

# O SUL TAMBÉM (NÃO) EXISTE

## A arquitetura ficcional da América Latina

Eduardo Pellejero

O problema que preocupa a O'Gorman é saber que classe de ser histórico é o que chamamos de América. Não é uma região geográfica, nem um passado, nem sequer, quiçá, um presente. É uma ideia, uma invenção do espírito europeu. América é uma utopia, isto é, é o momento no qual o espírito europeu universaliza-se, desprende-se das suas particularidades históricas e concebe-se a si mesmo como uma ideia universal que, quase milagrosamente, encarna e finca numa terra e num tempo precisos: o porvir. Na América a cultura europeia concebe-se como unidade superior. O'Gorman está certo quando vê o nosso continente como a atualização do espírito europeu, mas o que acontece com a América enquanto ser histórico autónomo ao confrontar-se com a realidade europeia?

Octavio Paz,  
*O labirinto da solidão*

mas aqui embaixo, abaixo,  
a fome disponível  
recorre ao fruto amargo  
do que outros decidem  
enquanto o tempo passa  
e passam as paradas  
e fazem-se outras coisas  
que o Norte não proíbe.  
Com a sua esperança dura  
o Sul também existe.

Mario Benedetti,  
*O sul também existe*

Entre outras tantas aventuras intelectuais, o século XIX reservava à Europa o cansaço da cultura e a tristeza da carne, contaminando os sonhos dos seus poetas com fantasias de evasão.<sup>1</sup> A ilusão de uma vida simples, sem as contradições que dilaceravam as cidades modernas, levaria alguns a fazerem-se ao mar (muitas vezes para desaparecer), mas sobretudo levantaria no vazio da literatura da época a utopia de um mundo virgem, de um mundo onde tudo ainda estava por ver, por nomear e por fazer.<sup>2</sup>

Essa utopia finissecular não era nova. A América nascera de uma fantasia similar.<sup>3</sup> A imaginação europeia projetara durante séculos a imagem de um paraíso terrenal sobre os despojos da conquista, sobrepondo uma topografia intelectual e fantástica ao território real, perpetuando a ficção de um mundo novo, puro, sem falhas. Os mares do sul não eram neste contexto um simples tropo literário, eram assunto de Estado.

Signo do valor atribuído a esta ficção pelo poder são as numerosas disposições coloniais através das quais Espanha pretendeu proibir, a partir do século XVI, a publicação e importação de qualquer material romanesco na colônia. Visando fundamentalmente o controlo ideológico do novo mundo, a metrópole tentava deste modo impor limites à

<sup>1</sup> "La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres. / Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres / D'être parmi l'écume inconnue et les cieux! / Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux / Ne retiendra ce coeur qui dans la mer se trempe / O nuits! ni la clarté déserte de ma lampe / Sur le vide papier que la blancheur défend / Et ni la jeune femme allaitant son enfant. / Je partirai! Steamer balançant ta mâture, / Lève l'ancre pour une exotique nature! / Un Ennui, désolé par les cruels espoirs, / Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs! / Et, peut-être, les mâts, invitant les orages / Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages / Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots... / Mais, ô mon coeur, entends le chant des matelots!" (Mallarmé, "Brise marine", 1887)

<sup>2</sup> As mesmas contradições que inspiravam essas fantasias, por outra parte, davam lugar na mesma época a outra utopia, esta vez imanente e materialista, que afirmava que o mundo estava por ver, pensar e fazer em todas partes e a todo o momento.

<sup>3</sup> "A América é uma utopia, isto é, é o momento no qual o espírito europeu se universaliza, se desprende das suas particularidades históricas e se concebe como uma ideia universal que, quase milagrosamente, encarna e afiança-se numa terra e num tempo preciso: o porvir. Na América a cultura europeia concebe-se como unidade superior" (PAZ, 1998, p.71) "Com a descoberta da América, o 'Novo Mundo', o Ocidente converte-se em terra verdadeira de promessa. [...] A chave mais importante deste ocidente será o ouro. A ideia de 'El Dorado' (uma lenda índia que chegou aos ouvidos dos espanhóis no século XVI), deu asas à fantasia e à cobiça dos europeus. O Ocidente passará a ser – a partir das expedições dos conquistadores do século XVI até à 'quimera do ouro' californiana na época posterior a 1848 –, o ponto cardeal dos caçadores de tesouros. [...] Mas o Ocidente converte-se em *terra promissionis* também em sentido político. Durante séculos, a América constituirá a meta de inúmeros emigrantes que, abandonando as estreitas e opressivas condições europeias, procuravam no 'dourado Ocidente' liberdade individual, independência e riqueza, ou – como os padres peregrinos, os quáqueres e muitos outros grupos – queriam tornar realidade, com a fundação de novas comunidades, uma ordem social ideal." (RICHTER, 2011, p.30) Sobre a fundação ficcional da América, ver também TODOROV (1989).

imaginação americana.<sup>4</sup> Os inquisidores compreendiam muito bem que a proliferação não regrada das imagens e dos discursos à qual dá lugar a ficção literária constituía uma ameaça (real) para a fundação (ficcional) do novo mundo.<sup>5</sup>

Espanha procurava assegurar o monopólio da força assegurando o monopólio da ficção. Com o argumento (platónico) de que os romances eram disparatados e absurdos (isto é, mentirosos), com o argumento de que podiam ser prejudiciais para a saúde espiritual dos cidadãos, durante trezentos anos os americanos foram privados do direito à sua leitura, ou, melhor, foram forçados a lê-los de contrabando, de tal modo que o primeiro romance que se publicou sob essa figura na América hispânica só apareceu depois da independência<sup>6</sup>.

