior – tanto das implicações inarticuladas da teoria do trauma nos escritos de Freud quanto, além disso, do elo

crucial entre literatura e teoria que as páginas seguintes se propõem a explorar. (CARUTH, 1996 p. 3)²

Ademais, o trabalho da censura aos meios de comunicação e às esferas artísticas confinou a recepção do público ao que se produzia em literatura e não poderia deixar de afetar a maneira de fazer ficção, de especular sobre o mundo dado. Para mencionar e começar a contextualizar as disposições de Monterroso diante desse quadro de violência, é interessante pensar nas menções de Silviano Santiago (1982) ao caso brasileiro de repressão artística durante a ditadura militar e nas consequências disso para um prisma social. Segundo Santiago, o principal desrespeito da arbitrariedade da censura para com o artista está posto em uma competência humana, isto é, a censura fere, lesiona “de maneira drástica a pessoa humana, o seu “ser físico” em razão de que pode ameaçar ou matar sua principal fonte de renda, em uma repressão econômica, ou, com a perseguição de sua obra, colocar em perigo seu próprio corpo – em interrogatórios, tortura ou exílio –, em uma repressão moral não deixaria de ser afetado dentro desse espectro de violência. A própria criação das Comissões da Verdade, por exemplo, viveu em torno da operação e legitimação da memória individual e coletiva, de dar acesso às narrativas em trauma, possibilidade de confronto de relatos, como uma boa mediadora para tratar de uma demanda ainda muito dolorida.

A coação e o tolhimento da produção artística em face dos regimes autocráticos, especialmente em um contexto de América Latina, acabam, como afirma Silviano Santiago, por sublinhar não apenas o aspecto material da atividade artística, mas também, e talvez principalmente, o mecanismo sensível que a envolve. Dessa forma, o aparato do cerceamento artístico produz impressões profundas na literatura na medida em que sufoca e desestrutura sua inserção social e confronta sua qualidade afetiva. Sob a ameaça eminente, o escritor é inserido em uma estrutura inevitável de silenciamento, conformidade ou de desvio da norma. Algumas estratégias de sobrevivência podem significar, em paralelo, a adoção de

² Trata-se de uma tradução própria do texto de Cathy Caruth.

práticas veladas de sublevação, efetivadas, muitas vezes, através de alegorias, fábulas ou ironia, como é o caso do escritor brasileiro J.J. Veiga, atualmente resgatado enquanto grande crítico da regência militar. Monterroso, diga-se de passagem, envolve-se em um plano de ação que integra o uso desse tipo de recurso como uma maneira de escape ao problema panfletário, buscando uma espécie de equilíbrio entre a produção literária e a interpretação política.

Nesse sentido, a literatura produzida durante um período de autoritarismo pode potencializar a crítica dos discursos hegemônicos incessantemente alinhados com a perspectiva dominante, em uma espécie de trabalho ético-estético, não para intensificar uma reprodução técnica, literal, mas para criar uma brecha no silêncio institucionalizado previamente. Recusa-se, dessa forma a neutralidade do relato histórico e cria-se uma outra instância crítica para pensar e reencenar o passado. Ultrapassa-se, dessa forma, os limites do dizível e, por consequência, abre-se um espaço de disputas simbólicas e uma atitude de afirmação da existência de narrativas sufocadas. Em *Viaje al centro de la fábula*, o próprio Monterroso apresenta sua interpretação no que se refere a produção literária diante da repressão enfrentada pelos países latino-americanos:

En nuestros países, y esto es quizá lo que haga que ciertos críticos quieran más política en lo que uno escribe, la política absorbe prácticamente todo. Claro, cuando digo política lo digo en el sentido en que lo entiende la gente sencilla: la represión, el temor a la policía (sólo entre nosotros la gente decente teme a los policías), la corrupción, la falta de libertad para leer o ver, ya no digamos para escribir. En la mayor parte de los países latinoamericanos la política ha terminado por convertirse simplemente en esto: en matar o ser muerto, en hablar o estar preso, en oponerse o estar desterrado.(MONTERROSO, 2022 p. 566)

Dito isso, nesse momento, proponho realizar um levantamento específico da repressão autoritária ocorrida na Guatemala posto que, apesar de Monterroso se referir muitas vezes à violência governamental

verificada na América Latina de maneira geral, há também, muitas vezes, referências diretas às experiências de autoritarismo guatemaltecas em particular. Assim, em acordo com Greg Grandin, a militarização estatal, em um contexto latino-americano, esteve intimamente relacionada à programática estadunidense para combater um suposto avanço comunista, supostamente violento, ao redor do mundo e à propaganda de uma estrutura de poder econômico vigente associado a uma nova metodologia de atuação imperialista, uma recém-adquirida forma de dominação, talvez ainda mais sofisticada. A campanha anticomunista foi criada, dessa forma, como uma expressão máxima do patriotismo. Mesmo que assumindo diferentes feições e especificidades em cada nação, os combates ao comunismo sob o intermédio de densas relações políticas com os EUA expandiram de maneira contínua, sucessiva a capacidade de repressão dos poderes de segurança latino-americanas (GRANDIN, 2006).

No caso da Guatemala em específico, a presença das multinacionais e do capital estrangeiro em matérias política e econômica foi um dos principais ingredientes para que estourasse a onda de totalitarismo no país, além de um violento genocídio da população indígena que ali vivia. A ameaça da reforma agrária para os interesses econômicos norte-americanos juntamente com influência social que continha o PTG, Partido do Trabalho Guatemalteco (GRANDIN, 2006), tornou a expectativa de vida da democracia guatemalteca significativa mente menor. O trabalho de exploração irrompido na Guatemala pela United Fruit Company, grupo empresarial norte-americano que visava a exportação de alimentos na América Latina, significou para o país uma sucessão de episódios políticos que culminaram em um dos primeiros regimes militares latino-americanos conhecidos.

Declarando perigosamente revolucionário e comunista, o governo guatemalteco de Jacobo Arbenz, com o qual, inclusive, o próprio Monterroso estava envolvido diplomaticamente, o comportamento da multinacional, já instalada economicamente em outros países da América Latina, foi profundamente intrusivo na política guatemalteca e centroamericana, impulsionando uma espécie de casamento entre os

interesses da empresa e o regime ditatorial que se seguiu. Acusado de proteger os interesses do comunismo internacional, o governo de Arbénz, que se propunha a enfrentar certas oligarquias para aplicar uma série de reformas trabalhistas em benefício principalmente dos trabalhadores do campo, foi derrubado e substituído por uma administração militar, que provou seu encargo de violência muito rapidamente. Sobre a presença da United Fruit Company, assim confirma Eduardo Galeano:

La United Fruit Co. deglutió a sus competidores en la producción y venta de bananas, se transformó en la principal latifundista de Centroamérica, y sus filiales acapararon el transporte ferroviario y marítimo; se hizo dueña de los puertos, y dispuso de aduana y policía propias. El dólar se convirtió, de hecho, en la moneda nacional centroamericana (GALEANO, 1971 p. 141)

Monterroso, em *Los buscadores de oro*, obra que inaugura um movimento memorialístico em sua produção escrita, comenta em referência a tendência imperialista expansiva advinda do governo norte-americano:

[...] pero las poderosas oligarquías terratenientes, los intereses creados y, durante más de cien años, last but not least, la intervención abierta de los Estados Unidos, que ven allí no sin razón uno de sus traspatios políticos y económicos, las mantienen distanciadas unas de otras y mutuamente hosti-les. Desde principios de este siglo, con el auge de las inversiones norteamericanas en compañías productoras y exportadoras de plátano, se las designa con el triste denominador de repúblicas bananeras. (MONTERROSO, 2022 p. 974)

Desta maneira, depois de consumado o golpe, a presença da United Fruit Company, que já se fazia abusiva desde o começo de suas relações com a Guatemala – associação esta que instaurou um impasse entre objetivos empresariais e fiscalização trabalhista, produzindo experiências de trabalho ferozmente opressoras – se tornou ainda mais expressiva dentro do cenário político da época. A violência indiscriminada instaurada na Guatemala levou à morte e à tortura de centenas de milhares de

guatemaltecos. As palavras do próprio Arbenz, em seu discurso de renúncia resumem bem o quadro de opressão vivenciado pelo país:

Temos nos indignado frente aos ataques covardes dos aviadores norteamericanos, que sabendo que Guatemala não conta com uma força aérea adequada para enfrentá-los, tratam de semear o pânico em todo o país (...). Eles sustentam que o comunismo internacional é o causador do que ocorre na Guatemala, e em nome disso tratam de ensanguentar ainda mais o país e destruir a economia. (ÁRBENZ GUZMÁN, 1954).

A Comissão de Esclarecimento Histórico (CEH), documento oficial da Comissão da Verdade guatemalteca, responsável por uma investigação das transgressões de direitos humanos durante o período militar na Guatemala, contabilizou um total de 42.275 vítimas, dentre elas 83% compostas pela população Maia. A irradiação da violência estatal instaurada, especialmente para com os povos ancestrais já historicamente perseguidos, totalizou a execução de 23.671 pessoas e o desaparecimento de outras 6.159. Tal registro identificou o uso de violência extrema enquanto artifício para a manutenção da submissão e do terror na população:

O uso do terror pelo Estado intensificou-se na Guatemala em 1966, quando foi iniciada uma ofensiva cujos estágios mais violentos ocorreram nos períodos de violência máxima, e cujos epicentros se localizaram em áreas de maior repressão. Uma grande parte das violações aos direitos humanos conhecidas pela CEH e cometidas pelo Exército ou forças de segurança foi perpetrada publicamente e com extrema brutalidade, especialmente nas comunidades maias do interior do país. Da mesma forma, ao analisar os métodos de treinamento das Forças Armadas, e especialmente dos Kaibiles, a CEH conclui que a crueldade extrema foi um recurso usado intencionalmente para produzir e manter um clima de terror na população. (COMISSÃO PARA O ESCLARECIMENTO HISTÓRICO [CEH], p. 26)³

³ Trata-se de uma tradução própria do texto da Comissão para Esclarecimento Histórico (CEH).

Neste contexto, podemos pensar na literatura de Monterroso enquanto produção contemporânea a um encadeamento de catástrofes e, assim sendo, detentora de uma apresentação testemunhal aos deslocamentos sensíveis dispostos nas Américas. Levando em conta toda a atividade de exploração material e humana por alguns grupos empresariais norte-americanos, em especial a United Fruit Company, e a oposição direta feita por Monterroso ao governo autoritário firmado a partir dessa interferência, o encontro entre o mundo dado e o imaginado parece inevitável.

Como coloca o próprio Monterroso em um de seus ensaios compostos em *Viaje al centro de la fábula* (2022), a sensação de resposta e de comentário político a respeito da subversão jurídica implantada na Guatemala e em tantos outros países latino-americanos, tão bem quanto a crítica ao fator colonial persistente nas Américas, se realiza através de “um equilíbrio entre indignação e o que se chama de literatura”⁴(MONTERROSO, 2022 p. 523)

É organizada uma aparição ficcional que pensa o tanto o teor de violência, de morte e de sobrevida inscrito no passado histórico latino-americano quanto a possibilidade de vida imaginada no tempo após a catástrofe. A maneira de fabular escolhida por Monterroso passa por um tratamento de permuta, de síntese e de atravessamento de signos, emergindo em linhas paralelas, o mundo imaginado e o mundo dado. O real é resgatado e amarrado ao imaginário, constroem-se cenários, épocas e acontecimentos reconhecíveis aos nossos olhos ao mesmo tempo ressignificados, ressoados em outras instâncias.

⁴ Trata-se aqui de uma tradução própria do texto de Monterroso.

3. ENTRELINHAS E PRESENÇAS: PERFORMANCE, FABULAÇÃO E DISSIDÊNCIA EM MONTERROSO

Mais recordações me tenho sozinho que as que tiveram todos os homens desde que o mundo é mundo. — Jorge Luis Borges, Funes, o Memorioso

Contar uma história é sempre acrescentar algo que não está nos fatos. — Gabriel García Márquez

Deixa o mundo dar suas voltas. Estou de costas-guardas, a poder das minhas rezas.— João Guimarães Rosa

Preciso voltar e olhar de novo aqueles dois quartos vazios — Ana Cristina César

E ela continuou fruindo o próprio riso macio, ela que não estava sendo devorada.

Não ser devorado é o sentimento mais perfeito.

Não ser devorado é o objetivo secreto de toda uma vida. — Clarice Lispector

Pensar a literatura de Monterroso passa, quase insuperavelmente, por tratar da ausência e da memória. Mas, efetivamente, as implicações desse começo de apreciação conduzem-nos a um lugar de entrelaçamentos, de transpasses. Chegamos a um território de especulação em diálogo, em interação. Monterroso, em um intervalo entre o espanto e o reconhecível, entre aparição e desaparecimento, desempenha um encontro entre possibilidades de tratamento do mundo e a história. Tomando por centro

uma ambientação de estranheza, Monterroso trabalha em transbordamento, em um campo de convivências múltiplas, em uma grande transgressão para terrenos desconhecidos.

Isto posto, recorro às teorias de performance e fabulação, não para criar contornos precisos e fechados sobre quem foi Monterroso ou como é definitivamente sua literatura, mas para organizar algumas linhas de fuga que permitam pensar a sua obra e a sua maneira específica de encontrar a ficção. Dentro de uma perspectiva crítica, meu objetivo não é, de modo algum, tentar compreendê-lo como cânone ou reencenar um modelo taxonômico conhecido. Ao contrário, tentarei abandonar qualquer categorização que se pretenda única ou fechada para descrever Monterroso. Monterroso, na verdade, se comunica pelo incapturável, se propõe enquanto corpo estranho, e acaba por desarmar algumas fronteiras de análise propostas para escritores latino-americanos do século XX.

3.1- Inscrição e insurgência

Apesar da ideia de performance em um campo crítico solidificar-se sobretudo em espaços de pesquisa estadunidenses, o conceito hoje, em uma perspectiva global, é trabalhado como caminho para interpretar composições sociais e culturais. Diagramar uma genealogia do termo e suas proporções ao longo do tempo é, por si só, uma tarefa complexa. Investigá-la significa inevitavelmente lançar-se a uma teia, uma grade imensurável de combinações, vínculos, contradições, experimentações e manifestações das mais diversas. A performance, dessa maneira, estrutura-se enquanto fenômeno de alta mobilidade, de expressão fronteira e de interesse interdisciplinar. Isto posto, em primeira instância, é importante ter em mente, especialmente para pensar a totalidade de alcance do termo, que a inscrição da performance ressoa para além de um único campo de estímulos: corpo, memória e linguagem são convidados a um outro modo de coexistência. Dessa maneira, a performance, enquanto gesto atravessador, trata de uma agência viva sobre o mundo, propõe toda

uma espécie de deslocamentos para pensar o passado, organiza possibilidades para o porvir.

Em uma grande possibilidade crítica, o trabalho de Diana Taylor em *Performance* (2016), emerge enquanto produção inevitável para pensar o conceito, principalmente em razão do cenário em que desejamos movimentá-lo. Segundo Taylor, pensar as imagens envolvidas no processo de construção performático, compreende, para além de uma definição categórica e pontual do nome, procurar por algumas perguntas vizinhas. Isto é, para nos aproximarmos de uma percepção mais completa e menos segmentária da ideia de performance, nos é necessário não só investigar o que ela é propriamente, mas o que faz, o que provoca em um domínio afetivo, o que mobiliza em uma extensão material e as possibilidades acionadas em consequência. À vista disso, a performance existiria enquanto prática em conexão com a experiência e com as interrogações que aciona em esferas sensíveis, sociais e políticas. Taylor argumenta, já no primeiro capítulo:

Este livro analisa a performance: o que ela é, mas também – e, mais importante – o que ela faz, o que nos permite ver, experimentar e teorizar, e sua relação complexa com sistemas de poder. O termo é usado no teatro, na antropologia, nas artes visuais, nos negócios, nos esportes, na política e na ciência. Atravessando esses campos, ele sinaliza uma ampla gama de comportamentos sociais: às vezes “arte”, às vezes “ação política”, às vezes “gestão empresarial”, às vezes “proeza militar”. A performance visa criar efeitos e afetos. Move-se entre o “como se” e o “é”, entre a simulação e novas construções do “real”. (TAYLOR, 2016 P. 6)⁵

Um de seus muitos desdobramentos é produzido por uma peculiaridade linguística que contorna o termo: verifica-se a ausência de um equivalente direto para performance em português, francês e espanhol e negociar sua presença em muitas dessas línguas acaba por conduzir, por si só, um ato de transposição política e artística (TAYLOR, 2016). Ao integrar o termo

⁵ Trata-se de uma tradução própria do texto de Diana Taylor.sp

para as construções da língua portuguesa ou espanhola, como provoca Taylor, cria-se um impulso, uma disposição favorável para que entre em debate todo um plano de questões. Entra em discussão, por exemplo, tanto uma demanda terminológica envolvendo o nome quanto um problema de gênero latente. Particularmente em espanhol, encontra-se uma discussão interessante diante da tradução da palavra: alguns artistas e estudiosos de performance argumentam em favor de torná-la masculina – *el performance* – outros a interpretam como feminina – *la performance* – e muitos ainda procuram transportá-la para um terreno neutro ou em um espaço de ambiguidade (TAYLOR, 2016). Expande-se, dessa maneira, apenas com o transporte do termo de uma língua para outra, uma imensa experiência estética e crítica, como coloca Taylor:

Como a palavra “performance” é amplamente aceita em espanhol, com suas ambiguidades de gênero, novas questões surgem sobre seu “sexo”. É *el performance* ou *la performance*? Ambos? Nenhum? Alguns diriam “ambos”; outros diriam “depende” (em alguns casos, o masculino é reservado para negócios e o feminino para projetos artísticos; às vezes depende do país). É um debate fascinante – e alguns artistas brincam com isso. (TAYLOR, 2016 p. 7)⁶

A performance, assim sendo, trabalha como uma espécie de dobradiça, enquanto elemento que permite uma comunicação entre dois domínios distintos. Isto é, inscreve-se intimamente em operações afetivas, materiais e sociais, atravessando-as e criando articulações multivalentes em uma perspectiva transdisciplinar. Não se trata, dessa maneira, apenas de uma fórmula de intervenção sensível ou política. Ainda que intrinsecamente presente na prática artística e veementemente cúmplice da inquietude política, o âmbito de ação da performance é mais extenso, mais espaçoso. A agência de vida da performance está, mesmo que despercebida, consolidada de maneira estreita ao costumeiro e aos gestos simbólicos que permeiam nossas práticas sociais. Frequenta, dessa forma

⁶ Trata-se de uma tradução própria do texto de Diana Taylor.

o corpo, os rituais cotidianos, a religião, os discursos e uma gama incontável de dimensões humanas. Trata-se de um segmento extenso e difícil de etiquetar, que comporta muitos elementos e significados, por vezes conflitantes, em sua composição (TAYLOR, 2016).

