

Saberes performáticos nas ficções de Haroldo Conti*

Graciela Ravetti

Resumo

Este ensaio aborda questões relacionadas com o transgênero performático. Tomando como objeto a ficção de Haroldo Conti, Mascaró, el cazador americano, pesquisa, a partir da compreensão de como performance e escrita se interligam, uma chave crítica e teórica que permita novas perspectivas de análise cultural.

Palavras-chave: *Literatura Argentina; Performance; Narrativa; Ficção contemporânea.*

* Neste artigo, excepcionalmente, as notas de texto, por serem extensas, aparecem no final.

“Me interesa reflexionar un momento sobre cómo y por qué la búsqueda de la identidad, que suele estar asociada a la construcción de imágenes de espacios sólidos y coherentes, capaces de enhebrar vastas redes sociales de pertenencia y legitimidad, dio lugar al desasosegado lamento o la inquieta celebración de nuestra configuración diversa y múltiplemente conflictiva”

(Antonio Cornejo Polar. *Escribir en el aire*)

Pensar o transgênero performático¹ implica decifrar arquivos que contêm performances que estão aí para nos desafiar, que nos chamam e nos cominam a tornar inteligível parte do que não pode ser formulado explicitamente pela escrita. Não se trata de anular o que de movimento tem a performance, embora, às vezes, quando a relacionamos de maneira intensa com a escrita, possa dar a impressão que pretendemos imobilizar o que deve sempre circular, de que tencionamos consolidar aquilo do que perdura, por definição, seu caráter incorpóreo. Flexibilidade, leveza, mas ao mesmo tempo continuidade e preservação, são os termos do desafio ao crítico e ao teórico da literatura quando esta apresenta seu viés de performática. Minha hipótese é que podemos reler e reescrever a história da literatura de América Latina da perspectiva do transgênero performático, e com isso, revelar outros saberes e competências, deslindar saberes culturais e poéticos. Poderia, assim, iniciar-se a descrição e o movimento de outro tipo de arquivo, para fundar uma nova autoridade no manejo desse arquivo. Neste ensaio trata-se de pensar entre épocas, para utilizar a feliz expressão de Nicolás Casullo (2004), com as dificuldades e impossibilidades que isso implica, ainda mais em se tratando dos anos 60 e 70 na Argentina — e por extensão em toda América Latina — em que o ideário da revolução armada enfrentou ditaduras e exércitos pseudo oficiais e a literatura foi umas das arenas onde os imaginários sociais se digladiaram. Pensando que a modernidade, mais do que um conceito, seria, como propõe Raúl Antelo (2006, p. 82 et seq.), uma categoria narrativa e que o que nos desafia é, na verdade, uma série de relatos de modernidade, podemos trazer à tona narrativas que foram sendo ocultadas por uma dinâmica de desaparecimento do problemático, mas que esses esquecidos voltam. Como afirma Rancière (1995, p. 238)

A época que declarou terminadas as formas da aparência e do litígio do povo, que expulsou do visível até os “mitos” da fábrica e do operário e proclamou o reino do con-senso indiferente, vê reaparecer brutalmente a diferença do in-diferente. O operário “mito”, “mítico” reaparece sob a forma inominável do *outro absoluto*, do *imigrante*, que ocupa tanto mais espaço no real quanto ele perdeu, junto com seu nome de operário, seu lugar na aparência do povo.

Um dos relatos perdidos é o da revolução socialista que, da teoria e da prática, no século XX, impulsionou e foi gerado por estruturas argumentativas nítidas cuja estabilização e permanência nos paradigmas hegemônicos não teve lugar. Esses movimentos de militância política, intelectuais e artísticos acabaram ocupando um lugar ambíguo e tranqüilizador na história, o das utopias fracassadas por impossíveis, ficaram como discursos e práticas museificados e estudados como fragmentos e ruínas exemplares do desvio, considerados como ruínas sem potencial para a revitalização do presente e que tendem a voltar com uma roupagem romantizada de glamour cinematográfico e histórias açucaradas de aventuras. A literatura, em particular, funciona, nesses casos, como um repertório de projetos descartados que tiveram seu momento – fugaz – de experimentação. Nestes tempos de reinado do mercado, os resíduos que exigem restituição podem vir a ser despidos de sua conceitualização de anacrônicos e pensados novamente, na simples tentativa de entender. A escrita performática dá subsídios para essa tentativa.