Trezentos anos é muito tempo. Há costumes que se enraízam. Quero dizer que depois de viverem tantos anos envolvidas numa ficção, as nações nascentes necessitariam da ficção para viver. O sul, que até então fora uma projeção fantasmática do norte, um espaço onde as topografias reais e imaginárias se encontravam indissolúvelmente ligadas, arriscava a desagregar-se enquanto lugar simbólico a golpes de realidade (guerras civis, conflitos fronteiriços, fluxos migratórios, etc.). Libertada finalmente do controlo espanhol, era hora da imaginação americana dar consistência a um território que aparecia dividido e depredado. E, numa época em que a experiência religiosa (e as suas fábulas associadas) definhava enquanto fundamento do vínculo social, a literatura haveria de responder a essa necessidade espiritual e política, assumindo a tarefa de produzir o sucedâneo de uma experiência partilhada, de uma memória comum.

Poetas e políticos confluíam nesta empresa. Assim, por exemplo, em 1847, o futuro presidente da Argentina, Bartolomé Mitre, introduzia no prólogo do seu romance *Soledad*, uma espécie de manifesto com o qual pretendia suscitar a produção de romances que fizessem as vezes de cimento para a nova nação. No espírito de Schiller, considerando que a revolução política só era possível a partir de uma reforma cultural<sup>7</sup>, Mitre estava convencido de que os romances de qualidade promoveriam o desenvolvimento do país; os romances

<sup>4</sup> Para uma visão mais apurada da questão da ficção na América colonial, ver ANTELO (1973). Como seria de esperar, e apesar da repetição dos editais, os documentos sobreviventes da época registam uma animada circulação de romances proibidos, demonstrando que a censura da coroa nunca conseguira instaurar-se totalmente (SOMMER, 2004, p.27).

<sup>5</sup> Espanha aspirava controlar totalmente a vida nas colónias americanas, e pretendia portanto deter também o monopólio da ficção. É difícil de compreender, contudo, que tenha tentado submeter a literatura a uma forma tão sistemática de censura. O certo é que se o poder pretende, por um lado, enclausurar ou expulsar a ficção (pensem na expulsão dos poetas da república platónica, que inaugura esta história de exílios que se estende tristemente até aos nossos dias), por outro lado, o poder também procura apropriar-se da potência da ficção para os seus próprios fins (lembrem também, neste sentido, que na *República*, Platão funda a divisão do trabalho numa ficção ou num mito: o da implantação do ouro, da prata, do bronze e do ferro nas almas dos homens). A associação imediata, claro, é *1984*, de George Orwell: Quem domina o presente, domina o passado. Quem domina o passado, domina o futuro (VARGAS LLOSA, 2002, p.15-16).

<sup>6</sup> Trata-se do romance de José Joaquín Fernández de Lizardi, *El periquillo sarniento*, publicado no México, em 1816.

<sup>7</sup> A interpretação que Mitre faz de Schiller pode ser posta em causa, mas certamente Mitre resente a sua influência, chegando a utilizar, no *Prólogo*, as categorias de homem moral e homem fisiológico.

ensinariam a população sobre a sua história incipiente, sobre os seus costumes apenas formulados, sobre ideias e sentimentos políticos e sociais, oferecendo uma representação sensível da sua transformação em curso, do seu devir histórico imediato<sup>8</sup>.

Resultado de invasões violentas e de divisões forçadas, de pactos desiguais e alianças improváveis, as novas nações careciam de qualquer tipo de coesão. As identificações imaginárias que a literatura era capaz de suscitar apareciam portanto como uma alternativa efetiva. Nesse sentido, intelectuais e governantes alentaram a fabricação de ficções compensatórias para preencher um mundo cheio de vazios.<sup>9</sup>

Exemplo: Em *Amalia* (1844), de José Mármol, Eduardo Belgrano (portenho) é ferido quando tenta fugir de Buenos Aires para somar-se à resistência ao governo de Rosas; Daniel Bello salva-o e oferece-lhe refúgio na casa da sua prima tucumana, Amalia. A paixão entre Eduardo e Amalia inflama a paixão política, e leva os primos a fingir-se partidários do regime para secretamente lutar contra Rosas. Na véspera da inevitável fuga de Buenos Aires, Eduardo e Amalia casam, mas morrem na tentativa às mãos das tropas de Rosas, fechando um pacto que já não poderá ser desfeito. Na prosa de Mármol, a história de amor funciona ao mesmo tempo como impulso para uma nova ordem política; projeta, num contexto de divisão social e na ausência de um poder legítimo (tal é a perspectiva de Mármol), o tipo de cópula entre a capital e as províncias capaz de estabelecer uma família pública de direito (MÁRMOL, 2000).