Erika Fischer-Lichte, em seu trabalho *The Transformative power of performance: a new aesthetics* (2008), trata a ideia de performance enquanto energia autônoma em concomitância direta com o evento artístico. Dessa maneira, conseqüentemente, a performance encontra-se tolhida de ser pensada como elemento de suporte ou de extensão da práxis artística para acomodar uma experiência estética particular assinalada pela intersecção e pelo entrelaçamento de afetos e de sentidos. Fischer-Lichte anuncia uma provocação acionada pela performance: é inaugurada, a partir de uma dissolução de fronteiras entre o artista e o meio social – consecutivamente entre a arte e a vida em sociedade – uma postura de transgressão, uma maneira de ir para além da esfera artística para intervir e ecoar em cursos sociais e culturais mais vastos. A atividade performática, assim, vive enquanto lugar de emissão e de transposição, como uma janela para uma nova perspectiva sensorial.

Em seu primeiro capítulo, Fischer-Lichte descreve um número performático da artista iugoslava Marina Abramović, em que a competência estética posiciona o corpo enquanto elemento central, não apenas como instrumento de contemplação, mas principalmente como experiência irradiante de dor, de influência e de mudança. Para além de uma mera representação, Abramović, em sua vulnerabilidade, transporta para o público uma imensa cadeia de afetos e, por consequência, cria em sua audiência uma longa corrente de reações emocionais e físicas. Este episódio de performance, em sua inscrição estética, não se esgota em sua realização, mas se desdobra para um espaço de vínculo entre o artista e o público receptor, criando, dessa forma, toda uma lógica de troca e de transgressão de fronteiras, de transmissão de experiência. A interpretação de Abramović, dentro desse mecanismo, trouxe para a plateia um papel de interação, de diálogo e de convívio, em uma cadência sensorial que fazia

emergir do evento estético uma rede, um encadeamento de sentidos. Fischer-Lichte reitera:

Seja qual for a avaliação final das semelhanças e diferenças, a performance de Abramović exibiu elementos de ritual, bem como de espetáculo; isto é, insinuava tanto um contexto religioso quanto de parque de diversões, oscilando constantemente entre os dois. Era ritualística na medida em que gerava uma transformação na performer e em certos espectadores, mas carecia da mudança pública reconhecida de status ou identidade, como geralmente ocorre nos rituais. Parecia um espetáculo por provocar admiração e horror nos espectadores, chocando-os e seduzindo-os a tornarem-se testemunhas. (FISCHER-LICHTE, 2008 p. 15- 16)⁷

Diante disso, é apresentado em concomitância com o episódio performático um mecanismo de coautoria, ou seja, é vivificada uma proximidade entre artista e público, criando, dessa forma, uma partilha, um espaço de entrega sob o qual plateia se torna parte primordial do produto artístico. Mais importante do que ter ou criar uma mensagem a ser decodificada está a propriedade efêmera e a disposição emocional carregada pela artista e transmitida para a plateia (FISCHER-LICHTE, 2008). O público receptor experimenta, diante disso, um estado emocional intempestivo, por vezes contraditório, que o desorganiza e o reinscreve afetivamente. Fischer-Lichte desenvolve seu eixo teórico crítico diante deste limiar: em convivência com a performance está, impreterivelmente, uma potência transformadora, uma experiência compartilhada em cuja composição reside uma qualidade de presença e de encadeamento, de troca e de cruzamentos. A performance, diante da percepção de Fischer-Lichte, encontra-se em uma circunstância de criação incessante, não em um viés representativo, mas em um sistema que germina tanto para com o performer quanto para com o espectador uma apresentação de possibilidades outras. Como coloca Fischer-Lichte:

⁷ Trata-se de uma tradução própria do texto de Érika Fischer-Lichte.

Nesse espetáculo artístico, membros da plateia tornaram-se atores apenas por meio do choque e do poder da provocação. Durante toda a performance, eles foram observados com raiva, excitação, espanto ou malícia pelos demais espectadores e organizadores. Na performance de Abramovic, também, a transformação de alguns espectadores em atores teria despertado emoções contraditórias nos que restaram: vergonha por não terem tido coragem de intervir; raiva ou indignação pela conclusão prematura da performance – que impediu de ver até onde a artista estaria disposta a ir em sua autotortura; ou alívio e contentamento por alguém finalmente ter decidido acabar com o sofrimento da performer e, muito provavelmente, também da plateia. (FISCHER-LICHTE, 2008 p. 15)⁸

Em *Mourning Sex: performing public memories* (1997), Peggy Phelan expressa uma série de elucidações no que se refere a performance, especialmente em concomitância com a análise dos corpos em sofrimento. A partir de um território em rendimento ontológico - não para com uma orientação representativa, mas enquanto forma de construção de subjetiva – Phelan sublinha uma afinidade antiga entre corpo, performance e teatro. O evento performático, entretanto, não está circunscrito em um lugar limitado à expressão de identidades, mas também, e talvez principalmente, conserva a competência de criá-las e elevá-las, lançá-las a um campo de forças imensuráveis. Somos, segundo Phelan, cada vez mais aquilo que produzimos e que realizamos e, em correspondência a esta lógica, os corpos que não operam performance arriscam-se à impossibilidade de dramatização da própria idoneidade (PHELAN, 1997). Phelan argumenta:

Performance e teatro manifestam algo tanto mais quanto menos que “o corpo”. E, no entanto, os atos tornados visíveis no teatro e na performance são atos que atribuímos repetidamente a corpos, muitas vezes imateriais e fantasmáticos. (Essa fusão de ato e corpo é semelhante àquela que Judith Butler articulou em relação às performances e identidades de gênero – tendemos a ler gestos como expressões de “eus autênticos”,

⁸ Trata-se de uma tradução própria do texto de Érika Fischer-Lichte.

performances como identidades). Nesse contexto, torna-se cada vez mais difícil insistir na distinção entre atos de criação e identidades. (PHELAN, 1997 p. 3)⁹

Dessa maneira, Phelan anuncia tanto a afinidade estruturada entre a performance e o teatro quanto a iminência de perceber suas existências e convivências hodiernamente, para então compreendê-las em suas associações com o tempo e com a memória. Segundo Phelan, a performance, entidade detentora de potência e de qualidade tradutória da ausência, produz-se, paradoxalmente, a partir de sua própria desapareição. Não permanecem, nesse sentido, seus gestos em completude, mas emergem por sua estrutura uma gama de vestígios, silhuetas de sua breve aparição, uma memória daquilo que já não pode ser tocado. Dela, por conseguinte, restam desejos, elucubrações, ânsias e um vínculo inevitável com a perda e com a falta. Tal efeito, de acordo com Phelan, ganha novas camadas quando pensado em concomitância com o tempo histórico vigente que, simultaneamente transversal a inúmeras presenças e percussões digitalizadas e vínculos espirituais desabitados (PHELAN, 1997), midiáticos, reafirma a dimensão e o alcance que podem ser experimentados a partir do contato com a performance. Nas palavras de Phelan:

o Como nosso momento cultural atual é pressionado, de um lado, pelas promessas da realidade virtual e da presença eletrônica e, de outro, por uma espiritualidade politizada e mercantilizada (do fundamentalismo cristão aos gurus da Nova Era), cabe-nos refletir com mais seriedade sobre o que teatro e performance têm a nos ensinar acerca das possibilidades e dos perigos de invocar o incorpóreo. Para que buscamos escapar dos corpos? O que lamentamos quando celebramos a catástrofe e a exaltação do corpo? (PHELAN, 1997 p. 2)¹⁰

⁹ Trata-se de uma tradução própria do texto de Peggy Phelan.

¹⁰ Trata-se de uma tradução própria do texto de Peggy Phelan.

Dentro dessa perspectiva, apesar de todo um mecanismo econômico que retrata sua lógica como obsoleta e dispensável, o teatro e a performance obstinam-se em existir. Essa sobrevivência, na interpretação de Phelan, transparece uma inevitabilidade psíquica profunda de ensaiar perdas. Isto é, a arte existente a partir de corpos reais, disponibiliza a possibilidade de entrar em contato com um espaço de luto e de repetição, de pronunciar-se enquanto frequência da memória e do porvir. Dessa maneira, é possível tornar-se inquilino, habitar esteticamente a ausência e, por consequência, tratar do desvio, da perda (PHELAN, 1997). Nos vestígios deixados por esse processo, nos corpos que desaparecem e passam a sombrear a experiência, vive talvez o grande fenômeno alcançado pela performance: a propriedade de pensar o afeto que contorna a morte, o tempo e a memória.

Em uma interpretação complementar à de Phelan, Diana Taylor, em *Arquivo e repertório: performance e memória cultural nas Américas* (2013), coloca em simetria a ideia de performance com a imagem de uma assombração. Mesmo exterior ao fenômeno “ao vivo”, a performance insere-se em um espectro de ações para além do evento propriamente dito, como uma frequência fantasmagórica inevitável em sua presença (TAYLOR, 2013). Dentro desse raciocínio, de acordo com a perspectiva levantada por Phelan, a performance opera um movimento contínuo, um caminho oscilante entre o visível e o invisível. Dessa maneira, uma performance concluída não está, em consequência de uma série de inscrições em repetição, destinada ao desaparecimento, ao oculto. De maneira oposta, na verdade, a performance compreende um efeito de rastro, de reavivamento contínuo. Em tal decorrência memorativa, a performance “se torna visível e significativa dentro de um contexto fantasmagórico de repetições” (TAYLOR, 2003 p. 209). Isto é, há na performance um aspecto memorial insurgente que, ao não lhe conceder um único mapeamento de vida, autoriza uma cadeia incessante de novas leituras sobre o mundo e sobre a história.

Já Paul Zumthor, em *Performance, Recepção, Leitura* (2007), compreende a performance em sua aproximação com a circunstância

corpórea. Isto é, a performance, dentro da perspectiva de Zumthor, engaja o corpo como centro de ação performático, enquanto presença criadora e enquanto receptor. O corpo, dessa maneira, é compreendido como transmissão, como demonstração viva da sensibilidade humana e, nesse sentido, a oralidade estaria ancorada diretamente com o ato de performance. Dessa maneira, o corpo em ato, ou o corpo em performance, abre caminho para a realização do poético e, por consequência, o inscreve e o convida para um gesto de interferência. Ainda que a ideia que Zumthor faz de performance esteja acuradamente mais restrita ao exercício da oralidade, seu trabalho é interessante para construir um pensamento acerca do corpo, para que o pensemos não apenas como afirmação da matéria orgânica, mas sim como influência, lugar de inscrição:

Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. (ZUMTHOR, 2007, p. 23)

Em seu trabalho *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória* (1999), Leda Martins organiza uma escuta ao corpo, articula-o com o tempo, com a ancestralidade e com a apreensão histórica. Tornando-o, dessa maneira, território da memória, Leda traz à superfície um atravessamento importante para a ideia de performance: a ressonância temporal do gesto, a presença ancestral na existência corrente. Em uma perspectiva inclusiva para com o termo – a performance como uma espécie de leque em cujas hastes estariam presentes tanto “ritos, performances do cotidiano, cenas familiares, atividades lúdicas, o teatro, a dança, processos do fazer artístico, assim como, dentre outras, performances de grande magnitude (MARTINS, 1999) – Leda descreve a performance para além de uma representação simbólica ou de uma atividade efêmera. É apresentada, dessa maneira, enquanto vitalidade, conexão, conhecimento e presença, uma entidade que se mantém viva através do corpo que dança, que enuncia, que conta. Em suas palavras:

[...] o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grava no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc.(MARTINS, 1999 p. 66)

Leda, dessa maneira, compreende o corpo a partir de seus movimentos de dobra, isto é, em uma inclinação familiar para com a repetição, um exercício circular que pronuncia o passado enquanto presença viva, constante. O corpo em performance, por consequência, apresenta um transporte de memória, um espaço de transmissão e de registro, estabelecendo-se enquanto matriz de conhecimento que pode escapar a mediação da letra (MARTINS, 1999). Em uma lógica de criação – ou de transcrição, nas palavras de Leda – o corpo é atravessado pela memória, compondo uma estrutura de arquivo viva e dinâmica. Por conseguinte, a performance estaria encadeada ao corpo enquanto tecnologia de sobrevivência, de preservação e de resistência. Isto é, a partir da performance, os saberes humanos alongam-se para fora do tempo em que foram originalmente instaurados e, em fisionomia de dança, de ritual ou de prática cotidiana, estabelecem todo um caminho de expressão para que a memória se mantenha vigente em um contexto social e cultural. Leda confirma:

O corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto. Performar, neste sentido, significa inscrever, repetir transcribendo, revisando e representa "uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatória" (ROACH, 1995, p. 46-47). A memória dos saberes dissemina-se por inúmeros atos de performance, um mais-além do registro gravado pela letra alfabética; por via da performance corporal - movimentos, gestos, danças, mímica, dramatizações, cerimônias de

celebração, rituais, etc. - a memória seletiva do conhecimento prévio é instituída e mantida nos âmbitos social e cultural. (MARTINS, 1999 p. 78)

Dessa maneira, para pensar a performance como acontecimento, como ação detentora de vida, e sua relação com a arte e a literatura, olhamos também para alguns termos vizinhos. Existe, em resumo, um desencontro, uma variação interessante a partir de outros nomes que circulam a ideia de performance. Em seu capítulo *Performative and Performativity*, Diana Taylor, desenvolve o conceito de performativo – ‘performative’ – a partir de um critério específico: o nome, por sua vez, movimenta um gesto de reincidência, uma sucessão de ações situadas a partir da linguagem, da palavra. É sublinhada, dessa forma, a valência da linguagem enquanto alinhamento da performance. A linguagem, os enunciados, contém um rendimento de ação, isto é, não se encerra em si mesma, não se limita a representar o mundo, mas, em certos contextos, pode de fato realizar, operar materialmente uma ideia (TAYLOR, 2016). Taylor, ao citar o filósofo J.L. Austin, traz para a cena o exemplo de um casamento. Se, nessa circunstância, diz-se “sim”, a palavra tanto constata quanto constitui um estado. Dessa maneira, o performativo está intimamente conectado com a energia e com a potência da linguagem dentro de um determinado cenário, como destaca Taylor:

As palavras, em certos contextos, realmente fazem coisas. No caso dos “atos performativos” de Austin, elas têm consequências reais no mundo – até mesmo jurídicas. Mais do que simplesmente descrever um ato, a linguagem torna-se “o próprio ato”. Mas aqui também as convenções são cruciais. (TAYLOR, 2016 p. 118)¹¹

Para organizar as instâncias que envolvem o termo performatividade – ‘performativity’ –, Taylor, a partir de alguns conceitos desenvolvidos por Judith Butler, acentua seu caráter reiterativo e estendido e, especialmente,

¹¹ Trata-se de uma tradução própria do texto de Diana Taylor.

a possibilidade de trazer à existência algumas práticas a partir de então. Assim sendo, a performatividade implementa uma espécie de escape ao ato singular, isolado ou desacompanhado, para produzir curso contínuo, corrente, que desagua para além da cena ou do espetáculo. A performatividade, segundo Taylor, pode trabalhar em meio a um sistema regulatório – que, por exemplo, determina a partir da enunciação “É uma menina!” um exercício discursivo capaz de demarcar a leitura social de um corpo – e, dessa maneira, criar uma via para ação e para resposta para tal sistema comportamental instituído.