O performático encontra-se com facilidade em muitas obras dos antigos gêneros e produtos das distintas escolas históricas e, ao destacar essa característica, minha percepção dos gêneros e das modalidades se modifica. O que passa a ter relevância para uma classificação de tipo genérico são as variantes derivadas da presença ou não da performance, das maneiras como essas formas são registradas e trabalhadas, sem que por isso desapareça o que caracteriza os gêneros. Ou seja, os textos podem continuar sendo estudados como romances, poemas, peças de teatro – dos períodos romântico, barroco, clássico, etc. – se for da necessidade do pesquisador, só que agora pensados a partir da performance.

A intenção da mistura e da contaminação é muito evidente na noção de transgênero, não apenas por incluir formas e conteúdos diversos, mas por trazer signos provenientes de outras linguagens convocadas, de tecnologias não escriturais que se introduzem de algum modo na escrita, de vozes e de ritmos, de dança, de magia, de mitologias orais e de formas artísticas não lingüísticas, como, no caso de *Mascaró, el cazador americano*, o romance de Haroldo Conti, que, como resíduo vivo, resiste a seu momento de criação – anos 70 – e nos permite o encontro com projetos e práticas que foram-se dissolvendo no esquecimento e nos rótulos que (des)potencializam: de criações artísticas populares circenses e de performances políticas e culturais. O transgênero performático privilegia a voz, quer mostrar o movimento, registrar a ação e produzir efeitos de sensações² que, de algum modo, produzem uma convergência de aspectos irreduzíveis do passado, aspectos que nenhum documento pode atualizar em sua integralidade.

Sintoma de nossa época, o comportamento performático nas artes em geral e na literatura em particular restaura abismos pela própria teimosia em estar aí, fora do tempo e do espaço prefixados, e por obrigar o indivíduo a deparar-se com os mitos que o constituem e o ligam a uma ou a mais de uma comunidade, a um tempo-memória que funciona como um duplo do tempo linear e homogêneo e o convida a render-se à interpretação e ao entendimento da força de ações, cerimônias e rituais que podem entregar novos sentidos ou ajudar a criá-los. A princípio, as práticas performáticas são geradoras de contextos e os contextos são efeitos de transformações e movimentos gerativos de outros contextos. Os contextos são produzidos por práticas discursivas e não discursivas e os elementos que os compõem e integram são explícitos e implícitos, visíveis e invisíveis, conscientes ou não, e tudo isso exige uma teoria da cultura onde a performance tem reservado um lugar de importância ainda não quantificado nem ponderado devidamente. Por sua natureza (pelo menos de acordo com minha própria definição e descrição) a performance revela experiências que fazem o percurso do pessoal ao comunitário e vice-versa. Esse trânsito está fortalecido por um impulso de resistência à dissolução de componentes culturais e ideológicos que atuam como resíduos culturais que integram as pessoas a uma região, a uma paisagem, e que passam a ser pele, olhos, roupa, gestos, fala, em partituras que se percebem como restos de algo maior e irrecuperável, reproduzível e passível de ser reescrito, mas que de alguma forma deve ser restituído a um passado e, ao mesmo tempo, transmitido ao futuro e relido no presente.

Pode-se pensar que cada performance, de algum modo, implica outras performances, anteriores (do passado) e sincrônicas (do presente). Por um lado, a cada efêmera prática — efêmera, mas nem por isso aleatória ou sem sentido para a história e a memória — emerge um significante novo (outra possibilidade performática) com o qual é possível que os grupos se identifiquem. E esse significante novo, transcrito, vai inscrevendo a performance em novos saberes históricos, transbordando os nacionalismos e tribalismos fundamentalistas. Constrói-se, assim, uma história que tenderá não à amnésia, como advertia Adorno falando da fossilização da memória histórica oficializada e imobilizada, mas à procura de novos saberes que promovem uma constante recuperação e apresentação do passado com vistas à comunidade por vir.

Qual é, então, a economia de leitura que se pode derivar das estratégias performáticas de misturar os signos e transformar o texto em registro de ações visualizáveis, pela descrição de ações corporais espetaculares, do mundo do trabalho e da militância política própria dos anos 60 e 70, especialmente a guerrilha? Tomando a performance como chave de leitura abor-