O caso de *Amalia* é representativo de um gênero que conheceu uma tradição prolífica, cujo objeto era conciliar as diferenças entre etnias, classes e regiões, postulando os antigos inimigos como futuros aliados. Romance erótico/político, onde a metáfora do matrimônio (conquistado com grandes esforços) ou da união de fato (minada por todo o tipo de condicionamentos materiais, sociais e culturais), se desdobra como metonímia de consolidação nacional.<sup>10</sup> Os amantes desejam-se apaixonadamente ao mesmo tempo que desejam o nascimento de uma nova ordem política, uma ordem capaz de tornar possível a sua união; cada obstáculo que os amantes encontram intensifica o amor – o das personagens e o dos leitores –, pelo surgimento de uma nação onde a paixão possa ser consumada (SOMMER,

<sup>8</sup> “É por isso que gostaríamos que o romance criasse raízes no solo virgem de América. O povo ignora a sua história, os seus costumes apenas formulados não foram filosoficamente estudados, e as ideias e sentimentos modificados pelo modo de ser político e social não foram apresentadas sob formas vivas e animadas copiadas da sociedade na qual vivemos. O romance popularizaria a nossa história apelando aos acontecimentos da conquista, da época colonial, e das memórias da guerra da independência. Como Cooper no seu *Puritano e o espíria*, pintaria os costumes originais e desconhecidos dos diversos povos deste continente, que tanto se prestam a ser poetizados, e dariam a conhecer as nossas sociedades tão profundamente agitadas pela desgraça, com tantos vícios e tantas grandes virtudes, representando-as no momento da sua transformação, quando a crisálida se transforma em brilhante borboleta. Tudo isto faria o romance, e é a única forma sob a qual podem apresentar-se estes diversos quadros tão cheios de ricas cores e movimento.” (MITRE, 1952, p. 5).

<sup>9</sup> Deste modo, na América Latina, os romances, do mesmo modo que as constituições e os códigos civis, vinham legislar sobre os costumes modernos. A literatura fornecia uma espécie de «código» civilizador, que tinha por objeto erradicar a barbárie, e de uma forma tão certa como os códigos civis promulgados muitas vezes pelos mesmos autores (RAMOS, 1989).

<sup>10</sup> Enquanto, por exemplo, na França, os romances de Balzac expunham as tensões e as brechas da família burguesa, os latino-americanos tentavam reparar essas fissuras, com a vontade de projetar histórias idealizadas que apontavam, ora ao passado (enquanto espaço legitimador), ora ao futuro (enquanto meta nacional).

2004, p.41-65). A ficção literária é politicamente fundacional: não implica diretamente uma organização nova do social, mas dá lugar a um novo agenciamento coletivo de enunciação, que apela aos leitores presos nos mesmos impasses que narra para o tornarem seu. Palavra impessoal à espera de um corpo (político) que lhe dê voz, a ficção fundacional pressupõe um sujeito paradoxal, que coloca em causa (e redefine) as distinções entre o público e o privado, o individual e o coletivo, o particular e o universal.

Balzac dizia que “o romance é a história privada das nações”, mas o que acontece na América é demasiado; os termos invertem-se: as biografias familiares da literatura são as que dão lugar à história nacional. Não há separação entre o nacionalismo épico e a sensibilidade íntima; os romances da época fornecem *alegorias nacionais* (Fredric Jameson), articulando num nível simbólico *comunidades imaginadas* (Benedict Anderson). Enquanto na Europa os escritores exploram as falhas da sociedade burguesa e projetam a fantasia de um novo começo nos mares do sul, na América os escritores tentam balizar a imaginação desse território em ebulição à imagem e semelhança dos Estados do norte. E, enquanto a literatura europeia reconhece na crítica a sua autêntica forma de intervenção, a literatura americana da época parece definir-se politicamente por uma função substitutiva: oferece um horizonte de sentido (sobre um território fragmentado), preenche vazios (identitários), cobre distâncias (étnicas, sociais, políticas). Sem nenhum fundamento moral, filosófico ou religioso, os romances fundacionais são ficções que se fazem passar por verdade, criando um espaço – ilusoriamente estável – para novas formas de aliança política.

Identificar-se na leitura com a paixão dos amantes para consumir o seu desejo, era já assumir um programa político. Por exemplo, o da eliminação das diferenças sociais, étnicas ou culturais, numa sociedade dada, isto é, o da produção de uma identidade cívica nacional capaz de se impor sobre essas formas conflituosas de identidade tradicional.<sup>11</sup> (Evidentemente, estes programas políticos nem sempre pressupunham a igualdade e, do mesmo modo que os romances, implicavam a subordinação de uma parte à outra – da mulher ao homem, do índio ao mestiço, do campo à cidade, etc.)

O certo é que a fundação da América Hispânica é em boa medida um exercício de fabulação.<sup>12</sup> Um singular exercício de fabulação, que tem o homem americano apenas por sujeito dos enunciados (nos enunciados assistimos, de fato, à sua criação como personagem de uma história sem memória), mas do ponto de vista do sujeito da enunciação pressupõe o homem europeu (inclusive se cruzou o Atlântico, se se amancebou, se leva já nas suas veias

<sup>11</sup> Não se trata apenas de uma forma arcaica de funcionamento. A literatura, o cinema, a televisão, conheceram sempre e continuam a conhecer um valor substitutivo similar, sempre mais ou menos polarizado pelas apostas do poder. Também não se trata de um fenómeno meramente local, uma deformação terceiro-mundista da arte (atribuível, por exemplo, ao hipotético populismo latino-americano). Nos Estados Unidos, por exemplo, Robert Burgoyne retoma o tema das ficções dominantes enquanto imagens de consenso social e o seu papel central na construção de uma identidade nacional por parte do cinema norte-americano do tipo *The birth of a nation*. Fabulação nacionalista que opera “de cima” (isto é, propiciada ou dirigida pelos poderes instituídos), e para a qual o cinema clássico teria constituído uma mediação fundamental, criando uma imagem da sociedade imediatamente acessível a todas as classes.