Para além disso, em avanço, a performance acomoda uma outra inclinação importante, especialmente se buscamos examiná-la em um contexto político latino-americano. Ao longo das últimas décadas, testemunhou-se o uso proliferado da palavra performance (TAYLOR, 2016) e, concomitantemente, a ideia é incorporada aos mais diferentes cenários públicos ao redor do mundo. Em uma longa cadeia de contradições, a performance política, em primeiro exemplo, pode escapar a imagem usual criada coletivamente em volta da performance. Por hábito, pensamos no corpo enquanto elemento medular, cêntrico, para a produção de performance, como protagonista, operante de transformações e intercessões sociais (TAYLOR, 2016). Porém, essencialmente em quadros políticos de violência – repressão, patriarcado, tortura e miséria institucional – é necessário reconhecer que, para além de agente de sublevação política, o corpo também se insere enquanto segmento de presenças de poder autoritárias. Essa maneira, a performance, quando enraizada em circunstâncias específicas, apresenta uma série de encadeamentos multiformes e muitas vezes divergentes entre si. Por entre distintas apresentações de performance – em sustentáculos políticos, tecnológicos, estéticos, discursivos etc. – torna-se mais do que pertinente, dessa maneira, buscar compreender seus eixos e suas articulações, como argumenta Taylor:

Performance econômica, performance sexual,
performance do “corpo”, performance discursiva,
performance tecnológica performance política,
performance estética: esses fenômenos operam juntos,

interconectados a tal ponto que é difícil, senão impossível, compreender um sem o outro. (TAYLOR, 2016 p. 99)¹²

Para tal, é preciso ter em mente a que a existência dos inúmeros projetos de terror e violência pautados em aparições públicas e encenações de soberania política ao redor do mundo se valeram da performance enquanto mecanismo de propagação e de desenvolvimento. Diana Taylor em *Disappearing acts: spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"* (1997), propõe, ao apresentar como referência a estrutura performática, uma leitura do espetáculo público, político, simultaneamente enquanto aparelho de apagamento e de exclusão e como estrutura de construção de identidade nacional e de gênero durante o regime militar da Argentina. Taylor sobressai, em uma longa análise de espetáculos públicos, a maneira como o terror e o cerceamento totalitário também se valem da performance como artifício de manutenção, como a inscrição e a aparição visível são capazes de articular uma comunidade imaginada e uma série de compreensões, mesmo que discordantes entre si, em relação ao corpo social e aos papéis designados coletivamente. A tentativa de controle social aplicada ao país evocou, dessa forma, o ato de performance e tornou-o inseparável de sua regência, isto é, a performance é sobreposta enquanto elemento compositor da cena política e enquanto estratégia de construção da própria ideia de nação e de povo. Como coloca Taylor:

Não podemos deixar de olhar, porque os espetáculos funcionam internamente. Tudo cruza fronteiras: de pessoas a capitais, de mercados a armamentos, de e-mails a fantasias. Estas também são exportadas e invertidas; técnicas de encenação circulam; atos de fala ecoam uns aos outros. As performances têm histórias ou, como diria Joseph Roach, genealogias. (TAYLOR, 1997 p. 19)¹³

¹² Trata-se de uma tradução própria do texto de Diana Taylor.

¹³ Trata-se de uma tradução própria do texto de Diana Taylor.

Isto posto, torna-se relevante para esta Dissertação pensar a performance em seus dispositivos de intervenção política, dentre eles o ativismo performático que ganhou vulto ao longo do século vinte. Para muitos artistas, a performance encarna, além da linguagem estética, um viés de ação política inevitável. A potência de inscrição social, coletiva, estruturada pela performance, é lançada para mais adiante de um mero comentário: é instaurada sob a ideia de performance, uma espécie de continuação da práxis política por outros meios e procedimentos (TAYLOR, 2016). Artistas, como indica Taylor, movimentam-se diretamente diante de cenários de disputas sociais, políticas, culturais e econômicas, de acordo com os recursos oferecidos pela performance. Mesmo que não suceda à presença física, isto é, mesmo que não se ocupe fisicamente o mesmo espaço que o receptor, o artista insere-se afetivamente no espaço público, criando, dessa maneira, uma série de deslocamentos perceptivos, sensíveis e materiais e, por conseguinte, estabelece um estado de presença que continua a trabalhar mesmo depois que a performance é interrompida (TAYLOR, 2016).

Cria-se, dessa forma, um caminho de enfrentamento dos regimes de poder, uma forma de fresta. Um dos casos que Taylor traz para a discussão é o da artista guatemalteca Regina José Galido, em cujo trabalho de performance são evidenciados os estados de violência perene que nos cercam. O plano de fundo, a especificidade histórica e política da Guatemala no século XX – de violência sistêmica, tortura e silenciamento – acompanha de maneira incessante o gesto artístico de Galido e, em sua extensa produção de performance, é recuperada a amplitude e o alcance da opressão de trinta e seis anos de guerra civil, que vitimizou centenas de milhares de pessoas no país. Galido, como menciona Taylor, ao descobrir, que o ditador culpado por projetar uma série de genocídios na Guatemala estava concorrendo às eleições daquele ano, produz *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003), uma de suas performances mais famosas. Ao molhar os pés em uma bacia repleta de sangue, Galido caminhou descalça pelo trajeto entre a Corte Constitucional e o Palácio Nacional da Cidade da Guatemala, registrando pegadas vermelhas por toda sua passagem. Os

episódios de performance referenciados por Diana Taylor ao longo do capítulo, apontam para um dos trajetos de inscrição performática escolhido por muitos dos artistas latino-americanos: uma organização de enfrentamento, de comentário ético-estético e de memória pública. Ainda sobre Galido, Taylor coloca:

Tudo o que ela pode controlar é aquilo que ela própria consegue criar. A arte lhe oferece um meio de intervir no político (que ela não pode controlar) por meio do uso do corpo, da imaginação, do treinamento, da autodisciplina e, agora, de seu reconhecimento como artista. (TAYLOR, 2016 p. 166)¹⁴

Dessa maneira, quando posicionada enquanto dispositivo de memória, de inscrição e intervenção política, a performance autoriza um diálogo frontal com o trauma individual e coletivo, emergindo, dessa maneira, sua articulação transmissora. Diana Taylor, tanto em *Arquivo e repertório: performance e memória cultural nas Américas* (2013) quanto em *Performance* (2016), traz para a discussão algumas operações performáticas do grupo H.I.J.O.S, coletivo ativista organizado inicialmente pelos filhos dos desaparecidos e presos políticos durante o período ditatorial na Argentina. Em uma série de circunstâncias distintas, outros grupos de ação social e política como as Madres de La Plaza de Mayo, verificam-se a sucessão de protestos praticados pelos H.I.J.O.S – por exemplo, os inúmeros escraches, atos de repúdio público – funcionavam, na prática, como atos de performance. O grupo apresentava, resumidamente, uma maneira tácita de intervenção no espaço público e, por consequência, no acervo imagético social. A performance instaurada, dessa maneira, criava um caminho para acionar publicamente a memória traumática e, consequentemente para transportar alguns prismas afetivos até diretrizes maiores de alcance. Através da cena, do corpo e da linguagem, o movimento de performance convoca para o espaço público um terreno de dor, uma instância de testemunho, para depois partilhá-los, comunicar seus

¹⁴ Trata-se de uma tradução própria do texto de Diana Taylor.

afetos e tornar visível toda uma esfera de memória antes inacessível para quem não a vivenciou diretamente. Nesse sentido, Taylor questiona:

Eu me perguntava por que tão poucos acadêmicos refletem sobre o modo como a performance transmite a memória traumática. Como aqueles de nós que não sofreram a violência conseguem encendê-la? E mais, como participar, de nossas próprias maneiras, contribuindo para transmitir essa memória? (TAYLOR, 2013 p. 232)

Em resumo, dada a sua impressão de presentificação, de reavivamento contínuo de um estado de presença, a performance, em uma perspectiva desdobrada, realiza uma via de abertura, uma passagem para pensar demandas escusas. O escape às formas tradicionais de apresentação artística, uma maneira de transmissão sensível fora do lugar, em deslocamento, cria um percurso, uma passagem para com as demarcações do real, isto é, um roteiro de trocas, de transmutações entre campos aparentemente distintos. Como argumenta a pesquisadora Júlia Junior Lotufo, existe, através da performance, a possibilidade de visitar outros alcances, de atravessar os limites entre a vida e a produção artística, em uma forma de criação que reafirma a própria presença. Dessa maneira, “performar’ traria consigo o ato de transgredir realidades, evocando sua própria realidade e interferindo no social, não pela representação, mas através de uma ação que se pretende transformadora. Na maioria das vezes, a performance é a própria vida daquele que a realiza” (NUNES, 2011, p. 91). Por conseguinte, acessamos através da performance sucessivas viabilidades de tratamento para com nossas inquietações enquanto povo, como atividade de enfretamento e de escuta. Ao inscrever em espaços de discussão pública o corpo e a linguagem – e suas camadas afetivas, memórias e vestígios – a performance potencializa o seu alcance, cria maneiras de tensionar questões ético-estéticas, buscando uma abertura para aproximar-se do tecido social das formas mais diversas. Como argumenta Lotufo:

Na performance, a diluição das fronteiras entre arte e vida, próprias do gênero, aparece como uma possibilidade de abertura para tratar de questões latentes, feridas

abertas nas tramas da nossa história, da nossa memória social e pessoal. O rompimento das fronteiras entre arte e vida, dos lugares destinados às artes, dos tipos de materiais utilizados, possibilitam à arte da performance uma grande liberdade de estar onde acredita que deva estar, de ocupar os mais diversos lugares e alcançar os mais variados públicos. Exerce historicamente uma forte crítica à institucionalização da arte, à dificuldade de acesso aos espaços, às diferentes formas de censura, etc. (LOTUFO, 2012 p. 17)

Nesse sentido, no contexto latino-americano, a ideia de performance está envolta por uma expressiva qualidade de interpretações, manifestações e realizações, o que acaba por torná-la diversa em sua linha de compreensão e de aplicabilidade. É projetada uma grande multiplicidade de experiências performáticas e, conseqüentemente, por entre os artistas e estudiosos da performance vinculados ao cenário latino-americano, uma gama de demandas e discussões críticas em torno do termo. Apesar de expressar-se de maneira heterogênea, diversa, por toda a extensão do continente, é possível delinear algumas tonalidades comuns, isto é, mapear uma sucessão de encontros e de afinidades teóricas, políticas e estéticas que se agrupam em torno do desenvolvimento performático da região. Na América Latina, ao redor do ato de performance está, quase inescapavelmente, afeiçoada uma estrutura de intervenção crítica, de resgate histórico, reinscrição da memória, de denúncia aos regimes de poder e ao autoritarismo e de questionamento das fronteiras tradicionalmente estruturadas entre as diferentes linguagens artísticas (LOTUFO, 2012). Dessa maneira, uma grande parcela das práticas de performance latino-americanas acaba por criar disposições críticas, territórios de rebeldia e de insubmissão que desafiam organizações sociais violentas. Isto é, o ímpeto de denúncia a regimes de poder hostis e a convocação pública ao desconforto perante as realizações de barbárie organizam uma possibilidade de acesso à memória e ao trauma e, por conseqüência, sublinham um aspecto de tensão e uma correspondência contínua entre o passado e o presente. A performance solidifica-se, dessa maneira, como uma estratégia para dar forma às dores individuais e

coletivas e como um elemento de resgate, de testemunho. Taylor, no que diz respeito a esta relação entre performance e trauma, ressalta:

Até mesmo estudos que enfatizam a ligação entre o trauma e a narrativa evidenciam em sua própria análise que a transmissão da memória traumática da vítima para a testemunha inclui o ato, compartilhado e participativo, de contar e ouvir, que se associa com a performance ao vivo. Dar testemunho é um processo ao vivo, um fazer, um evento que acontece em tempo real, na presença de um ouvinte que passa a ser um participante de coproprietário do acontecimento traumático (TAYLOR, 2013, p.235)

Para pensar a performance em seu relacionamento com a literatura, precisamos, neste momento, reiterar sua tendência interseccional, interdisciplinar. A partir da maneira como a performance é compreendida por Renato Cohen, é possível investigar ao menos parte da rota que percorre até alcançar a literatura: enquanto acontecimento, a performance constitui um procedimento de evasão a circunscrição e as demarcações conceituais tradicional e convencionalmente propostas para a arte. Dessa maneira, em sua vocação plural, a performance estaria na proximidade de elementos de propriedades múltiplas, sejam considerados artísticos ou não (COHEN, 2007). Cohen localiza a performance como um gesto de transgressão, como um fenômeno que abre passagem para aproximar a arte e a vida, retirando a produção artística de sua definição institucional. Esse movimento de desconsagrar a arte, de torná-la acessível, viva e mutável, acaba por reinscrevê-la em combinação com o corpo, com o mundo e com a experiência humana, e potencializar seus dispositivos de intervenção. De acordo com Cohen,

A ideia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de "espaços mortos", como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição "viva", modificadora. [...] Esse movimento é dialético, pois na medida em que, de um lado, se tira a arte de uma posição sacra, inatingível, vai se buscar, de outro, a ritualização dos atos comuns da vida: dormir, comer, movimentar-se, beber um copo de água (como numa performance de George Brecht do Fluxus) passam a ser encarados como atos rituais e artísticos. (COHEN, 2007 p. 38)

Isto posto, ainda que literatura e performance sejam habitualmente pensadas em esferas de produção distintas, o traço relacional e confluyente da práxis performativa permite a existência de um tipo de narrativa em convivência com a performance. Por conseguinte, é preciso, em um primeiro momento, pensar a literatura em seu potencial de difusão, de transbordamento. A partir da apreensão da performance como forma híbrida, como “arte de fronteira” (COHEN, 2007), podemos, então, interpretar a chamada escrita performática enquanto aceno de irradiação e de entrecruzamentos, isto é, uma forma de literatura que combina diferentes elementos, não se limita a uma cartilha específica – seja em relação a gênero, temática ou voz narrativa –, e para além disso, que não se reduz a materialidade de sua produção (GOMES, 2012), ou seja, tal atributo constrói uma experiência de troca, um princípio de interação a partir do qual texto e contexto, autor e leitor, se encadeiam e afetam uns aos outros. É mobilizada uma espécie de contágio entre as partes (GOMES, 2012), uma travessia de afetos, uma superfície de partilha. Desse encontro, abre-se um espaço de ressonância, uma possibilidade de transmissão viva e incansável em que se ampliam as formas de captação da realidade. A escrita em performance, ao criar uma fresta para intervir no real, faz estremecer o que já foi dito. Algumas maneiras de pensá-lo, que aparentavam ser fixas, são desestabilizadas. Por conseguinte, desvela outras formas de perceber o mundo, desperta diálogos entre o presente e o passado por produzir uma forma de desempenho que se realiza a partir de uma força simbólica de revitalização estética (GOMES, 2012) a partir da interação entre um acervo de práticas e saberes culturais que, para além de um viés de arquivo ou de testemunho, energizam de maneira crítica a memória individual e coletiva.

Para contar uma história, é preciso escolher um ponto de partida. Um lugar e um momento para interferir no silêncio. Escolhe-se um ângulo e um instante, um risco e uma queda. “Temos de ler Monterroso de mãos ao alto” (MÁRQUEZ, 1978, *apud* MATOS, 2021), provoca Gabriel García Márquez tão precisamente. De fato, Monterroso escolhe narrar em fronteiras.

Frequentada por perguntas, pela aparição e pela falta, pelo dito e o não dito, sua literatura lança-se para fora, cria vias de contato com outras formas de prática estética e produz uma curva, uma passagem para emergir todo um grupo imagético em transtorno. Pautar um movimento de cartografia, um diagrama da escrita de Monterroso através da ideia de performance, em suas múltiplas direções: é este o primeiro propósito deste capítulo. Não trataremos, entretanto, de encaixar maquinalmente uma teoria à escrita de Monterroso como forma de categorizá-lo. Mas, ao contrário, pretendemos mapear como algumas das imagens articuladas por Monterroso são inscritas tendo a performance por sua artífice e, para além disso, como ressoam para mais adiante da materialidade do texto, como anunciam transpasses, interações e reverberações das mais diversas.