damos os romances de Haroldo Conti, em especial *Mascaró, el cazador americano*³ e a primeira constatação que fazemos é que seus narradores pertencem a um tipo de conhecedor daqueles de quem fala Walter Benjamin (1987, p. 197-221): sabem tanto dar conselhos quanto expressar opiniões a partir da substância viva da experiência. São narradores que exercitam a arte de contar histórias de que foram testemunhas diretas ou se apresentam como mediadores do testemunho de outros, precisamente como o autor, que conjugou uma maneira de viver com uma de escrever e de morrer⁴. É evidente que se trata de uma escrita na qual prevalece o desejo de relacionar o concreto e material do vivido criando vetores que apontam não só para o político, mas também para o poético narrativo, que é visto como uma das ferramentas articuladoras de novas formas epistemológicas e heurísticas de pensar e entender o mundo. Os romances de Conti, atravessados por outros saberes, resgatam práticas performáticas populares que passam, via a escrita, a fazer parte de arquivos que dependem dos consignatários — representantes ou depositários — para serem decodificados e atualizados, quer dizer, aguardam pelas miradas e leituras que a crítica e a criação contemporâneas possam realizar de um passado esfumado. Não se trata de falar a língua dos mortos e sim de não matar o que ainda vive.

O que denomino performance neste trabalho responde a novas reflexões sobre o assunto, que venho trabalhando há algum tempo já.⁵ Nossos modos de saber, escrever e fazer arte e política estão imbricados em complexas redes de vozes e gestualidades que excedem a linguagem — o arquivo foucaultiano⁶ — dos quais só conhecemos e identificamos, até então, algumas. A performance pode ser entendida como algo que se percebe no âmago da tensão contemporânea entre a singularidade (o performático, a memória) e a representação consensual e disseminada da cultura (a tradição, a história): sem a singularidade que se debate a contrapelo do *mainstream* oficial e/ou consensual não existe palavra nova, e sem a absorção dessas palavras novas não pode haver continuidade. A singularidade, quando consegue ser (re)conhecida como representação e testemunho⁷, é deglutida pela cultura que familiariza, divulga e domestica.⁸

Talvez na Idade Média e na época que precede a eclosão da modernidade (esse mar de histórias), a tranqüila sensação de compreender e ser compreendido por uma totalidade universal tornava desnecessária a reflexão sobre a performance, tão dentro do modo de ser humano ela estava e tão constitutiva do que significava ser-no-mundo. Inclusive o aparecimento da dissonância, esse estado de inquietação da cultura que percebe Luckács no seu célebre ensaio sobre o romance moderno, e o conseqüente paradoxo instalado na consciência de dilaceramento do eu e da angústia provocada pela percepção da distância entre o eu e o mundo, não deu margem a uma reflexão sobre o tema (no sentido em que estamos pensando performance hoje) já que são

outros os caminhos de reflexão hegemônicos, vias que passam muito mais por desvendar as disparidades entre construtos como alma e corpo, pensamento e ação, espírito e matéria, arte e representação, arte e sociedade, arte e nação. Esses condicionamentos do pensamento não arrefeceram a inquietação pelo não visível, o sombrio e o incompreensível que sempre perturbou as pessoas e que vai desaguar nos conhecidos sentimentos de fragmentação, solidão e incompletude que se desenvolveram nos últimos séculos até chegar a sua eclosão, no final do século XX, e que deram feição ao que, para dar um nome, acabamos denominando pós-modernidade. As narrativas performáticas e a própria performance colocam-se como resistência à melancolia e à sensação de impotência derivadas daquela dissonância.

Benjamin afirma que foi a difusão da informação que socavou a paciência artesanal e demorada que estava na origem da arte de narrar. Nos romances de Conti, sem didatismo moralista, recopilando histórias de homens e mulheres ignorados, dessa nação “abstrata” que é a Argentina para o autor⁹, os narradores e os personagens — quando são interpelados pela narração ou nos momentos em que tomam a palavra — preenchem vazios, dão voz aos que nunca a tiveram na cultura letrada, apresentam tipos que não tinham sido descritos nem narrados até então, inscreve agenciamentos individuais e coletivos em lugares no mapa cultural latino-americano que hoje constituem topografias do terror. A narrativa cumpre assim dois papéis: informação, por um lado, e formação, por outro, enquanto transforma as percepções e a imaginação apresentando novas bases e acepções a noções antigas. A Argentina é, também, esse mundo raro e oculto que Conti apresenta.

Como o Leskov de Benjamin, Conti considerava-se um artesão, e os vestígios de sua experiência estão à vista: os detalhes com que descreve seus amigos moradores das ilhas, vagabundos, viajantes, seus diários de viagens, as leituras, os amigos escritores, os artistas de circo, os guerrilheiros.