<sup>12</sup> Borges seria um dos primeiros a assinalar a impostura dos mitos da fundação (“Fundação mítica de Buenos Aires”), reconhecendo (criticamente) a superioridade da potência política da poesia sobre o espírito das leis (*Evaristo Carriego*) (BORGES, 1989).

sangue novo). É neste sentido que temos que entender o problema levantado por Octavio Paz em *El laberinto de la soledad* (1950): a América é uma ideia, invenção do espírito europeu, mas enquanto ser autônomo, a América vê-se confrontada com essa ideia e é capaz de opor-lhe uma resistência imprevisível (MADRID, 1989, p.8).

A América é uma complexa trama ficcional reconjugada pela evolução da própria literatura americana. O novo mundo não é tão novo assim. Começo que já é uma repetição, ocupa de fato um espaço duplamente fictício: um fornecido pela tradição europeia e reelaborado pelos escritores americanos, que tentam reinventar-se a si próprios e à América num movimento sem fim (ECHEVERRÍA, 1977, p.28).

Assim, a fundação mítica ou ficção originária, que se postulava de forma dogmática, passa a ser lida com diversos graus de ceticismo. E a literatura, correlativamente, deixa de aspirar à totalização imaginária da realidade para passar a assinalar as suas brechas, os seus desajustamentos, as suas possibilidades despercebidas; passa a compreender-se e a expressar-se como divergência fundamental, como desvio, como dispersão. Assim, em *Rayuela* (1963), Cortázar escreve: "Se o volume ou o tom da obra podem levar a crer que o autor tentou uma *summa*, apressar-se a assinalar que está ante a tentativa contrária, a de uma *subtração*" (CORTÁZAR, 1983).

Os grandes romances contemporâneos re-escrevem ou des-escrevem as ficções fundacionais latino-americanas. Opõem formas de desincorporação literária às identificações imaginárias forjadas durante o século XIX (e não só), isto é, colocam em causa, segundo um deslocamento estratégico da perspectiva, essa política ficcional que não logrou reconciliar as classes em luta, nem aproximar o campo à cidade, nem unir os pais europeus com as mães da terra (ou que só logrou essa reconciliação subordinando, silenciando ou eliminando um dos termos).

Então, como assinala Doris Sommer, os amores fundacionais próprios dos romances do século XIX revelam a sua intrínseca violência, e as mentiras piedosas aparecem como estratégias para controlar conflitos raciais, regionais e económicos que ameaçavam o desenvolvimento das novas nações (na sua evolução burguesa e capitalista, claro). Esses romances aparecem como parte do projeto da burguesia para conquistar (para assegurar) a hegemonia desta cultura que se encontrava em estado de formação (uma cultura que, idealmente, seria uma cultura acolhedora, que ligaria as esferas pública e privada, dando lugar a todos, desde que todos soubessem qual o seu lugar).

Sommer propõe como exemplo deste último tipo de ficções *La muerte de Artemio Cruz* (1964), de Carlos Fuentes. Entre batalhas, Artemio e Regina lembram a conversa amorosa do seu primeiro encontro, sentados na praia, contemplando as suas imagens refletidas na água. Uma lembrança dourada para encobrir a cena original da violação (que foi o que efetivamente tivera lugar). Fuentes escreve: "essa ficção... inventada por ela para que ele se sentisse limpo, inocente, seguro do seu amor... essa bela mentira... *Não era verdade. Ele não entrara na sua aldeia, como em tantas outras, procurando a primeira mulher que passasse desprevenida pela rua. Não era verdade que aquela rapariga de dezoito anos tinha sido subida à força num cavalo e violada em silêncio no dormitório comum dos oficiais, longe do mar.*" (FUENTES apud. SOMMER, 2004, p. 45).

De alguma forma, os escritores, antes alentados a preencher os vazios de uma história que contribuía para legitimar o nascimento de uma nação e impulsionar essa história no sentido de um futuro ideal, procuram dizer agora o não dito nas ficções fundacionais, tentam reintroduzir a contingência no passado, destruindo as estruturas imaginárias e materiais sobre as quais assenta o presente, propiciando a resistência e a abertura de novos espaços de possível.

Exemplo: Em *El siglo de las luces* (1962), de Alejo Carpentier, três adolescentes – Sofía e Carlos, irmãos, e Esteban, o seu primo – perdem o pai e o tio, ficando sozinhos numa enorme casa da Cuba colonial, até que um dia chega um estranho visitante – Víctor Hugues, comerciante e partidário dos novos ideais políticos do século XVIII – que abre a casa ao mundo e à época, implicando-os nos movimentos revolucionários. Mas as ideias de liberdade, fraternidade e igualdade – e a declaração universal dos direitos do homem, enquanto ficção fundacional ou constituinte –, são colocadas em questão numa história difícil para as personagens, revelando a traição da revolução francesa aos levantamentos dos negros do Caribe. Sofía, que se apaixona por Víctor e pelas suas ideias (e se entrega a ambos), acaba por se desenganar: Víctor, o mesmo que trouxera à América o decreto da abolição da escravidão, acaba comprometido num falido intento de genocídio da população negra.<sup>13</sup> Ou seja, o romance, longe de fundar alguma coisa, des-funda uma narrativa hegemónica na qual se espera (ainda) que venham a alinhar-se as nações latino-americanas.<sup>14</sup>