Como já foi dito, existe, na literatura produzida por Monterroso, um elemento estranho, insólito. Coloca-se o mundo dado entre parênteses e organiza-se uma combinação outra, um *como se* em diálogo com o excêntrico, com a inquietude estranha de uma terra e com a sublevação de um povo. Dilatam-se os signos do real para especular acerca do mundo, para relê-lo em outra disposição. É a existência do elemento intruso, o corpo estranho colocado em narrativa, que orienta o tratamento de mundo procurado por Monterroso e articula um espaço de tensão entre memória, ficção e política. Sua escrita parece - não apenas pela maneira como se apresenta, mas pelo que provoca, pelo que evoca - incessantemente vitalizada pela performance. Em um jogo de ausência e presença, de estranhamento e reconhecimento, abre-se uma fresta para outros regimes de sentido, em um lugar de coexistência entre o mundo empírico e o ficcional, entre o imaginário e o real, como se, em seus atravessamentos, sua literatura nos colocasse à deriva.

Em resgate da ideia de Peggy Phelan e Diana Taylor, é possível localizar na literatura de Monterroso uma espécie de expressão fantasmática: as provocações produzidas em suas narrativas convivem para além da leitura propriamente dita do texto. Em uma estrutura dúplice – uma oscilação entre presença e ausência, visível e invisível – Monterroso prepara uma aparição, um contato direto com a falta, um espaço desabitado que faz crescer uma

presença espectral, isto é, pequenos vislumbres, vestígios, que sobrevivem e permanecem. Cria-se, dessa maneira, uma orientação narrativa sob a qual a omissão de elementos interessa tanto quanto a presença. É traduzida, conseqüentemente, uma forma de habitar o vazio, o hiato, e a partir do que se escolhe mostrar ou ocultar percorre-se o território do indizível. Diante da lacuna criada, surge a inquietação: emerge, como um gesto de continuidade do texto, um agrupamento de perguntas, incertezas, perturbações que ressoam para fora do que foi escrito, prosseguem vivas.

A estranheza criada por Monterroso vem à superfície devido a um momento de incerteza e de incômodo, um hiato entre percepções. Há um instante de espanto diante do nó entre o natural, o conhecido e o extraordinário, o assombroso. Nada foge do que reconhecemos, mas tudo escapa à lógica interna sob a qual operamos normalmente. Em *O dinossauro* (1954), a possibilidade do mágico, do maravilhoso, é anuviada, misturada com a presença do lógico e do racional, ainda que inverossímil. Tal estranheza, mesmo que explicada de acordo com as leis naturais conhecidas, provoca uma ambientação de não familiaridade, de incerteza, como a promessa de uma lacuna a ser preenchida. Nos é dado: “Quando acordou, o dinossauro ainda estava lá” (MONTERROSO, 2022 p.63) e nada mais. Há um espaço em branco, uma zona de indeterminação. Quem acorda? Por que um dinossauro? A presença do dinossauro é literal? Metáfora? Pitoresca? Ameaçadora?

Seria possível relacionar a figura do dinossauro propriamente dita a uma personificação de obsolescência e velhice ou a uma existência ultrapassada, que aguarda para se dar fim com um meteoro? Como foi feito ao escritor português José Pires Cardoso em *Dinossauro excelentíssimo* (1972), escrito após a ditadura salazarista em Portugal, poderíamos combinar as imagens de Monterroso em favor de uma postura crítica apontada para a repressão ditatorial violenta vivida pela Guatemala e por boa parte da América Latina. Seria possível calcular uma alegoria compacta e direta, o dinossauro enquanto parábola para um conservadorismo político insistente? Pensar em um movimento alegórico fechado aqui, entretanto, não parece dar conta de *O dinossauro* em sua construção crítica.

Tampouco uma interpretação direcionada para o maravilhoso, diante da qual pensaríamos na permanência do dinossauro como uma manifestação extranatural ou mágica. Nada disso parece funcionar como categorização concludente. Somos rendidos pela concisão. Por forças multivalentes e elásticas, que abrem os sentidos. Em presenças e em ausências, as possibilidades são multiplicadas, elevadas ao infinito. Faz-se uma nova conversa, outros ângulos para especular, tomados por uma estranheza essencial.

Há, dessa maneira, uma escolha narrativa que aponta para uma mecânica relacional, isto é, que estabelece uma cinestesia, uma lógica de movimento em direção ao destinatário. O leitor é mobilizado, levado a abandonar uma postura inerte, estática e, dessa maneira, é tonificada uma presença que o ultrapassa e nutre um lugar de coexistência entre o mundo empírico e o ficcional, entre o imaginário e o real, como uma espécie de enredamento subterrâneo entre dois polos distintos. Elaborar-se um plano de escuta e de reinvenção, um deslocamento que permite diluir uma suposta hierarquia entre leitor e escritor e, dessa maneira, constroem-se e reconstroem-se sucessivamente experiências de diálogo, de intercâmbio e de aproximação entre a literatura e a vida. É reafirmada, dessa maneira, através do ato de performance apresentado pelo conto, a presença do real no texto fictício, uma “transgressão de limites” (ISER, 2013 p.33), que torna a oposição normatizada entre verdade e ficção mais escassa. Dessa forma:

No ato de fingir, o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria e adquire, desse modo, um atributo de realidade; pois a determinação é uma definição mínima do real. Na verdade, o imaginário não se transforma em um real por efeito da determinação alcançada pelo ato de fingir, muito embora possa adquirir aparência de real na medida em que por este ato pode penetrar no mundo dado e aí agir. Neste sentido, o ato de fingir realiza uma transgressão de limites diversa daquela que é possível observar com relação à realidade da vida real repetida no texto. (ISER, 2013 p. 33)

O leitor de *O dinossauro*, e de tantos outros contos marcados pela brevidade de discurso de Monterroso, é convocado, dessa maneira, a

preencher os silêncios. A partir da ausência, a tentativa de leitura pacífica é extinta. Anuncia-se, sob a estrutura do texto, uma zona de intersecção, de interação frontal com o que foi escrito e, dessa maneira, exterioriza-se uma engrenagem de coautoria. Quem lê torna-se parte do texto. Ao passo que, em acordo com o trabalho de Fischer- Lichte, cria-se um ambiente de contato entre texto e leitor, um encadeamento que não desaparece com o fim da leitura propriamente dita, desperta-se uma experiência de partilha. Disponibiliza-se, assim, um intervalo de ação, uma provocação de deslocamento. A ausência surge não como pendência, mas como potência. Evidencia-se, com esse efeito narrativo, uma auto permissão, uma consciência da incompletude enquanto uma premissa elementar para a realização desse tipo de performance. Em consonância com Gomes Leal:

Uma linguagem literária dessa natureza, que opera em um nível de risco e experimentação, potencializa as esferas das relações, porque “o consignante compromete seu corpo ou sua mirada (que é também seu corpo) e se projeta naquilo que executa”,²¹ levando o leitor, numa atitude responsiva, a performativizar subjetividades, implicando seu olhar, portanto, seu corpo, no diálogo inter-relacional instaurado entre o texto e ele. Modo de sociabilidade que viabilizaria a formação de redes intersubjetivas de enunciação que possibilitariam a construção de narrativas a partir das quais se possa identificar a “exposição” de experiências. (GOMES, 2012 p. 9)

Provoca-se um aspecto de copresença: tal como um corpo em cena, que transpassa e transfere sentidos, as perguntas acionadas pela leitura de *O dinossauro* mobilizam um estado de condução, de troca e de transferência. Tal determinação narrativa, em resgate da ideia de Fischer-Lichte, apresenta-se como uma experiência de acontecimento, distante de uma apreciação inativa, passiva, da produção artística. Desenvolve-se um fundamento de inclusão, de envolvimento ampliado entre quem lê, quem escreve, quem escuta etc. Por conseguinte, o processo de autoria vale-se da ação conjunta, plural, coexistente. Fischer Lichte argumenta:

A dissolução das fronteiras nas artes, criada, proclamada e observada por artistas, críticos, estudiosos da arte e

filósofos, pode ser definida como uma virada performativa. Seja na arte, na música, na literatura ou no teatro, o processo criativo tende a se realizar em e como performance. Em vez de criar obras de arte, os artistas produzem cada vez mais eventos que envolvem não apenas a si mesmos, mas também os ouvintes, espectadores e participantes. As condições de produção e recepção da arte mudaram em um aspecto crucial. O resultado dessas práticas já não é a obra de arte, destacada e independente de seu criador e de seu público, que surge como objeto das atividades do sujeito criador e é confiada à recepção e interpretação do sujeito receptor. Em vez disso, lidamos com um evento, posto em movimento e concluído pelas ações de todos os sujeitos envolvidos – artistas e espectadores. (FISCHER-LICHTE, 2008 p. 22)¹⁵

Há, por consequência, um dispositivo transgressor, um movimento que converte a posição convencionalmente pensada de um narrador, para uma posição performática de comunicabilidade e dissidência, uma inscrição de vitalidade que se abre para a experiência e para o real. O narrador performático, por assim dizer, permeia, em seus diferentes graus de complexidade, um risco a experimentação e a suspensão dos limites instaurados às instâncias narrativas. O narrador em performance, dessa maneira, é localizado não como uma desprezível unidade da estrutura narrativa, mas sim como “uma instância ficcional que narra porque vivencia a narração” (GOMES, 2012 p.77). Assumir uma enunciação em concomitância com a performance implica atribuir uma lógica de vida ao narrador. Isto é, ao invés de considera-lo como competência longínqua, como apenas mais uma peça diante da estrutura narrativa, resgata-se para o narrador uma expressão de articulador, de agente, de presença viva. A partir desse raciocínio, é possível pensar a reverberação trazida em consequência, como demonstra Gomes Leal, referindo-se a Clarice Lispector:

Ao narrar o outro, narra a si próprio. Ao narrar o outro e a si mesmo, demanda, simultaneamente, uma

¹⁵ Trata-se de uma tradução própria do texto de Érika Fischer-Lichte.

narração semelhante por parte da imagem de leitor que se inscreve nas linhas da estrutura narrativa da obra. Um leitor que será convocado a “sair de si para ver o outro”, assim como o faz o narrador do romance clariciano, que, durante toda a obra, faz questão de enfatizar as rasuras nos limites entre o eu (ele) e o outro (Macabéa), desnudando a dimensão comunicacional e relacional vinculada, em minha pesquisa, ao qualificativo performático da escrita literária.(GOMES, 2012 p. 70)

Como evidenciado anteriormente, o relacionamento da performance com o exercício de intervenção social e política, principalmente na América Latina, pronuncia-se em sentidos plurais. Tanto na literatura quanto na música, nas artes plásticas, no teatro e nas mais diversas formas de prática artística, o atributo de denúncia e de interpelação aos mecanismos de coibição coordenados pretérita e hodiernamente pelos nossos governos foram e são ativados por uma imensa gama de artistas – ou ativistas, como propõe Taylor – como maneira de apresentar, testemunhar, o histórico do continente com seus regimes autoritários. Isto posto, a tradução da repressão e da hostilidade implantados na Guatemala e no resto do continente – seja o resquício colonial imoderado, a contravenção jurídica durante as ditaduras, a opressão e miséria sistêmicas ou a relação entre todas essas facetas – entra como parte da performance operada em Monterroso.

Quando em *Mr. Taylor*, por exemplo, Monterroso ficcionaliza um espaço inevitavelmente familiar – no caso, a região amazônica – para atravessá-lo com uma espécie de corporificação da violência material e cultural experimentada pela América Latina, são organizadas mecânicas de crítica, estratégias de insubmissão ao despejo em procedimento. Monterroso combina, em sua narrativa, uma série de releituras, de reconfigurações históricas e sociais da geopolítica latino-americana com fundamento em uma circunstância do real. No caso de *Mr. Taylor*, existe uma série de designações e de referências à exploração imperialista estadunidense, ao genocídio indígena executado no país e aos episódios históricos que sucederam o violento regime ditatorial da Guatemala.

“Diariamente, apareciam novos inventos, mas, no fundo, ninguém acreditava neles, e todos exigiam as cabecinhas hispano-americanas” (MONTERROSO, 2022 p.14). Trata-se de uma literal exportação em enorme escala de cabeças humanas reduzidas para o território norte americano, organizada pelo personagem estadunidense Mr. Taylor, que, residente em um país latino próximo à Amazônia, enxerga uma oportunidade de negócios na venda dos corpos originários.

Tal violência transversal, é levada a uma escala dialógica com o inusitado e até com o absurdo, caminhando para um cenário social, histórico e político quase completamente reconfigurado em favor de um nicho de mercado no qual industrializa-se a vida. As intenções de Mr. Taylor eram puramente mercadológicas e nada tinham de respeito a nenhuma espécie de tradição ou costume indígena local. Dessa maneira, mesmo em contato direto e diário com as práticas culturais nativas, Mr. Taylor parece não se importar com o significado ou com a herança cultural daquela região e acaba, por consequência, transformando um costume simbólico local em uma trivial transação financeira que posteriormente corrói o modo de vida ali presente:

Grande foi o regozijo com que Mr. Taylor regressou para sua choça. Essa noite, deitado de barriga para cima sobre a precária esteira de palmeira que lhe servia de lei-to, interrompido apenas pelo zumbir das moscas acaloradas que volteavam em torno fazendo amor obscenamente, Mr. Taylor contemplou com deleite, durante um bom tempo, sua curiosa aquisição. O maior gozo estético decorria de contar, um por um, os pelos da barba e do bigode, e de ver de frente o par de olhinhos irônicos que pareciam sorrir-lhe agradecidos por aquela deferência.(MONTERROSO, 2022 p. 14)

A cabeça talvez seja a primeira imagem a se impor ao olhar em uma leitura de *Mr. Taylor*. Ao longo da trajetória do “gringo pobre” pela selva amazônica e pelas comunidades locais, forma-se uma poderosa carga imagética em torno da extração, redução e exportação de cabeças latino-americanas — operação que não é apenas física, mas também simbólica,

considerando o peso cultural, simbólico e filosófico que a figura da cabeça carrega.

Em um primeiro momento, quando o norte-americano ainda vive em condição de pobreza, um indígena lhe oferece uma cabeça humana miniaturizada. Esse gesto inaugural desencadeia a jornada de exploração econômica e cultural de Mr. Taylor, abrindo um espaço de reflexão sobre as dinâmicas de apropriação e mercantilização do outro. É importante ressaltar, contudo, que a prática de reduzir cabeças, inscrita na narrativa antes da chegada do estrangeiro, encontra raízes em um universo ritual e espiritual dos povos indígenas que a realizavam. Sob essa chave interpretativa, a miniaturização da cabeça não se resume a um ato isolado, mas pode ser lida como expressão de um sistema cosmológico no qual morte, corpo e alma se enredam em um complexo tecido de significados.

A partir dessa perspectiva, a narrativa sugere um jogo de transferências: sentidos internos à cultura indígena são deslocados, apropriados e resignificados pelo olhar colonizador e pelo dispositivo mercantil. A cabeça, portanto, ocupa um espaço de trânsito semântico: de elemento ritual a objeto de consumo, de signo espiritual a mercadoria exótica. Nesse deslocamento, emergem tensões críticas que fazem da imagem da cabeça uma figura liminar, atravessada por múltiplas acepções sensíveis. Monterroso, com isso, não apenas problematiza a violência material e simbólica implicada na operação colonial, mas cria um dispositivo literário que transgride a literalidade, instaurando um campo de instabilidade interpretativa. A cabeça, enfim, deixa de ser mero objeto narrativo para converter-se em núcleo de força crítica — ponto onde se condensam temas como barbárie, fetichização e poder.

Ao longo da narrativa, gradualmente, todo o mecanismo orgânico de funcionamento da comunidade em questão é modificado para se adaptar ao movimento financeiro da venda das cabeças e, inclusive, as próprias autoridades jurídicas e legislativas são encaixadas no fundamento mercadológico de Mr. Taylor, convencidas de que haveria muito a se ganhar com este nicho de mercado. Punições legais rigorosas, pena de morte e

uma nova gama de leis no que tange a pacientes graves são exemplos categóricos das transformações sociais introduzidas à comunidade fornecedora de cabeças. O comércio da degola, porém, ao longo dos anos, entra em decadência e Mr. Taylor, em desespero para reviver seu trâmite tão lucrativo, acaba por causar o declínio e o fim da comunidade e, mais adiante, o seu próprio:

Dada a prosperidade do negócio, chegou um momento em que da vizinhança já só sobravam suas autoridades e suas senhoras e os jornalistas e suas senhoras. Sem muito esforço, o cérebro de Mr. Taylor percorreu que o único remédio possível era causar a guerra entre as tribos vizinhas. Por que não? O progresso. Com a ajuda de uns canhões, a primeira tribo foi descabeçada sem embaraços em escassos três meses. (MONTERROSO, 2022 p. 19)

Já em *O eclipse* narra-se a história de Frei Bartolomé Arrazola, um missionário espanhol, que perdido na floresta da Guatemala, aceita a iminência da morte. Eventualmente, é encontrado por um grupo de indígenas e, julgando-os ignorantes, tenta enganá-los com seu conhecimento astronômico sobre luas e eclipses para evitar morrer em sacrifício. Porém:

Duas horas depois o coração do frei Bartolomé Arrazola jorrava seu sangue veementemente sobre a pedra dos sacrifícios [...] enquanto um dos indígenas recitava, sem inflexão alguma de voz, sem pressa, uma a uma, as infinitas datas em que se produziam eclipses solares e lunares, que os astrônomos da comunidade maia haviam previsto e anotado em seus códigos sem a valiosa ajuda de Aristóteles. (MONTERROSO, 2022 p.48)

A narrativa remete ironicamente para o popular episódio histórico *O eclipse de Colombo*, em que o navegador genovês, preso no território da Jamaica, manipula um grupo indígena local, atemorizando-os com a iminência de um eclipse. Em Monterroso, há um gesto de inversão, de releitura da ocorrência histórica conhecida em uma encenação breve, afiada. Monterroso transforma um evento primariamente celebrado como

um episódio de genialidade, astúcia e engenho, em um extraordinário fracasso, desarticulando-o em um procedimento de reinscrição, como uma espécie de emenda, de rasura à desventura e às expressões de violência instituídas consecutivamente na região.

O personagem de Bartolomé, em sua convicção intelectual e fundamento astronômico milenar herdado da tradução erudita clássica, assume um critério exclusivo de verdade e, por consequência da pretensa superioridade do legado europeu, desconhece quaisquer outras maneiras de produzir conhecimento. Tal segurança desmedida na presumida universalidade do saber europeu é tratada por Monterroso, de maneira irônica e analítica, por uma de uma lógica de desarme: a morte de Frei Bartolomé compreende uma subversão da expectativa narrativa criada pelo episódio histórico, ou seja, um ato de insurgência e de crítica para com a tradição eurocêntrica.

Tanto em *Mr. Taylor* quanto em *O eclipse*, a performance política é trabalhada por um dispositivo de descrição orgânica, ainda que concisa. Em sua brevidade e crueza concomitantes, ambas as narrativas realizam um percurso textual de alcance múltiplo e heterogêneo. Através da possibilidade de reorganização do passado, da memória, e de sua estrutura discursiva breve, fugaz, o leitor é convidado a acionar inúmeras estratégias para pensar a história e a restaurar e a produzir uma forma de conhecimento insurgente, um tipo de saber contra hegemônico, carregado de significados, um veículo para a memória. Dessa maneira, o ato de performance aqui desempenhado instaura um lugar de transferência, uma espaçosa variedade de possibilidades de percepção, um vetor de memória e de afeto. Tal processo de intervenção institui uma agência sobre o mundo. Para muito além de imagens congeladas, imóveis, contidas em uma estrutura textual, esse tipo de literatura cria uma via, uma maneira de conhecer e, em uma apresentação distintiva da performance, “transmite memórias, faz reivindicações políticas e manifesta o senso de identidade de um grupo” (TAYLOR, 2013 p.19).

Tal aspecto de performance, em paralelo com a ideia de vestígio, de marca residual, pode imperar uma tradução do trauma e da catástrofe vivida em coletivo e, a partir de sua propriedade de interação e de intersecção, conter a competência de organizar um contato, um atravessamento do passado no presente. A performance sobrevive, persiste, assombra. Em Monterroso, mesmo depois que fechamos o livro, suas imagens podem se fazer presentes, fantasmáticas. Com a possibilidade de rasura do passado ou de preenchimento atuante de hiatos propostos no texto, Monterroso produz um gesto de projeção, de impulsão para adiante da função do tempo, para além do “ao vivo”, para além da estrutura material do texto, para além das letras gravadas em um papel. Dessa forma, a performance resiste na memória e no corpo, como forma de inscrição conhecimento que vive, permanece, mesmo quando os arquivos falham (TAYLOR, 2013).

As narrativas compostas por Monterroso não demarcam, não produzem estruturalmente um repertório testemunhal, de arquivo. Entretanto, a sua literatura participa de uma rede, de uma disposição da memória social. Não busca linear ou tradicionalmente oferecer um registro atestado do passado, mas mobiliza uma outra disposição dos signos do real, para repensá-lo, colocá-lo em xeque. Pensando nesse lugar específico de criação, somos convocados para um espaço de desassossego, de inquietude e de rasura do ocorrido. A performance, como inscrição da memória e como fenômeno transmissor de saberes e experiências (TAYLOR, 2013) em sua organicidade, visibiliza a lembrança. Abre-se espaço, nos atos de performance realizados por Monterroso, para enxergar a violência pretérita, para não a compreendê-la como instância desaparecida e, concomitantemente, para contrapor-se e para responder a impasses políticos e sociais vigentes. O trauma em acúmulo - as histórias de confrontos violentos, de violações da dignidade humana e de repressões das mais diversas, mesmo que sem reconhecimento oficial – torna-se, através da performance, visível, transmissível e acessível, como coloca Taylor, referindo-se a peça *Contralviento*:

Por meio da performance- música, danças com máscaras e invocações rituais -, como sugere a peça, a atrocidade será lembrada e repensada, mesmo quando não há testemunhas externas ou a possibilidade de recorrer ao arquivo. (TAYLOR, 213 p. 283)

Em Monterroso, reconhecemos ditaduras e presenças autoritárias reais, componentes da colonização e episódios históricos que realmente se sucederam e, ao mesmo tempo, dinossauros e circunstâncias extraordinárias reafirmam suas presenças e constroem um imaginário misto, uma possibilidade de interpretação do real a partir do elemento excêntrico, do inusitado. A memória traumática em Monterroso é articulada por um grupo mesclado e heterogêneo de elementos e é apresentada através de uma tradução alcançável, parcialmente familiar, mas que ressoa de forma diferente. A literatura de Monterroso não só aciona a memória proveniente do trauma, mas permite-se reencená-la e posicioná-la em um outro espectro afetivo e, para além disso, tornar-se dispositivo de reinscrição, entrando em comunicação com a história através do especulativo, sem se converter em um sintoma dela (TAYLOR, 213).

Incorporada em lugar de transmissão e de dissolução de fronteiras, a preposição política inscrita na literatura de Monterroso, como uma espécie de organização estética e crítica que aponta para as inúmeras derivações e ramificações da violência colonial, aciona uma dimensão de performance. Uma vez que vai de encontro tanto ao espectro de discordância e posicionamento político frente à cena coletiva quanto ao interesse sensível, artístico, Monterroso encontra a performance enquanto elemento de especulação, como presença estética não dissidente do palco social.

A via crítica expressa em sua literatura, especialmente a desenvolvida em seus primeiros anos de exílio, é designada bem como à violência material e física visível praticada ao longo dos séculos de colonização, ditaduras e interferências externas, bem como ao atributo velado, acobertado, da investida colonial e imperialista para como a cultura e a episteme do povo latino-americano. Assim como *Mr. Taylor* e *O eclipse* desenredam, colocam em relevo tal aspecto de sua literatura, muitas outras

de suas narrativas breves acionam um dispositivo crítico, inquisitivo para pensar a intercessão cultural criada a partir da violência colonial ou da cristalização ocidental e europeia imposta à literatura da América Latina. Como outro exemplo, a fábula *O véu de Penélope, ou quem engana quem* propõe uma outra leitura ou reencenação de um conto grego clássico que, ao longo da narrativa, acaba ganhando um pigmento irônico e contrastante para com o sentido original:

Faz muitos anos vivia na Grécia um homem chamado Ulisses (que apesar de ser bastante sábio era muito astuto), casado com Penélope, mulher bela e singularmente dotada cujo único defeito era sua exagerada mania de tecer, costume graças ao qual conseguia ficar sozinha longas temporadas.

Diz a lenda que em cada ocasião em que Ulisses com sua astúcia observava que apesar de suas proibições ela se dispunha a começar de novo um dos seus intermináveis tecidos, podia-se vê-lo às noites preparando às escondidas as suas botas e uma boa barca, até que sem dizer nada ia percorrer o mundo em busca de si mesmo.

Dessa maneira ela conseguia mantê-lo afastado enquanto flertava com seus pretendentes, fazendo-os acreditar que tecia enquanto Ulisses viajava e não que Ulisses viajava enquanto ela tecia, como pode ter acreditado Homero, que, como se sabe, às vezes dormia e não se apercebia de nada. (MONTERROSO, 2014 p.19)

Nesse caso, em uma de suas muitas referências ao mítico grego, Monterroso, assim como no trecho final de *O eclipse*, coordena uma provocação direcionada ao cânone, ao conhecimento clássico introduzido, congregado e descomedidamente sobrestimado nas Américas em função da herança colonial eurocêntrica. Uma Penélope distanciada da ideia divinizada e irreal da mulher incondicionalmente paciente e devota, um Homero não tão astuto, que deixa escapar perspectivas essenciais para a cadência da história. Tais disposições oferecem um tipo de desmonte, de interação responsiva para com a intromissão epistêmica direcionada ao continente. Em outras palavras, para além de aproximar o clássico greco-latino do fundamento narrativo das fábulas e histórias populares – o que

por si só já promove um estranhamento e até uma desestabilização da estrutura tradicionalmente aceita para com as narrativas clássicas – Monterroso desenvolve uma apreciação crítica referente a imposição de um montante cultural e epistêmico apresentado como universal, superior e incontestável.

Da mesma maneira, quando pensamos em *Os dois rabos, ou o filósofo eclético*, a crítica apontada para o favorecimento do acervo intelectual advindo do clássico grego em detrimento do conhecimento produzido em lugares como a América Latina, aparece também em uma construção narrativa reencenada, reinscrita. Com ironia, a fábula de Monterroso traduz as contradições da cena pública e concomitantemente sublinha a forma como o conhecimento é tratado e dimensionado no tecido social. Há, entre os habitantes de uma antiga cidade, uma conformidade, um assentimento referente a análise e ao conhecimento que lhes foi transmitido pela figura de autoridade intelectual local, o filósofo. Dessa maneira, uma divergência interpretativa, isto é, duas apreciações distintas para dois eventos semelhantes – a primeira pragmática e superficial e a segunda profunda e simbólica – passa despercebida.

Para além disso, o retorno ao mitológico clássico acionado por Monterroso apresenta-se também em cadência crítica na medida em que o mito, em acordo com Bergson, sempre será via de transporte para os atributos e singularidades de suas próprias origens, ou seja, é inescapável a aproximação existente entre mitologia e ordem moral ou social. A fábula oferece, em última análise, uma proposta de leitura particular para com a atividade social e intelectual clássica e, por conseguinte, para com os alcances, ressonâncias, dessas produções:

Conta a lenda que no populoso mercado de uma antiga cidade todas as manhãs passeava um filósofo eclético, célebre observador da Natureza, de quem muitos se aproximavam para lhe expor as dúvidas e os conflitos mais estranhos.

Certa vez em que um Cão dava voltas em torno de si mesmo mordendo o próprio rabo diante do riso das crianças que o rodeavam, vários mercadores preocupados

perguntaram ao filósofo a que podia obedecer a aquele movimento, e se não seria algum presságio funesto.

O filósofo lhes explicou que ao morder-se o rabo o Cão procurava apenas livrar-se das Pulgas.

Com isso a curiosidade geral ficou satisfeita e as pessoas se retiraram tranquilas.

Em outra ocasião, um domador de Serpentes exhibia várias numa cesta, entre as quais uma que mordia o rabo, o que provocava seriedade nas crianças e riso nos adultos.

Quando as crianças perguntaram ao filósofo a que se devia aquilo, ele lhes respondeu que a Serpente que morde o próprio rabo representa o Infinito e o Eterno Retorno de pessoas, fatos e coisas, e que isso querem dizer as Serpentes quando mordem o rabo.

Também nessa ocasião as pessoas se retiraram satisfeitas e igualmente tranquilas. (MONTERROSO, 2014 p. 52)

Por conseguinte, o gesto de performance expresso tanto em *O véu de Penélope, ou quem engana quem* quanto em *Os dois rabos, ou o filósofo eclético* é apresentada em uma esfera narrativa a partir de um movimento de reinscrição imagético, de reorganização das imagens presentes originalmente. Há, dessa maneira, um desloque, um desencaixe das articulações temáticas do texto predecessor e, em concomitância, uma remodelagem formal, estrutural, das histórias.

Tal jogo de sentidos – repetição e releitura, desvelamento/ocultação – apresenta uma lógica interna de entrecruzamento, de organização e convivência entre elementos distintos. Nesse sentido, a fábula de Monterroso afasta-se de uma configuração estática, inerte, para realizar um princípio de interação, de atravessamento e partilha. O ato de transbordar, de alcançar novas margens a partir de uma matéria de troca – tanto temporal e intertextual, realizada em razão da reinscrição da literatura clássica grega, quanto em referência ao encontro entre gêneros vozes e imagens – aparece enquanto instância de mobilidade, isto é, como fresta para novas possibilidade de tratamento. O texto, dessa maneira, se oferece como acontecimento, não como objeto fixo, imutável.

Como elemento vivo, a performance realizada através da literatura de Monterroso produz, articulando-se por uma estrutura de entrelaçamentos – presença, ausência, memória, vigência, externo, interno – uma multiplicidade de aspectos em potência. Em um terreno de encontros diversos, esta movimentação faz emergir uma posição crítica, um ponto de especulação que articula memória coletiva e espacialidade física e aciona regimes de sentido outros para tratar de um passado violento ainda bastante presente.

Monterroso assume, de maneira não panfletária ou óbvia, um comentário crítico para com o ato de especular: apresenta-a como uma atividade perpétua, construtiva para com as regências espaciais e temporais dentro de uma linguagem ficcional (TAYLOR, 2013). Portanto, especular aqui, significa não racionar o caráter de realidade presente na ficção latino-americana, ao contrário, coloca-se em relevo todo um aparato empírico trazido à tona pela memória. O especulado, pois então, coloca-se em lugar de experiência a partir da comunicação estabelecida entre o mundo real e o ficcional, entre o imaginário e o real, e provoca uma transgressão entre os limites desses dois campos (ISER, 2013). Em síntese, a performance realizada por Monterroso propõe uma outra forma de delineamento, uma outra estratégia para mapear o que nos cerca.

3.2 ‘Ilimites’ possíveis

Bernardo Kucinski, em seu romance *K. Relato de uma busca* (2011), registrou a epígrafe “Tudo neste livro foi inventado, mas quase tudo aconteceu”. A construção de Kucinski, guardadas as devidas proporções, nos prepara uma via para pensar como o ato de narrar, de criar literatura, abre-se para um espaço de jogo, de articulação organizada entre o fenômeno empírico e o imaginário. Tem-se, por este raciocínio, um caminho para pensar o ato ficcional como realização de um tratamento específico de mundo, isto é, a ação criadora possibilita um caminho para a rasura, para pensar na subjetividade humana a partir de alternativas inventadas.

Essa forma de inter-relação, de experiência não concorrente, opera a partir de uma lógica de transgressão: o texto ficcional detém uma instância incisiva de realidade, uma postura cúmplice, de encadeamentos mistos. Desaparece, na verdade, um antagonismo sucessivas vezes aplicado para a relação entre verdade e ficção. Dentro da prática de escrita, “a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento” (SAER, 2022 p. 11) e, a partir de uma convivência com o real, causa um movimento de desdobra, de expansão.