Exemplo: Em *Conversación en La Catedral* (1969), de Mario Vargas Llosa, Santiago e Ambrosio mantêm uma conversa num bar chamado *La Catedral*, durante a ditadura do general Odría, da qual resulta uma exploração profunda das razões da corrupção e da desídia dos dirigentes, assim como da resignação e da impotência dos peruanos. Isto é, Vargas Llosa não nos oferece (mais) uma ficção fundacional para o Peru, mas, pelo contrário, aplica-se à destruição (à desconstrução) de um estado de coisas insustentável, que as ficções fundacionais pretendem passar por alto. De fato, o romance de Vargas Llosa começa assim: “Da porta de *La Crónica*, Santiago olha para a avenida Tacna, sem amor: carros, edifícios desiguais e descoloridos, esqueletos de anúncios luminosos na névoa, o meio-dia cinzento. Em que momento se tinha lixado o Perú?” (VARGAS LLOSA, 1981). A pergunta não tem resposta, ou, melhor, não tem apenas uma resposta. Cada resposta (cada história) levanta novas questões, cada questão dá lugar a novas histórias, e assim. Não há verdade fundacional, apenas ficções que na tentativa de articular o sentido do presente redeterminam (ou simplesmente apagam) o passado.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> No fim, procurando expiar a culpa ou conquistar a redenção, Sofia viaja para Madrid, onde se faz matar (corajosamente, desesperadamente) num levantamento popular contra Napoleão (CARPENTIER, 1985).

<sup>14</sup> A proximidade de Carpentier à Revolução Cubana (1959) e a data de publicação de *El siglo de las luces* (1962), podem transmitir a ideia de que Carpentier escreve o seu livro na senda da revolução e que a sua crítica da narrativa da revolução francesa é solidária deste acontecimento; todavia, Carpentier declarou ter terminado de escrever o livro em 1958.

<sup>15</sup> Nesse sentido, Vargas Llosa não se limita conduzir a sua genealogia até o momento da conquista, mas reconhece, nos próprios “povos originários” (concretamente, nos Incas), o mesmo mecanismo mistificador de ficcionalização total da realidade. (VARGAS LLOSA, 2002, p. 25-28) Historicamente fiel ou não, a proposição de Vargas Llosa é um princípio de interpretação: qualquer ficção fundacional é a apropriação violenta de uma ficção anterior, não sendo possível, por um exercício de regressão, dar com nenhuma palavra verdadeira (o mito é um mito, dirá Jean-Luc Nancy); logo, não há comunidade originária, apenas ficções da comunidade.

Exemplo: Em *Yo, el supremo* (1974), Augusto Roa Bastos reconstrói, utilizando indiferenciadamente elementos históricos e fictícios, a biografia política de José Gaspar Rodríguez de Francia (também conhecido como Doutor Francia, *Karái Guazú*, e “el Supremo”), ditador do Paraguai durante 26 anos (1814-1840). A biografia estrutura-se sob a forma de uma espécie de discurso ditado, estrategicamente pontuado pelos comentários (sediciosos) do seu secretário pessoal, multiplicando as vozes de tal modo que a ficção mística sobre a qual se fundava o poder de Francia aparece atravessada de contradições, de inconsistências e de mentiras. O ditador dita, mas o secretário adenda, omite, repete, e em geral faz gaguejar o discurso. O escritor empreende um trabalho de segunda mão, não funda nada, não pre-escreve nada com a sua escrita, simplesmente re-escreve uma versão anterior. Sobre a literatura já não repousa nada (não pode), mas no seu movimento desregrado a escrita pode fazer tremer (e em última instância derruir) qualquer construção (cultural, social ou política) que assente sobre bases ficcionais (ROA BASTOS, 1985).

Exemplo: Em *Respiração Artificial* (1980), Ricardo Piglia trama, a partir de fragmentos de cartas, monólogos, diálogos e documentos, um romance que, contra o monopólio narrativo que tendem a impor as ficções estatais, procura restaurar a polifonia de vozes silenciadas pela ditadura. Renzi (um dos protagonistas) recebe os papéis (até então em posse do seu tio, Marcelo Maggi) de um dos seus antepassados, Enrique Osório, dando origem à descoberta de uma história não oficial, de uma história dos derrotados, ou, melhor, de uma memória sem história. A sua reconstrução tem por resultado uma versão sem pretensões de institucionalização, que nas margens de um país das margens, torna possível (vivível) a desincorporação das personagens (e dos leitores) em relação aos horizontes instituídos de sentido. Renzi compreende com Tardewski (e nós compreendemos com ele) que o grande mérito de um escritor não é a fundação do comum, mas a capacidade de ouvir a sua própria época, de ouvir e fazer ouvir o murmúrio silenciado pela história oficial, de trazer à luz a palavra dos esquecidos, mesmo se se trata da palavra da derrota, da claudicação ou do desespero (PIGLIA, 1988). A sociedade é para Piglia uma trama de relatos, um conjunto de histórias que circulam entre as pessoas, pelo que traçar o mapa ficcional da sociedade constitui a tarefa mais importante do escritor, remetendo as ficções hegemônicas a uma região específica do plano, e assinalando os lugares onde algo é dito e não é ouvido, algo é pensado e não é considerado, algo é feito e não é visto.<sup>16</sup>