Juan José Saer, em *O conceito de ficção* (2022) argumenta, em primeira instância, a favor de uma orientação outra para com a ideia de verdade. Para Saer, a eliminação imediata das competências associadas a ficcionalidade, a “exclusão de todo rastro fictício” (SAER, 2022), não alcança, por sua vez, uma integralização, uma configuração absoluta, da verdade. Existe, dessa maneira, uma série de fissuras, de aberturas para que a ficção interfira até mesmo nos gêneros literários que buscam abandono máximo aos seus elementos. Resumidamente, até as afirmações mais contundentes são alcançadas pela narração, pelo ato de fingir (ISER, 2013). A mais diversa gama de gêneros tradicionais da dita não ficção – documentários, biografias e autobiografias, relatos históricos, artigos científicos etc. – em suas devidas especificidades, buscam isolar quaisquer desempenhos ficcionais e, como efeito inesperado, acabam por não atestar, sustentar, a prerrogativa de verdade. Nas palavras de Saer:

A recusa escrupulosa de todo elemento fictício não é um critério de verdade. Posto que o conceito mesmo de verdade é incerto e sua definição integra elementos dispares e ainda contraditórios, e a verdade como objetivo unívoco do texto não somente a presença de elementos fictícios o que merece, quando se trata do gênero biográfico ou autobiográfico, uma discussão minuciosa. O mesmo podemos dizer do gênero, tão em moda na atualidade, chamado, com certeza excessiva, de non-fiction: sua especificidade se baseia na exclusão de todo rastro fictício, mas essa exclusão não é por si mesma garantia de veracidade. Ainda quando a intenção de veracidade seja sincera e os fatos narrados rigorosamente exatos - o que nem sempre é assim - segue existindo o obstáculo da autenticidade das fontes, dos critérios

interpretativos e das turbulências de sentido próprios a toda construção verbal. (SAER, 2022 p.10)

De acordo com Saer, a ficção não é, assim, uma determinação de inverdade ou uma apropriação do falso. A ficção, nessa perspectiva, não é acionada como veículo de dissimulação ou de mentira, mas, ao contrário, a ficcionalidade se expressa enquanto atribuição de profundidade, como dispositivo que favorece e emite abrangência. Isto é, em sua propriedade, a ficção desenvolve, expande, interminavelmente a acessibilidade para pensar o real, e amplia, por inúmeras vias, as maneiras de comunicar a experiência. A partir disso, segundo Saer, a ficção não fabrica disfarces, máscaras, para que a autorizemos enquanto verdade indissolúvel. Em vez disso, não pede que a identifiquemos como nada além de ficção (SAER, 2022). Dessa maneira, ativa-se uma espécie de coalizão, um pacto de desnudamento (ISER, 2013), sobre o qual constituímos, ao acessarmos a ficção, seus elementos e articuladores, uma série de compreensões e de apreciações sobre os campos do mundo real e do imaginário. O apontamento da ficcionalidade, dessa maneira, “é reconhecido através de convenções determinadas [...] que o autor e o público compartilham e se manifestam nos sinais correspondentes” (ISER, 2013 p.42). Saer, confirma da seguinte maneira:

Mas a ficção não solicita que nela se acredite como verdade, mas como ficção. Esse desejo não é um capricho de artista, mas a condição primeira de sua existência, porque só sendo aceita como tal se compreenderá que a ficção não é a exposição romanceada de tal ou qual ideologia, mas um tratamento específico do mundo, inseparável do que trata. Este é o ponto essencial de todo o problema, e deve-se tê-lo sempre presente se se quer evitar a confusão de gêneros. A ficção se mantém distante tanto dos profetas do verdadeiro como dos eufóricos do falso. Sua identidade total com o que trata poderia talvez resumir-se na frase de Goethe que aparece no artigo já citado de Kayser ("Quem conta um romance?"): "O Romance é uma epopeia subjetiva na qual o autor pede permissão para tratar o universo a sua maneira; o único problema consiste em saber se tem ou não uma maneira; o resto vem por acréscimo". Esta descrição, que não

provém da caneta de um formalista militante nem de um vanguardista anacrônico, equidista com idêntica independência do verdadeiro e do falso.(SAER, 2022 p. 12)

Wolfgang Iser, em *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária* (2013), parte da ideia de que acionar a ficção, ficcionalizar, é uma propriedade humana essencial, intrínseca. Mesmo em rituais cotidianos e mesmo que de maneira involuntária, a ficcionalidade atravessa a condição e a experiência de humanidade, atuando como uma de suas extensões (ISER, 2013) e, por consequência, ocupa-se integralmente do mundo em um campo de correspondências plurais. Vai para além do território das artes, para além da literatura. Isto é, através de sua qualidade de inerência, a atividade de ficção impera de maneira compartilhada, social, e, em sua inclinação transgressora do real, transparece uma agência sobre o mundo e, por consequência, uma espécie de antropologia especulativa (ISER, 2013). Nas palavras de Iser:

[...] Isso significa que o imaginário não se expressa a si mesmo, mas se desenvolve na interação com outros fatores, que, por sua vez, apresentam diferentes graus de complexidade. Na percepção, é a antecipação visual, governada por projeções intencionais, que introduz o imaginário. Na ideia, o imaginário é dirigido por fatores cognitivos, carregados de memória, que visam tornar presente o ausente ou o não-dado. (ISER, 2013 p. 254)

Dessa maneira, de acordo com Iser, existe na ficção uma disposição irrecusável de realidade, um trabalho de encadeamento. O texto de ficção organiza um *como se*, um parêntese para situar o mundo dado (ISER, 2013) e, por conseguinte, passa a ser verificada na obra ficcional toda uma camada de realidade familiar, reconhecível. Existe, dessa maneira, uma possibilidade de criar arranjos infinitos para percorrer os contornos de uma mesma pergunta e, para além disso, dissolve-se uma prévia contradição, o relacionamento convencionalmente opositivo, entre o mundo dado e o mundo inventado. Esse ato de transgressão próprio da ficção diz respeito a uma lógica interna de acolhimento, em um texto fictício, de signos

pertencentes ao real, reorganizando-os, reinscrevendo-os em uma estrutura imaginada. Iser confirma:

Desaparece, assim, a oposição entre ficção e realidade, pois, como "saber tácito", ela sempre implica um sistema referencial que o ato de fingir, enquanto transgressão de limites, não mais pode levar em conta. Pois se trata agora de buscar relações, em vez de determinar posições. Isso ao mesmo tempo significa afastar-se do projeto constante de um lugar transcendental, sempre tido como necessário quando se tratava de comprovar, através dos atributos correspondentes, serem ficção e realidade polos opostos. (ISER, 2013 p.34)

Isto posto, é possível organizar uma discussão de acordo com as elaborações teóricas que cobrem o termo fabulação. É importante sublinhar que, em um diálogo com as compreensões bergsonianas, não se atribui um papel de componente plástico secundário ou de complemento mediador à energia fabulatória. Em vez disso, a função fabuladora (BERGSON, 2005) sobreleva-se enquanto instância viva, enquanto um articulador vital da ficção, um expediente orgânico que atravessa a disposição humana em um desempenho ancestral e interior. Não subsiste em privilégio da arte, mas prolonga irrecusavelmente a sua vitalidade diante dos espaços de atuação mais distintos. A fabulação, por recepcionar e tratar intimamente os imperativos humanos no que se refere à natureza, isto é, por desenvolver um relacionamento entre ambas as entidades, consecutivamente provoca toda uma profusão de acessos para entrar em contato com o mundo e pensá-lo.

Desta articulação, acionam-se quantidades irrastreáveis de aparições, de pronunciamentos de ficção – romances, relatos, manifestações ritualísticas, entre outras. No entanto, como argumenta Bergson, o movimento de fabulação antecede a expressão organizacional ou material da arte e da literatura. A fabulação, predecessora do artista, do romancista, do dramaturgo, verifica-se em convivência com uma demanda ancestral complexa: tal força pressuposta, que nos lança para além de nós mesmos, começa enquanto resposta parcial para as perguntas de incerteza que

atravessam a condição humana. Não bastaria atestar, dessa forma, seu florescimento em meio à literatura, ao teatro, ao cinema ou a mitologia. Para além de uma disposição estética, a fabulação é impulsionada por uma necessidade de enfrentamento.

O homem, enquanto único animal inteiramente consciente da morte, na perspectiva de Bergson, ao entrar em proximidade com os domínios que agem impiedosamente sobre o mundo, é colocado diante de uma gama de irresolução, de imprecisão acerca da própria circunstância. Dessa maneira, ao inquirir o porquê da morte ou da vida, dentre tantas outras indeterminações alcançadas no curso desse processo, o movimento de fabulação emerge, não como causalidade, mas enquanto decifração fracionária da incerteza. Despontando dessa forma, ao passo que a religião nunca foi renunciada pela humanidade, a primordialidade religiosa, um esforço imaginativo antecessor à própria arte. Em *As duas fontes da moral e da religião* (2005), Bergson encontra, a partir desse debate, um detalhe interessante: ao longo do desenvolvimento da inteligência humana fomos rendidos pelo perigo da indefinição e, a partir disso, surgiria a fabulação como estratégia natural para mitigá-lo em parte, como uma espécie de devaneio dosado. Logo, em sua análise, Bergson observa que, quase contraditoriamente, a superstição vive a partir da existência da inteligência e da racionalidade. Nas palavras de Bergson:

Devemos notar que a ficção, quando portadora de eficácia, é como uma alucinação nascente: é capaz de contrabalançar o juízo e o raciocínio, que são as faculdades propriamente intelectuais. Ora, que teria feito a natureza, depois de ter criado seres inteligentes, se tivesse querido prevenir certos perigos da actividade intelectual sem comprometer o futuro da inteligência? A observação fornece--nos a resposta. Hoje, no desabrochar pleno da ciência, vemos os mais belos raciocínios do mundo caírem ruínas perante uma experiência: nada resiste aos factos. Se, portanto, a inteligência devia ser retida, de início, num declive perigoso para o indivíduo e para a sociedade, só poderia sê-lo por constatações aparentes, por fantasmas de factos; à falta de experiência real, era uma contrafacção da experiência que se tornava necessário suscitar. (BERGSON, 2005 p. 100)

Resumidamente, a inteligência desenvolvida gradualmente pela humanidade, como propõe Bergson, foi empurrada para um espaço de risco, de ameaça. Dessa maneira, como procedimento evolutivo, fez-se necessário um plano de interferência, de proteção da consonância, a coerência, produzida no meio social até então. A partir disso, tendo em vista que o instinto proporcionaria uma sucessão de repulsões à inteligência, em uma relação diametralmente opositiva ao processo de evolução, a afluência fabuladora encarna enquanto movimento de compensação, de contrapeso (BERGSON, 2005) acionando instinto enquanto rastro designado para conter tal ação consecutiva da racionalidade. A função criadora, dessa maneira, opera também uma significativa extensão social, dessa forma:

[...] é preciso que uma virtualidade de instinto ou, se se preferir, o resíduo de instinto que subsiste em torno da inteligência, produza o mesmo efeito: não pode agir directamente, mas uma vez que a inteligência trabalha sobre representações, suscitá-las-á "imaginárias" que farão frente à representação do real e que conseguirão por intermédio da própria inteligência, contrabalançar o trabalho intelectual. Assim se explicaria a função fabuladora. (BERGSON, 2005 p. 124)

Bergson, entretanto, chama a atenção para uma dissemelhança pontual entre a fabulação e o que comumente chamaríamos de imaginação. Seria, dessa maneira, equivocado classificar a função fabuladora enquanto instrumento, vertente ou subsequência da imaginação posto que tal fenômeno – o de produzir imagens, representações, não coincidentes com recordações ou percepções presentes (BERGSON, 2005), o dito irreal – não se sustenta, de acordo com Bergson, enquanto “faculdade bem definida do espírito” (BERGSON, 2005 p. 167). O fabulatório, em vista disso, proporciona a destreza, a perícia de acionar o *como se*, a possibilidade de criação, de especulação, a partir do mundo dado, do real. Dessa maneira, a partir de uma determinação essencial da condição humana, há a faculdade de criar histórias, personagens e cenários dos mais diversos como se efetivamente existissem. Tal

articulação, por conseguinte, compreende e alcança uma qualidade para além: não limitada ao zelo do artista, do dramaturgo, do romancista, a fabulação se dilata, se estica para todos, em camadas e graus diferentes:

É muito viva nas crianças. Uma delas manterá um comércio quotidiano com um personagem imaginário, cujas impressões sobre cada um dos incidentes do dia nos relatará. Mas a mesma faculdade entra em jogo nos que, sem criarem eles próprios seres fictícios, se interessam por ficções como o fariam por realidades. Que poderá haver de mais espantoso do que vermos espectadores que choram no teatro? Dir-se-á que a peça é desempenhada por actores, que há em palco homens de carne e osso. Seja, mas podemos ser arrebatados quase com a mesma força pelo romance que lemos, e simpatizar na mesma medida com os personagens cuja história nos é contada. (BERGSON, 2005 p. 167)

Ao proporcionar uma compreensão biológica da inteligência humana e da orientação social a partir da circunstância evolutiva, Bergson avalia extensamente a necessidade natural, desenvolvida ao longo dos séculos de transformações cadenciadas, que provocou a aparição da função fabuladora. A fabulação seria, de acordo com Bergson, uma resposta orgânica, uma interposição da natureza. Para criar uma reação de equilíbrio para com os perigos estabelecidos a partir da inteligência, a função fabuladora eleva-se como um gesto de sobrevivência, como uma intervenção natural na superfície de incertezas e de imprecisões endereçadas a humanidade. Como se a natureza buscasse preservar, proteger a inteligência e a sociabilidade humana, expressa-se sob a forma de uma “alucinação voluntária”, uma maneira de contradizer a inevitabilidade da morte e aquilo que é imprevisível (BERGSON, 2005). Encontra-se, assim sendo, uma forma de “continuação de vida depois da morte” (BERGSON, 2005), uma estratégia natural para criar um vínculo mais estreito com a própria instância de vitalidade, mesmo diante da fragilidade e das inconsistências atreladas à condição humana no mundo:

El problema de la inteligencia humana se coloca para la naturaleza de la siguiente manera: Cómo hacer que el hombre se apegue a la vida, a pesar de los peligros que lo

acompañan por su inteligencia? Vimos que la inteligencia representa una doble amenaza para el propio hombre. Por un lado, la inteligencia nos da la conciencia de la muerte y la incertidumbre sobre el resultado de nuestras acciones; por eso nos causa depresión. Además, el uso de la inteligencia puede tener consecuencias anti-sociales, cuando el individuo se preocupa sólo consigo mismo, actitud contraria a la intención de la naturaleza. (ZUNINO, 2012 p.18)

Por conseguinte, a função fabuladora realiza-se enquanto uma forma de dosagem organizada pela natureza para tratar da vulnerabilidade humana reconhecida diante do desenrolar evolutivo da inteligência. Bergson, por efeito de esclarecimento acerca da trajetória do instinto neste processo, traz para a discussão o modelo social construído por comunidades de abelhas ou de formigas. O instinto, para tal modo de organização social, funcionaria como uma dilatação da própria vida, como uma de suas extensões. Imaginar um cenário evolutivo para a humanidade sob o qual prevaleceria o instinto, em uma exclusão arbitrária à inteligência, significaria pensar em uma lógica de cumprimento e de coordenação espontânea e automática de ocupações sociais, isto é, assim como no caso da abelha e da formiga, em uma estrutura comunal que “teria trabalhado para a espécie, automaticamente, sonambulicamente” (BERGSON, 2005 p.110). Assim, a inteligência – que não propriamente substitui o instinto, mas acaba por deixá-lo em rastros, em virtualidade – provoca uma quebra da subordinação inconsciente experimentada previamente por nós enquanto espécie e, por conseguinte, uma determinação ambientada prioritariamente pela razão. Nas palavras de Bergson:

Mas é a um desabrochar da inteligência, e já não a um desenvolvimento do instinto, que o surto vital tende na série dos vertebrados. Quando o termo do movimento é atingido no homem, o instinto não é suprimido, mas é eclipsado; dele resta apenas um vago clarão em torno do núcleo, plenamente iluminado ou sobretudo luminoso, que é a inteligência. Doravante a reflexão permitirá ao indivíduo inventar, à sociedade progredir. (BERGSON, 2005 p. 109)

Em resumo, a inexorável certeza da morte, da imprevisibilidade e do acaso – aspectos que em consonância significariam uma espécie de efeito colateral do desenvolvimento evolutivo da inteligência –, dentro da perspectiva bergsoniana, desencadeariam uma reação natural de defesa, sobrevivência e preservação da humanidade enquanto espécie e enquanto organização social. Tal reação, a função fabuladora, enquanto costura essencial da natureza e expediente vital do espírito humano (BERGSON, 2005), compreende um fundamento e uma lógica internas e, por conseguinte, nutre, histórias, mitos, lendas e personagens que, em um gesto não mimético – um escape à ideia de cópia virtuosa do real –, fundamentam-se enquanto estratégias de vida e de resistência ao perigo de dissolução social e físico consequentes à chegada e ao desenvolvimento da inteligência. Evidencia-se que, também delineada pela natureza enquanto instrumento evolutivo de manutenção da espécie, a inteligência humana apresenta-se também como dispositivo de supervivência para além de um ordinário traço distintivo da humanidade. Somente após ter parcialmente neutralizado sua necessidade vital, é preciso apontar, a humanidade experimenta, em consequência da inteligência, a possibilidade de especulação filosófica (ZUNINO, 2017).

Gilles Deleuze, ao tratar da potência de criação humana em concomitância com os cenários estético e político, retorna ao conceito de fabulação estruturado por Bergson e, a partir disso, promove todo um leque crítico circundante ao real, às formas de enunciação e aos gestos de invenção. Isto é, Deleuze, ao apontar as especificidades do relato cinematográfico em *Cinéma: L'Image-temps* (1985), reconhece a fabulação enquanto articulador que cria condições de existência para uma realidade porvir, uma disposição de resistência e de reinvenção inevitável e imediatamente política e coletiva (DELEUZE, 1997). O “devir do personagem”, como exemplo do que estabelece Deleuze, ainda em uma análise afeiçoada ao cinema, é impulsionado por um ponto de travessia, por uma transposição entre estados sob a qual o personagem e cineasta são afetados no instante em que começa a fabulação.