Exemplo: Em *Zama* (1956) de Antonio Di Benedetto, o romance fundacional é invertido através de uma paródia do romance histórico. A estrutura de *Zama* é aparentemente simples: o protagonista narra, na primeira pessoa, dez anos da sua vida; anos cruciais, nos quais o protagonista experimenta os sintomas da sua decadência física e moral (é, portanto, a história de um perdedor, com o qual muda já o sujeito da história em relação ao sujeito heróico das ficções fundacionais). Por outro lado, Di Benedetto não repete as velhas crônicas familiares do romance burguês do século XIX, nem divide a realidade em nações, não pretende ser a *summa* de nenhuma classe ou território, mas, pelo contrário, multiplica as histórias, as alegorias e as metáforas, anulando a ilusão biográfica e historicista. Essa fragmentariedade, que contamina o livro, dispõe, aí onde as ficções fundacionais pressupunham a identidade, a continuidade e a coerência no desenvolvimento, a heterogeneidade, as diferenças,

<sup>16</sup> “Que estrutura têm essas forças fictícias?: talvez este seja o centro da reflexão política de qualquer escritor.” (PIGLIA, 2000, p.43)

os acidentes, os acontecimentos mais insignificantes ou mais refratários ao sentido. Consideremos a passagem a seguir, onde esta espécie de contra-história aparece de forma ímpar. Zama está a cruzar ingloriamente a selva paraguaia quando dá com uma estranha tribo, que caminha pelas veredas abertas no mato, guiada por crianças que levam os adultos pela mão. Zama diz:

“Cegos. Todos os adultos eram cegos. As crianças não. [...] Eram vítimas da ferocidade de uma tribo *mataguaya*. Tinham-nos cegado com facas ao rubro. [...] Não viam e tinham eliminado deles o olhar dos outros. [...] Quando a tribo se habituou a viver sem olhos foi mais feliz. Cada um podia estar só consigo próprio. Não existiam a vergonha, a censura, a culpa; não eram necessários os castigos. Acudiam uns aos outros para atos de necessidade coletiva, de interesse comum: caçar um animal, reparar o telhado duma cabana. O homem procurava a mulher e a mulher procurava o homem para o amor. Para se isolarem mais, alguns batiam nos ouvidos até partir os ossos. Mas quando os filhos alcançaram certa idade, os cegos compreenderam que os filhos podiam ver. Então foram penetrados pelo desassossego. Não conseguiam estar em si mesmo. Abandonaram as cabanas e internaram-se nos bosques, nas pradarias, nas montanhas... Algo os perseguia. Era o olhar das crianças, que ia com eles, e por isso não conseguiam deter-se em parte nenhuma.” (DI BENEDETTO, 2000, p. 171).

Na sua austeridade e o seu laconismo, *Zama* não representa a condição profunda da América, *não* é mais uma imagem da nossa fragilidade e da nossa contingência (mesmo que isso possa ser reconfortante). Se o romance de Di Benedetto evita qualquer exaltação patriótica, se recusa qualquer tentativa de historicismo ou de cor local, não o faz em nome de nenhuma nova identificação. A agonia do seu protagonista, o seu inevitável declínio, é apenas metonímia da desorientação e da falta de sentido (histórico) do tempo no qual Di Benedetto escreve a sua história. E nesse sentido Saer tem razão: *Zama* propõe-nos, não uma evasão do presente, mas um trabalho (necessariamente paciente) sobre a sua irresolução e a sua problematicidade, sendo o afastamento metafórico em direção ao passado apenas um mecanismo para a sua irrealização. Na sua leitura desconhecemo-nos enquanto sujeitos de uma história que acreditávamos ser nossa, estranhamo-nos de nós próprios, isto é, colocamos em causa os fundamentos da nossa identidade e os alicerces das construções imaginárias às quais a nossa identidade se encontra associada (simplesmente, já não nos sentimos parte).

Poderíamos multiplicar os exemplos indefinidamente. As obras de Felisberto Hernández, Haroldo Conti, José Donoso, Alfredo Bryce Echenique, Manuel Puig, José Revueltas, Ernesto Sabato, Osvaldo Soriano, Juan José Saer, Roberto Bolaño, e boa parte da literatura da americana hispânica permitem uma leitura deste tipo, e compreendem uma relação problemática, difícil, irresoluta, com as fábulas fundacionais que demarcam o território ficcional no qual se movem.

Durante séculos, o norte impôs ao sul a sua espada e a sua pena. Cavou, no vazio da sua própria dispersão, um lugar ficcional a partir do qual pretendia afirmar-se apesar de todas as suas diferenças, das suas falhas e contradições. O sul era uma miragem: a ilusão mínima necessária para manter as coisas a funcionar (outro mundo é possível, mas do outro lado do mundo, elusivo, inatingível, proibido).

Os poetas, os loucos e os desesperados procuraram-no de diversas formas, e de diversas formas o encontraram, mas não como paraíso perdido nem como território virgem (nem, certamente, como terra da liberdade).

“Com a sua fome disponível [...] e a sua esperança dura” (BENEDETTI, 2000), o sul insinua-se nas margens das línguas e do imaginário que chegaram do norte, mas *não existe*, pelo menos não como lugar de identificação.

Se o sul é alguma coisa, é uma diferença, ou, melhor, a promessa (sempre diferida) de uma diferença. A diferença, sempre conflituosa, entre a representação que a Europa fazia de nós, a representação que os fundadores das nações americanas faziam de nós, e as representações que nós próprios fazemos de nós. Uma diferença que a literatura frequenta de forma clandestina. Uma diferença na qual não se joga destino nenhum, mas em virtude da qual resiste aquilo que mantém viva a imaginação daquilo que ainda não somos, daquilo que ainda não dissemos nem sonhámos, daquilo que apenas nos atrevemos a pensar.

Entre as fábulas da sua origem e uma origem sempre por fabular<sup>17</sup>, entre as identificações imaginárias que dão forma ao horizonte da sua história e as desincorporações estéticas que relançam continuamente o devir da sua consciência, o sul debate-se por esta diferença sem modelo, isto é, pela utopia desrazoável de uma liberdade sem determinação.

É, claro, um sonho de loucos, de desesperados e de poetas. Que outra coisa podem ser os mares do sul? Que mais?

#### Post-scriptum sobre as condições de possibilidade de uma política da literatura

Se falamos da inscrição da literatura nos corpos individuais, ou se assinalamos a possibilidade de uma desincorporação a respeito dos corpos coletivos através da escrita; se constatamos, de forma geral, um devir-menor das poéticas latino-americanas de cujos efeitos políticos ainda não tirámos todas as consequências, devemos pressupor que a ficção e a realidade se *tocam* em algum lugar, sobrepõem-se ou, melhor, entram numa zona de indiscernibilidade.

Mais geralmente, a possibilidade de uma relação efetiva entre estética e política remete a um plano comum, a uma ordem imanente cuja lógica tem sido diversamente abordada pelo pensamento contemporâneo, nomeadamente na tentativa de pensar as formas de intervenção da criação artística. Remeter a questão a uma estética primeira (Rancière) ou a um plano de imanência (Deleuze) são algumas das formas contemporâneas de dar conta dessa condição de possibilidade, cuja determinação é uma exigência para qualquer filosofia que pretenda inscrever a arte no contexto de uma pragmática alargada.

Tomemos o caso de Gilles Deleuze. Na ideia de que a literatura é ou pode chegar a ser algo mais que uma sublimação dos nossos desejos falidos, na ideia de que a literatura é um objeto entre outros objetos, máquina entre máquinas, e que o escritor “emite corpos reais” (DELEUZE, 1990, p.183), Deleuze desenvolve uma ontologia da expressão. Esta ontologia conhece diferentes formas na sua obra, mas ganha uma consistência ímpar através do conceito

<sup>17</sup> Os produtos da ficção são particulares e arbitrários, mas a faculdade de produzir ficções é universal e necessária.

de *agenciamento de desejo*, enquanto unidade de análise que articula estrategicamente uma série de elementos heterogêneos (discursos, instituições, arquiteturas, regulamentos, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, etc.). Alternativa conceptual ao sujeito e à estrutura, o agenciamento de desejo permite a Deleuze refundar uma teoria da expressão eliminando qualquer traço representativo. Relacionando os fluxos semióticos com os fluxos extra-semióticos e as práticas extra-discursivas, para além das relações de significante a significado, de representante a representado, o agenciamento é uma relação de implicação recíproca entre a forma do conteúdo (regime de corpos ou maquínico) e a forma da expressão (regime de signos ou de enunciação). Neste sentido, assinala Deleuze, qualquer agenciamento tem duas caras:

“Não há agenciamento maquínico que não seja agenciamento social de desejo, não há agenciamento social de desejo que não seja agenciamento coletivo de enunciação [...]. E não basta dizer que o agenciamento produz o enunciado como o faria um sujeito; ele é em si mesmo agenciamento de enunciação num processo que não permite que nenhum sujeito seja atribuído, mas que permite por isso mesmo marcar com maior ênfase a natureza e a função dos enunciados, uma vez que estes não existem senão como engrenagens de um agenciamento semelhante (não como efeitos, nem como produtos). [...] A enunciação precede o enunciado, não em função de um sujeito que o produziria, mas em função de um agenciamento que converte a enunciação na sua primeira engrenagem, junto com as outras engrenagens que vão tomando o seu lugar paralelamente.” (DELEUZE, 1975, p. 147-152)

Noutras palavras, os corpos e os enunciados, as palavras e as coisas, são parte de um mesmo regime de expressão, de uma mesma configuração do desejo (sempre aberta, por outra parte, a novas configurações, na medida em que qualquer agenciamento compreende pontas de desterritorialização, linhas de fuga por onde se desarticula e se metamorfoseia). É a partir dessa ontologia que, retomando a noção bergsoniana de fabulação para dar-lhe um sentido político, Deleuze restitui toda a sua potência à literatura. A máquina de projetar da escrita não é separável do movimento da política: subjetiva, a escrita remete à subjetividade dos grupos onde começa a fazer sentido como expressão, onde deixa de ser um mero devaneio da imaginação para passar a formar parte de um agenciamento coletivo de enunciação – “a força de projeção de imagens é inseparavelmente política, erótica e artística” (DELEUZE, 1993, p.148). A literatura é uma engrenagem (a) mais, uma formação suplementar, lado a lado com os equipamentos do saber e do poder, as configurações da subjetividade e as canalizações do desejo que dão consistência a uma sociedade; e, nessa mesma medida, concorre na articulação (sempre inconclusa) do comum.