Dessa maneira, Deleuze, em sintonia com a proposta bergsoniana, introduz a fabulação enquanto vitalidade, um ato de potência enunciativa e criativa indissociável da emergência de um coletivo. Nesse horizonte crítico, a fabulação compreende um processo vivo e incessante de criação, uma força vital em diálogo com a insurgência política e que, por um devir de sublevação, emerge. Viveria, dessa maneira, uma necessidade política decorrente do projeto de criação artística que, em associação com a realidade material e socioeconômica, cria uma espécie de resposta fracionária à profusão de afetos e ânsias humanas referentes ao devir. É composta, por conseguinte, tanto uma via de acesso, uma série de veredas que conectam os campos da estética e da política quanto uma gama de viabilidades para um rearranjo do real, uma potência de criação contrária ao relato dominante, oposta à “verdade”, posta em conveniência. Permite-se, dessa maneira, a energia do invento, a criação de um povo ainda em falta, existente ainda como construção.

Compreende-se, de acordo com Deleuze, que a potência criadora trabalha em uma espécie de atividade ascendente: para além de um alcance do indivíduo – a dimensão do eu –, a fabulação ocupa-se dos devires, das emergências que escapam da extensão do sujeito. Dessa maneira, exercita-se um projeto de enunciação coletiva, uma competência de criação em que eleva, potencializa, a invenção de um povo ainda por vir. Para tal trabalho de invenção, a função fabuladora emerge enquanto cadência de transposição, de deslocamento, dos signos do real, enquanto declive que leva à criação de fábulas, lendas, memórias e monstros que, em sintonia, favorecem este processo. Nesse sentido, a função fabuladora, alinhada a uma variável de insurgência, contornaria a possibilidade de partilha, de uma coletividade não dada, ainda ausente. Nas palavras de Deleuze:

Não há literatura sem fabulação, mas, como Bergson soube vê-lo, a fabulação, a função fabuladora não consiste em imaginar nem em projetar um eu. Ela atinge sobretudo essas visões, eleva-se até esses devires ou potências. A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, a

menos que delas se faça a origem ou a destinação coletiva de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e renegações. (DELEUZE, 1997 p. 34)

A ideia de alinhamento entre o impulso de criação e o âmbito ético-político desenvolvida por Deleuze conduz a uma perspectiva de expressão, uma possibilidade de apresentação e de escuta para aqueles que ainda não a detêm. Concede-se, dessa maneira, o projeto inaugural de dar forma à inúmeras vozes ainda em ausência, lança-se um sopro, uma epifania que faz agitar, movimentar o espaço da falta. Nesse raciocínio, tem-se estritamente um grupo de pessoas, um aglomerado, mas falta o povo, o encadeamento que o convoca (PELLEREJO, 2008), que o conecte enquanto força viva, desperta. Dessa maneira, o ato de criar, escrever e pensar não engaja a representação de um mundo dado ou de grupos sociais previamente bem delimitados, mas, ao contrário, um percurso de abertura, uma projeção de frestas para o aparecimento de algo novo.

A função fabuladora, por conseguinte, não cumpre o papel descritivo – um trabalho de representação – em referência ao mundo ou a um grupo. Não está em lugar de reprodução, mas de convocação. O artista, o escritor e o filósofo, para além da tarefa de favorecer uma identidade ou coesão interna, pavimentam uma sucessão de possibilidades para que um fervor, um dinamismo coletivo (PELLEREJO, 2008). Existe, assim sendo, um corpo em dispersão, uma força em vigilância que, quando acionada, provoca uma operação conjunta, uma energia de condução comum. Há, dessa forma, uma falta e, como anuncia Pellerejo, em razão da perspectiva deleuziana:

E preencher essa ausência é a tarefa própria do escritor. Forjar enunciados coletivos “como germens de um povo que virá, e cujo alcance político é imediato e inevitável”. O escritor deixa de ser um indivíduo privilegiado para passar a ser um agente coletivo (fermento ou catalisador), em relação a uma comunidade, desagregada ou submetida, cuja expressão pratica na esperança da sua libertação. (PELLEREJO, 2008 p. 75)

É através da “potência do falso”, como argumenta Deleuze, – expressão esta não posicionada enquanto estrutura de negação do real, do verdadeiro, ou como força de contraposição entre ficção e verdade – que é acionada a propriedade fabuladora de imprimir novas possibilidades de existência, isto é, de alcançar e de reorganizar alguns regimes de sentido já supostamente solidificados. Em aproximação aos vencidos, aos inominados, a função fabuladora mobiliza um domínio de insurgência, de rebeldia e de transmutação. Transfigura-se o dito “falso” em irradiação, em ficção e memória não arraigadas a um passado irrecuperável. Nas palavras de Deleuze:

O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade, que sempre é a dos amos ou dos colonizadores, mas a função fabuladora dos pobres, que dá ao falso a potência que o converte numa memória, numa lenda, num monstro. (...) Não o mito de um povo passado, mas a fabulação de um povo que virá (...) Contra a história apocalíptica, há um sentido da história que não faz mais que um com o possível, a multiplicidade do possível, a abundância do possível em cada momento (DELEUZE, 1997 p. 189)

Dessa maneira, para localizar tal potência na obra de Monterroso – enquanto articulador e acontecimento – procuramos decompor em suas narrativas, tanto a disposição criativa, o gesto de vitalidade imanente que resguarda os vestígios da sobrevivência humana, quanto a visão crítica de reorganização dos signos do real que, especialmente em Monterroso, aproxima-se da latência de emancipação política. A função fabuladora, quando pensada na perspectiva da literatura de Monterroso, aparece simultaneamente em matéria de evolução – em lugar de procura sensível do desequilíbrio inevitável da condição humana – e em razão do expediente inventivo estético-político fomentado pela fabulação. Dessa maneira, Monterroso, na construção de seus cenários, bestiários, alegorias e brevidades torna visível o tratamento desenvolvido pela ação fabulatória mediante a escrita de ficção e a lógica interna operada pela literatura.

Michel Foucault em *Estética: literatura e pintura, música e cinema* (2001), ao verificar a complexa correspondência existente entre a fábula da

narrativa e ficção, desenvolve uma chave de leitura interessante para pensarmos a escrita de Monterroso: à lógica interna disposta na narrativa importa não só os elementos da fábula – personagens, cenários, acontecimentos – ou a forma como são ordenados, mas também, e talvez principalmente, articulação ficcional, os modos de ficção (FOUCAULT, 2001). Os deslocamentos – ausências, presenças, disposições e hesitações – presentes na narrativa impulsionam sua densidade, seu alcance e suas zonas de interação. O ingrediente fabulesco de uma história aparece diante das perspectivas e viabilidades míticas de uma cultura e a escrita, por sua vez, manifesta-se por meio dos rendimentos expressivos da respectiva língua (FOUCAULT, 2001). Dessa maneira, fica clara a possibilidade de delinear estratégias de mapeamento das relações entre fábula, narrador e discurso e, a partir das combinações e articulações ficcionais propostos, pensar a densidade de tais encadeamentos.

Ora definida como gênero literário ora como apresentação narrativa independente, a fábula, longe de ser exclusivamente determinada e reduzida por uma série de caracteres tradicionalmente associados a ela, enquanto composição literária, consegue apoderar-se de diferentes dispositivos de enunciação. Em *La oveja negra*, Monterroso propõe, à primeira vista, uma estrutura conhecida – embora em brevidade – de fábula: um grupo de animais falantes e antropomorfizados, um país distante, um discurso acessível, um preceito moral inescapável. À espreita, entretanto, Monterroso mobiliza um desvio e, especialmente, uma provocação: é justamente tal organização aparentemente simples ou impassível que convida um momento de hesitação, um incômodo de vocação crítica diante de uma estrutura que, embora fabulosa, é estranhamente reconhecível, como uma espécie de porta secreta em camuflagem. Dessa maneira, a estrutura classicamente proposta à fábula dissolve-se parcialmente em razão dessa camada clandestina, sorrateira. Monterroso escreve:

Em um país distante existiu faz muitos anos uma Ovelha negra.

Foi fuzilada.

Um século depois, o rebanho arrependido lhe levantou uma estátua equestre que ficou muito bem no parque.

Assim, sucessivamente, cada vez que apareciam ovelhas negras eram rapidamente passadas pelas armas para que as futuras gerações de ovelhas comuns e vulgares pudessem se exercitar também na escultura. (MONTERROSO, 2022 p. 21)

A ovelha, emblema desviante da expectativa do grupo social em questão, a partir da própria existência exterioriza uma ameaça ao modo de vida ali permanente. Depois de eliminada, sua memória é cristalizada em um monumento em lembrança à violência e, como uma espécie de ato festivo à atrocidade, é colocada em frente a memória coletiva de maneira adulterada. A partir de uma representação simbólica dos preceitos, valores e crenças daquela sociedade de ovelhas, é realizada uma compulsão, uma ciclicidade da mesma forma de violência que alcançou a primeira ovelha negra. Com isso, a fábula, classicamente posicionada em lugar pedagógico e moralizante, ganha outra tonalidade sob a mão de Monterroso. É estabelecida, dessa maneira, uma razão de estranhamento, de dubiedade, de incerteza tanto em relação à estrutura narrativa interna realizada na fábula quanto referente à normativa do gênero. No que diz respeito a alusão moral comumente associada à fábula, Monterroso, em *Viaje al centro de la fábula*, disserta:

Contra las moralejas demasiado explícitas. Decir que una cigarra debe trabajar como una hormiga ha sido una tontería repetida durante siglos. La cigarra no cambiará. En todo caso, la que debería cambiar sería la hormiga. Pero tampoco se puede caer siempre en este juego de poner las cosas al revés, de las paradojas fáciles, o de repetir la bella broma de que el cuervo no soltó el queso porque había leído a La Fontaine. Por desdi-cha, el cuervo siempre soltará el queso. (MONTERROSO, 2022 p. 525)

La oveja negra, em seu raciocínio diametralmente político, articula um meio para contradizer, questionar, o que foi sedimentado no espaço público como patrimônio ou herança memorial. Nesse sentido, a transmissão de cultura anteposta pela narrativa passa, não acidentalmente, por uma

condução afastada da neutralidade, isto é, a expressão cultural, seus monumentos e símbolos desenvolvidos em lugar de coletividade, transporta inevitavelmente vestígios das mudanças históricas e das violências que as envolvem (BENJAMIN, 2020). Dessa maneira, o lugar público não sustenta uma imagem intocável do legado material da cultura, mas, ao contrário, apresenta uma estrutura responsiva, mutável e paralela às oscilações sociais dispostas ao longo do tempo. Por conseguinte, a transmissão de cultura, pontualmente alinhada aos valores históricos e sociais do lado vencedor e dominante (BENJAMIN, 2020), aparece em *La oveja negra* de maneira a apresentar o tratamento de violência e de exclusão sistemáticos reiterado para com a parcela divergente, vencida.

Assim, *La oveja negra*, para além de uma paráfrase de estrutura fabulesca, apresenta, quando lida à luz do pensamento de Deleuze, uma disposição estética e política que se aproxima de um exercício crítico de invenção – uma espécie de catalização criadora – para com a ideia de povo e de tecido social. É comunicada, dessa maneira, uma espécie de linha de fuga, uma possibilidade simultaneamente criativa e crítica como um lugar de insurgência coletiva. A sensação de parábola política e memorial experimentada em *La oveja negra*, vem da expressa circunstância potencial para com a produção de um enunciado coletivo, um plano intercessor que começa a organizar um impulso, um núcleo de ação para pensar o povo que virá. Isto é, Monterroso cria, em um espaço ficcional inevitavelmente em contato com a esfera pública, uma sucessão de deslocamentos perceptivos em que são pensados na história e as incidências coletivas – o que irremediavelmente cria uma possibilidade de criação que ultrapassa o limite entre o âmbito individual e o político, ou seja, estrutura-se o enunciado em coletividade.

Identificamos em *La oveja negra* uma estrutura viva, uma série de elementos em transmissão e convivência tal como um organismo em funcionamento que, ao acionar uma energia que transpassa as dimensões do eu, ocupam-se de rearranjar alguns modos de operação já bem arraigados, já esperados. Dessa maneira, especialmente quando pensada em relação à política, a função fabuladora aqui acionada não busca

propriamente apoderar-se de uma realidade plena, de apresentar o mundo dado, mas, em vez disso, dá lugar à criação, à invenção de possibilidades.

Monterroso, em sua propriedade crítica parcialmente familiar à história e à disposição social inscrita em um contexto de América Latina – o custo social e político da homogeneização, a violência em sucessão geracional, os mecanismos de exclusão e crueldade institucionalizados – aponta para uma rota possível, para uma abertura de criação de um fervor coletivo. Por conseguinte, *La oveja negra* não cumpre um papel de representação de uma comunidade, mas cria maneiras de pensá-la, de inventá-la sob outras luzes.

O conto *Vaca*, quando lido sob a perspectiva de Henri Bergson, traz para a cena um desenvolvimento alheio à articulação tradicional e linear dos acontecimentos e à ideia de representação comumente acionada para pensar a literatura e o evento social. A exemplo disso, ao apresentar, em primeira pessoa, uma personagem morta tanto em corpo quanto em memória, Monterroso cria uma aparição: em razão da permeabilidade e da vulnerabilidade da condição humana, o corpo da vaca, abandonado às moscas e ao esquecimento imorredouro, faz aparecer a incerteza, o acaso e a lembrança repentina da morte e de sua inevitabilidade.

Quando ia outro dia no trem me ergui de repente feliz sobre minhas duas patas e comecei a gesticular de alegria e a convidar todos a ver a paisagem e a contemplar o crepúsculo que estava maravilhoso. As mulheres e as crianças, e uns senhores que detiveram sua conversação, me olharam surpresos e riram de mim, mas, quando me sentei outra vez, silencioso, não podiam imaginar que eu acabava de ver afastar-se lentamente à margem do caminho uma vaca morta mortinha sem que houvesse quem a enterrasse, nem quem editasse suas obras completas, nem quem lhe dissesse um emocionado e choroso discurso por quão boa havia sido e por todos os jarrahos de leite fumegante com que contribuía para que a vida em geral e o trem em particular seguissem sua marcha. (MONTERROSO, 2022 p. 101)

O narrador, posto em cena através de uma imagem de similitude ao estado animal originário, aparece tanto em contraste com a figura inerte e melancólica da vaca quanto em controvérsia com o estado insciente das pessoas presentes na cena. O protagonista, através da aparição efêmera e incalculada da morte em sua esfera cotidiana, é instantânea e violentamente retirado da euforia resultante da momentânea desconsideração do acaso para uma instância de consciência e de razão referentes ao perigo incessante da condição humana.

Dessa maneira, quando em *Vaca* a presença inesperada, porém reconhecível e familiar, da morte intervém diretamente na prerrogativa do narrador – que de maneira reflexa, involuntária pareceu construir uma espécie de sistema de previsibilidade, de rotina, de resguardo, ainda que limitado e frágil – é apresentado um terreno de instabilidade e de imprecisão e, por consequência, um perigo produzido pela continuidade desse fenômeno. A literatura aqui produzida por Monterroso, ao acessar uma cena cotidiana, completamente ordinária, corriqueira, para, logo em seguida, apresentar um instante de confronto, de interferência súbita do acaso, aciona um gesto narrativo que investiga com a vocação de ameaça condicional à inteligência humana e, por consequência, trata da experiência humana de criação, ou seja, do percurso transposto pela fabulação.

Essa forma de desvelo, de reflexão abrupta no que tange a indeterminação da vida e a irresolução quase integral das perguntas desenvolvidas a partir de então, parecem remontar, dentro da construção interna do protagonista, uma espécie de apresentação simbólica da ideia projetada por Bergson acerca do princípio primordial da função fabuladora. Uma vez que, para Bergson, o movimento criador é desenvolvido evolutivamente para conter e amenizar a imprevisibilidade que assombra a circunstância humana (BERGSON, 2005), a visão da vaca morta é, nesse sentido, um impulso, um ponto de inflexão e de choque sob o qual uma história foi contada. Isto é, tem-se, através da lembrança lançada ao protagonista em referência a suspensão de domínio que a humanidade detém sobre a vida, uma possibilidade de criação que emerge enquanto consolo, conforto e resposta segmentária para com a cadência de risco e

de crise que assolam a humanidade enquanto espécie. Em acordo com Bergson:

Do mesmo modo, consideremos a espécie humana, quer dizer o salto brusco por meio do qual a vida que evoluía chegou ao homem individual e social: no mesmo lance dar-nos-emos a inteligência fabricadora e depois um esforço que se prolongará, em virtude do seu impulso, para além do simples fabrico para o qual fora feito, criando assim um perigo. Se a espécie humana existe, é que o mesmo acto, através do qual era posto o homem com a sua inteligência fabricadora, com o seu esforço da inteligência continuado, com o perigo criado pela continuação do esforço, suscitava a função fabuladora. (BERGSON, 2005 p. 68)

Da mesma maneira, em *A funda de Davi*, fábula presente na mesma coletânea que *A ovelha negra*, Monterroso, em apropriação de uma narrativa bíblica, organiza uma instância de criação e de reinscrição em diálogo com uma alçada crítica, que aponta para os ângulos da violência que alcançam a condição humana. Assim como o realizado em *O véu de Penélope, ou quem engana quem*, *Sansão e os Filisteus* e *A Tartaruga e Aquiles*, aqui, Monterroso desenvolve a fábula em referência a uma narrativa conhecida, clássica e já bem estruturada em relação ao acervo imagético ocidental. Dessa maneira, ao remodelar tanto a qualidade formal tradicionalmente aferida para as narrativas cristãs e greco-romanas quanto o domínio especulativo referente a cena contada, cria-se uma nova possibilidade de leitura. Monterroso, por conseguinte, trabalha em *A funda de Davi*, um comentário inquisitivo no que se refere às valências da violência que subsistem em articulação coma experiência humana:

Era uma vez um menino chamado Davi N. cuja pontaria e habilidade no manejo da atiradeira despertavam tanta inveja e admiração entre seus amigos da vizinhança e da escola que viam nele - e assim comentavam entre si quando os pais não podiam escutar - um novo Davi.

O tempo passou.

Cansado do tedioso tiro ao alvo que praticava disparando pedrouços contra latas vazias e pedaços de garrafa, Davi descobriu um dia que era muito mais divertido exercer contra os Pássaros a habilidade com que Deus o tinha

dotado, de modo que dali em diante a exercitou contra todos os que se punham ao seu alcance, em especial contra Pardais, Cotovias, Rouxinóis e Pintassilgos, cujos corpinhos sangrentos caíam suavemente sobre a grama com o coração ainda agitado pelo susto e pela violência da pedrada.

Davi corria alegre até eles e os enterrava cristamente.

Quando os pais de Davi se aperceberam desse costume do seu bom filho se alarmaram muito, perguntaram-lhe o que é que era aquilo, e denegriram sua conduta com termos tão ásperos e convincentes que, com lágrimas nos olhos, ele reconheceu sua culpa, arrependeu-se sincero, e durante muito tempo se aplicou em disparar apenas sobre os outros meninos.

Dedicado anos depois às Forças Armadas, na Segunda Guerra Mundial Davi foi promovido até general e condecorado com as cruces mais altas por matar sozinho trinta e seis homens, e mais tarde degradado e fuzilado por deixar escapar com vida um Pombo mensageiro do inimigo.(MONTERROSO, 2022 p. 72)

A fábula de Monterroso, dessa maneira, realiza um ato de deslocamento: a história de Davi, corriqueiramente reconhecida enquanto narrativa de vitória, de sobrelevação, incorpora uma imagem nova, irônica. Em outras palavras, é organizado um comentário, uma exposição das compreensões e reações humanas diante das manifestações heterogêneas da violência. Ora celebrada ora repreendida, a habilidade do menino Davi N. emerge enquanto anúncio da parcialidade aplicada ao uso do ímpeto hostil, isto é, aparece enquanto tradução da oscilação dos valores sociais referentes a violência. O mesmo Davi que, censurado pelos pais, reconhece importância na vida dos pássaros – e que, mais tarde, morre em razão desse levantamento limitado – sob uma série de condicionamentos externos, como a institucionalização e a celebração estatal de certos atos de violência, ascende profissionalmente diante da morte humana.

Dessa maneira, em aproximação com a perspectiva de Deleuze (1997), a fábula produzida por Monterroso, ao comunicar o tratamento bifronte associado às múltiplas formas de apresentação da violência em um mesmo tecido social, expressa, sob um comentário político, uma transposição, uma

permuta referente aos signos do real. Isto é, abre-se uma brecha, uma fissura que permite delinear outras possibilidades para pensar a violência que nos cerca cotidianamente. Bem como em *A ovelha negra* ou em *Vaca*, há uma disposição de elementos reconhecíveis e pertencentes ao mundo dado, ao testemunhado na realidade. Ao mesmo tempo, tais ingredientes são desencaixados ou recompostos em favor de uma nova construção narrativa. Dessa maneira, especula-se a partir do que é familiar e, por consequência, cria-se uma viabilidade crítica. Em um movimento de transpasse às fronteiras do indivíduo, do eu, o ímpeto de insurgência mobilizado aqui através da potência criadora, orienta a possibilidade de desenvolvimento de uma enunciação coletiva.

Apesar deste estudo priorizar as narrativas compostas por Monterroso, ainda que considerando sua escrita ensaística e jornalística, é interessante trazer para a análise de seu trabalho de criação uma outra obra em particular. Com a publicação de *Los buscadores de oro*, Monterroso insere-se em um fenômeno produtivo da escrita latino-americana sob o qual, especialmente no que se refere às últimas décadas, a expressão do “eu” aparece como operação marcante. Entretanto, assim como em suas narrativas curtas, aqui Monterroso atravessa as fronteiras referentes aos gêneros respectivamente atribuídos aos textos. Apesar de privilegiar um discurso autobiográfico, valendo-se especialmente da memória, a prosa longa de Monterroso, em escape à forma clássica do gênero, movimentada uma cadeia de interações, de trocas, entre a lembrança e a construção narrativa. Cria-se, mais uma vez, uma articulação, um jogo entre experiência e invenção:

Vejo um rio largo, muito largo, sua corrente tranquila. Vejo ao fundo, ao longe, um morro cinza e empoeirado corado de folhagem verde... Mais uma vez estou com febre à beira de minha cidade natal. Vejo de novo sua corrente mansa... e na margem três crianças buscadoras de ouro. Uma delas sou eu, o menor; os outros me guiam, me ensinam a procurar o ouro escavando com as mãos entre as pedras esverdeadas cobertas de musgo... De repente, o maior encontra uma lâmina fina e brilhante como um dente de ouro, que o rio arrastou sabe-se lá de onde e quando. Não me conformo em vê-la e quero tocá-la,

invejando a grande sorte do meu amigo mais velho... ficou tarde. Amanhã o rio oferecerá de novo suas riquezas; mas a febre, que terá voltado, me impedirá desta vez de ir procurá-las... O frio me fará estremecer, e com a febre minha mente se encherá de novas e horríveis visões que levarão horas para desaparecer. Então minha mãe colocará sua mão benfeitora em minha testa... e eu me adormecerei perguntando-me de onde virão os anéis de ouro, os dentes de ouro, os olhos de vidro das bonecas.(MONTERROSO, 2022 p. 967)

Como apresenta Cesar Ferreria (2008), *Los buscadores de oro*, para além de realizar um resgate memorialístico, uma aproximação com a realidade objetiva, organiza uma compleição dupla e, por conseguinte, distante de uma divisão hierárquica: ao mesmo tempo em que há acesso à memória e a dados da realidade, existe uma via de abertura para a indeterminação. Monterroso assinala um espaço para que trabalhe a potência de criação, para o exercício de fabulação. O “eu” em questão, ora criança febril à beira do rio, ora escritor latente em um estúdio mexicano, faz uso de uma memória em fragmentos e, a partir disso, cria um momento de transição, de mistura entre imagens advindas do mundo empírico e aquelas produzidas pelo imaginário. Dessa maneira, sob uma lógica de conciliação, de não excludência, o texto autobiográfico de Monterroso cria potência para o inverificável, isto é, confessa-se como ato de fabulação.

Dessa maneira, pensar o movimento de fabulação presente na literatura de Monterroso envolve, essencialmente, passar por um fundamento de transpasses. Na verdade, o gesto de criação articulado por Monterroso agencia maneiras heterogêneas de acessar a insurgência. Isto é, a qualidade de divergência cadenciada na literatura de Monterroso constitui-se em direções múltiplas, porém não concorrentes. Concomitantemente há, como fluência de fabulação, um expediente estético político – uma apresentação reorganizada, reinscrita, dos signos do real em favor da emancipação política – e uma cinesia vital, uma estrutura que abriga contornos da experiência humana. Por conseguinte, sua literatura produz-se a partir de um trabalho de inquietude, de transgressão.

A disposição fabuladora presente em Monterroso instaura deslocamentos, traz à superfície outras camadas de sentido, não para narrar o mundo de maneira estática, imutável, mas para lançar ao infinito suas possibilidades de investigação e de tratamento. Assim, a ficção desenvolvida por Monterroso, dispondo da fabulação enquanto articulador essencial, converte-se em força de operação, em ação especulativa que não desconhece, não nega, o real, mas, ao contrário, “mergulha em sua turbulência, desdenhando da atitude ingênua que consiste em saber de antemão como é feita essa realidade” (SAER,2022).

Esse grupo de convenções desarticuladas, desencaixadas e provenientes de camadas densas de leitura e releitura do real, apresenta um modo singular de lidar com a memória, com a arte, com os mecanismos de produção de saber e com as formas de inscrição política do sujeito latino-americano. O constructo latino-americano, em toda sua complexidade e dimensão histórica, surge na obra de Monterroso como um território permeado por fraturas e cicatrizes legadas de violências sucessivamente reiteradas e recompostas. Articula-se um espaço de tratamento dos escombros, isto é, dos resquícios de um passado insistente, em estado de presença.

Dessa maneira, as imagens acionadas pela ação especulativa de Monterroso não se afastam dos resquícios que as precedem. Ao contrário, coexistem com elas e, assim, transpassam os contornos do que habitualmente chamamos de realidade. A narrativa, ao articular imaginário e experiência, desafia sistemas que se pretendiam universais e desvela sua natureza contingente. Esse movimento – que borra fronteiras, que desloca certezas e que reabre feridas aparentemente suturadas – é tanto estético quanto político. Inscreve-se, a partir de então, a potência de transgressão para com as disposições rígidas do discurso histórico, para avivar novos percursos sensíveis, uma rota alternativa para ver e pensar o mundo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho originou-se do desejo de pensar a literatura de Augusto Monterroso enquanto espaço de potência crítica, sob a ótica teórica da fabulação e da performance. Em sua literatura, a narração é atravessada por um jogo de interações, de trocas, e de deslocamentos. Com um intercurso dialético entre estética e política, ausência e presença e empírico e imaginário, Monterroso articula uma movimentação narrativa que vai de encontro à diferentes camadas de insurgência.

Suas narrativas, para além da brevidade, apresentam um convite à especulação, à uma experiência relacional entre texto e leitor e à novas possibilidades de pensar as circunstâncias que nos cercam. Ao trazer à tona bestiários, tradições, episódios históricos, mitos e símbolos e reencená-los, reinscrevê-los sob outras coordenadas, Monterroso não somente parodia e desorganiza estruturas estéticas usuais, mas captura a experiência do continente em chaves críticas que evidenciam as violências praticadas e perpetuadas na América Latina.

Pensamos, dessa maneira, como os elementos organizados por Monterroso em suas narrativas obedecem a uma lógica de transpasse, de travessia. Como eixo teórico para analisar a sua literatura para além da instância material do texto, a performance nos ajuda a pensar sua escrita como mais do que uma simples representação. A literatura produzida por Monterroso atua como acontecimento, como um circuito de ação e memória.

É mobilizada uma prática performática que não se acomoda em um papel, mas, em vez disso, se desdobra, irradia e provoca perguntas. Monterroso coloca em movimento a história, a política e a memória e, a partir disso, desafia discursos hegemônicos, insurge como força crítica. Como nas narrativas breves investigadas por esta Dissertação, a ficção acionada por Monterroso delineia um dispositivo transgressor, um deslocamento que transmuta a posição habitualmente ocupada por um

narrador. Em uma postura performática de interação e de troca, sua literatura cria uma inscrição de vitalidade, uma fresta para real.

O procedimento narrativo realizado nas construções literárias de Monterroso, comunica uma atividade fabuladora voltada tanto para as demandas de inquietude próprias da condição humana quanto para cadências de ordem política. Em um processo não excludente, mas articulatório, as imagens fabuladas por Monterroso agenciam um gesto de vida, de uma responsividade ao desequilíbrio e à fragilidade que atravessam a humanidade como espécie e como organização social. Assim, a função fabuladora, quando pensada em razão da literatura de Monterroso, apresenta-se a partir de duas esferas: a vocação vital evolutiva, localizada em um espaço narrativo que trata da morte e da vulnerabilidade inevitável da humanidade, e a operação estético-política, que se demonstra em um viés de reencenação histórica.

A hipótese aqui levantada é a de que a literatura de Monterroso verifica-se como acontecimento, como gesto de vida e de transbordamento. Como expediente de invenção e força crítica, suas narrativas produzem transgressões, possibilidades de resposta, de sublevação, às disposições violentas que nos atingiram enquanto povo ao longo dos séculos.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacro e simulação*. Tradução de António Manuel da Cunha. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. Organização e tradução de Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Tradução de Bento Prado Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- _____. *As duas fontes da moral e da religião*. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 16. ed. São Paulo: Todavia, 2023.
- CARUTH, Cathy. *Unclaimed experience: trauma, narrative, and history*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
- CHIAMPI, Irleamar. *Realismo maravilhoso: forma e linguagem da narração*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio A. de Souza et al. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____. *Por uma literatura menor*. Tradução de Carlos B. de Campos. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- FERREIRA, César. Los buscadores de oro de Augusto Monterroso y la escritura autobiográfica. In: *Actas del I Congreso Iberoamericano de Escritores*, Madrid, 2008.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance*. Tradução de Saskya Löbel. London: Routledge, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FREUD, Sigmund. *Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II)*. In: FREUD, Sigmund. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976

GALEANO, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. México: Siglo XXI Editores, 1971.

GRANDIN, Greg. *Empire's Workshop: Latin America, the United States, and the Rise of the New Imperialism*. New York: Metropolitan Books, 2006.

GOMES LEAL, Juliana Helena. Literatura e performance: incursões teóricas a partir da escrita literária de Lemebel, Lispector, Prata e Saer. 2012. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

HIRSCH, Marianne. *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: a caminho de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2013.

LEAL, Carlos F. L. Pires. Trauma e literatura: repetição e criação na literatura e na psicanálise. *Psicanálise - Revista da Sociedade Brasileira de Psicanálise de Porto Alegre*, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 429-443, 2005.

LIMA, Jordânia Abadia da Silva Oliveira. Artíficos da literatura latino-americana contemporânea: uma memória performática? *Horizonte Científico*, Uberlândia, v. 3, n. 1, p. 1-13, 2009. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/view/4036/3008>.

LOTUFO, Júlia Junior. *Aparições performativas como anúncio de sumiços: presenças e ausências no território latino-americano*. 2012. 120 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. In: VIEGAS, Ena (org.). *O corpo em cena: a construção da subjetividade*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1999.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais, projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução de Solange de Oliveira e Carlos A. P. Eça. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MONTERROSO, Augusto. *El dinosaurio sigue aquí*. México: Editorial Alfaguara, 1997.

_____. *Obras completas (e outros contos)*. Tradução de J. R. de L. T. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *La oveja negra y demás fábulas*. México: Joaquín Mortiz, 1969.

NONES, Adriana Ines. *Jovem Maia: cotidiano e condições sociais em Ixcán, Guatemala*. 2014. 110 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

PELLEJERO, Eduardo. *Literatura e fabulação: Deleuze e a política da expressão*. Polymatheia: Revista de Filosofia, Fortaleza, v. 4, n. 5, p. 61-78, jan./jun. 2008.

PHELAN, Peggy. *Mourning sex: performing public memories*. London: Routledge, 1997.

QUÍJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina*. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2016

RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina*. Edusp. Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

RODRIGUES, Arielle Rosa; SILVA, Mariana Cristina. Passados presentes: uma análise do documentário “Que bom te ver viva”. *Estudos de Comunicação*, Curitiba, v. 18, n. 42, p. 195-207, jul./dez. 2017.

SAER, Juan José. *O conceito de ficção*. Tradução Lucas Lazzaretti. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2022.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1978.

_____. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões estéticas e de crítica literária*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Memória coletiva, trauma e cultura: um debate. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 20, n. 3, p. 555-573, set./dez. 2005.

SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval; MAHFOUD, Miguel. *Halbwachs: memória coletiva e experiência*. São Paulo: Centauro Editora, 2006.

SCHOLTEN, Thomas. *Entre intelectual y pseudo-intelectual: La imagen autorial en las obras y las entrevistas de Augusto Monterroso*. 2016. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade de Leiden, Leiden, 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A história como trauma*. In: NESTROVSKI, Arthur; *Catástrofe e representação*. São Paulo: Editora Escuta, 2000. p. 137.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. A história natural da ditadura. *Revista Pós-Graduação em Letras*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 111-131, jun. 2005

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?*. Rio de Janeiro: Editora Achiamé, 1984.

TAYLOR, Diana. *Disappearing acts: spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham, N.C.; London: Duke University Press, 1997.

_____. *Performance*. New York: New York University Press, 2016.

_____. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

_____. O trauma como performance de longa duração. In: DUARTE, Constância Lima; FONSECA, Maria da Glória (org.). *Performance: teoria e prática*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 25-44.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara V. S. de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUNINO, Pablo Enrique Abraham. *A fabulação como ato criativo: religião, estética e política*. Porto Alegre: Editora Fi, 2017.

_____. Inteligencia y superstición en Bergson: la función fabuladora. *Revista de Filosofía*, v. 76, n. 1, p. 57-78, 2017.