Mais perto de nós, Jacques Rancière propõe que arte e política não são duas realidades separadas cuja relação estaria em causa, mas duas formas de partilha do sensível dependentes de uma *estética primeira*: espécie de *a priori histórico* que determina regimes específicos de identificação (do público e do privado, do individual e do coletivo, da arte e do trabalho, etc.) (RANCIÈRE, 2005, p.15-26). Deste ponto de vista, a política compreende uma estética, na medida em que estabelece montagens de espaços, sequências de tempo, formas de visibilidade, modos de enunciação que constituem o real da comunidade política. Ao mesmo

tempo, a arte compreende uma política pela distância que guarda a respeito dessas funções, pelo tipo de tempo e de espaço que estabelece, pela forma em que divide esse tempo e povoa esse espaço. O que liga a prática da arte à questão do comum, o laço entre estética e política, é a constituição, ao mesmo tempo material e simbólica, de um determinado espaço-tempo (no qual se redistribuem as relações entre os corpos, as imagens, as funções, etc.), produzindo certa ambiguidade em relação às formas ordinárias da experiência sensível (o próprio da arte, segundo Rancière, consiste em praticar novas formas de articulação dessa experiência).

“A relação entre estética e política é a relação entre a estética da política e a política da estética, isto é, a forma em que as práticas e as formas de visibilidade da arte intervêm na partilha do sensível e na sua reconfiguração, no qual recortam espaços e tempos, sujeitos e objetos, o comum e o particular. A estética tem a sua política própria que não coincide com a estética da política senão na forma do compromisso precário. Não há arte sem uma determinada partilha do sensível que a liga a uma determinada forma de política (a estética é essa partilha). A tensão das duas políticas ameaça o regime estético da arte, mas é ao mesmo tempo aquilo que o faz funcionar.” (RANCIÈRE, 2005, p. 33)<sup>18</sup>

A literatura pode momentaneamente colaborar na conformação política de um corpo social, mas a escrita – no seu regime estético, isto é, tal como a praticamos, a lemos e a pensamos hoje – tende a produzir uma desincorporação em relação às identificações imaginárias disponíveis, tende a interromper as coordenadas normais da experiência sensorial e, a partir desta, a percepção ordinária da partilha do sensível (e as suas coordenadas políticas). Qualquer política da poética contemporânea não pode ser para Rancière senão uma política do dissenso (com o risco de anular-se como poética), e não pelas intenções que projetamos sobre a literatura, mas pela forma na qual – nos nossos dias – vemos, fazemos e pensamos a arte.

As tentativas de pensar as relações entre estética e política não se limitam aos dois casos que mencionámos (nem esses casos desconhecem problemas de ordem teórica e prática). Como dizia Blanchot, a resposta autêntica é sempre a vida da pergunta, o retorno sempre diferido da pergunta, e esta é uma pergunta que nos inquieta e nos inquietará quicá por muito tempo. Nem toda a obra redefine a arte, da mesma forma que nem todo o nascimento recria o mundo, mas late nestes dois acontecimentos seminais a esperança de um outro mundo possível, de um outro homem, do devir (menor) da consciência.

<sup>18</sup> “O regime estético da arte implica uma determinada política, uma determinada reconfiguração da partilha do sensível. Essa política divide-se originalmente ela própria, como tentei mostrar, nas políticas alternativas do devir-mundo da arte e da reserva da forma artística rebelde, deixando em aberto que os opostos possam recompor-se de diversos modos para constituir as formas e as metamorfoses da arte crítica.” (RANCIÈRE, 2005, p.51)

## Referências

- ANTELO, Antonio. *Literatura y sociedad en la América Española del siglo XVI: Notas para su estudio*. In: Thesaurus, v. 28, n. 2, 1973.
- BENEDETTI, Mario. *El sur también existe*. In: *Preguntas al azar*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Barcelona: Emecé Editores, 1989.
- CARPENTIER, Alejo. *El siglo de las luces*. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *Pourparlers*. Paris: Minuit, 1990.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka: Pour une littérature mineur*. Paris: Minuit, 1975.
- DI BENEDETTO, Antonio. *Zama*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.
- ECHEVERRÍA, Roberto González. *Alejo Carpentier: The pilgrim at Home*. New York: Cornell University Press, 1977.
- FUENTES, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- JAMESON, Frederic. *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*. In: Social Text, n. 15, 1986.
- MADRID, Lelia. *La fundación mitológica de América Latina*. Madrid: Espiral Hispano Americana, 1989.
- MARMOL, José. *Amalia*. Madrid: Cátedra, 2000.
- MITRE, Bartolomé. *Soledad*. Buenos Aires: Tor, 1952.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y Política en el siglo XIX*. México: FCE, 1989.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- RICHTER, Dieter. *El sur. Historia de un punto cardinal. Un recorrido cultural a través del arte, la literatura y la religión*. Madrid: Ediciones Siruela, 2011.
- ROA BASTOS, Augusto. *Yo, el Supremo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.
- SOMMER, Doris. *Ficciones fundacionales*. Bogotá: FCE, 2004.
- TODOROV, Tzvetan. *Fictions et vérités*. In: L'Homme, v. 29, n. 111,, Paris, 1989.
- VARGAS LLOSA, Mario. *Conversación en La Catedral*. Buenos Aires: Sudamericana, 1981.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*. Buenos Aires: Alfaguara, 2002.



Este é o Caderno de Leituras n.21.  
Outras publicações das Edições Chão da Feira  
estão disponíveis em: [www.chaodafeira.com](http://www.chaodafeira.com)