Se, como afirma Jameson (JAMESON, 1991, p. 96), o lugar último dos subtextos é o da contradição social, observamos que precisamente um dos desafios dos processos de produção de sentido na ficção de Conti é elaborar um texto ficcional a partir de um material de extrema riqueza e complexidade: os homens imersos nas relações de poder, confrontando-se em suas posições de classe, confiando suas vocações mais íntimas às ínfimas possibilidades que o sistema, às vezes, deixa em aberto. Tipos como os inventores, neste universo, aparecem como pilares da sociedade a que pertencem o escritor e seus leitores; surgem como imagens acreditáveis que podemos analisar como esquemas simbólicos do imaginário social dos anos 60 e 70, colados aos dados sobre o crescimento do país, a sua industrialização, a sua realização como parte de um mundo ao qual a Argentina só poderia se in-

tegrar como observadora marginal, salvo se exercesse a rebeldia radical a que estava sendo chamada nesse momento histórico. Ou os loucos desvairados que são, no romance, os que trazem à tona a força da imaginação e dos sonhos que a sociedade não pode aceitar embora, paradoxalmente, não possa abandonar as esperanças de inventar um mundo novo no qual viesse a existir, além do trabalho e das obrigações, a felicidade do tempo à toa, da liberdade criativa, da igualdade e, sobretudo, da fraternidade. Afirma Conti naqueles anos:

A esta altura de las cosas la literatura se me aparece como un destino (no un fin en sí mismo), mi particular manera de vivir y consistir. Por lo menos he tratado de que sea así, buscando juntar la vida y la literatura, hacer una sola cosa. No aquí la vida y allí la literatura. Tal vez en ese sentido el viejo Hemingway dijo que el talento reside en cómo uno vive la vida [...] Por supuesto, como vida, esto es, como totalidad, no se reduce al solitario hecho de escribir sino a una actitud general, una especie de revelación, por mi lado, y por el otro, el del lector y aun el del mero espectador, a un tipo de participación que curiosamente me lleva a un despojamiento cada vez mayor de lo personal [...] para que los demás asuman mis historias, como actos más que como relatos, cual si fueran propias, las participen, que es algo más que leer, y las incorporen a sus vidas. Así, a través de mis personajes soy yo el que me vivo. Me vivo en historias que fueron o pudieron ser, no importa su correspondencia efectiva en el tiempo porque después de todo el tiempo sin nosotros es nada. Y todo lo que pretendo, porque queda por ver si efectivamente lo he logrado, es que otros, la mayoría de los cuales no llegaré a conocer, se vivan a partir de esa minúscula sucesión de signos que mientras alguien no los anima, apenas son un trazo de tinta. (Apud RESTRITIVO, SANCHEZ, 1986)

Nesses desdobramentos é que se elabora o espaço literário dos romances de Conti. Suas experiências pessoais lhe forneciam elementos de pesquisa lingüística e cultural que podem ser avaliados em toda sua obra e permitem uma reflexão sobre os processos de transposição literária do real à literatura, assim como dão lugar para se pensar como essa obra é testemunha do tempo em que foi escrita, no qual o debate sobre a função da literatura e do intelectual foi crucial. Nos 60 e 70, parte da esquerda na América Latina acreditou encontrar uma síntese entre a revolução cubana, o 68 francês, a revolução chinesa e a noção de Terceiro Mundo, e tudo isso deu fôlego aos movimentos de liberação nacionais e internacionalistas ao compasso de revoluções terceiro-mundistas de outros territórios, não só americanos. Movimentos que, entre outras coisas, trouxeram a legitimação da violência política, a crença na violência como forma de alcançar a liberdade, a igualdade, outra fraternidade (CASSULLO, 2004, p. 34). Nesse marco procuraram-se novas formas de relação entre a cultura e a política, valorizou-se a

cultura popular e se estabeleceram redes de comunicação entre intelectuais e setores populares através de trabalhos em bairros pobres, funções teatrais para e com o povo, circo, teatro campestre, cinema de liberação, e, ao mesmo tempo, as novidades do que podemos chamar a “cena performática”.

Neste contexto, nas décadas de 60 e 70, a performance foi uma ferramenta cujas características a faziam adequada aos lemas e aos programas de forte impacto da época: intangível, não deixava pegadas e não podia ser vendida ou comprada, ao mesmo tempo em que reduzia a alienação entre intérprete e espectador. O *body art* e suas variadas manifestações levaram à produção de uma linha de obras de tipo autobiográfico já que o conteúdo dessas performances utilizava aspectos da história pessoal do performer. Essa reconstrução da memória privada teve seu complemento na obra de muitos artistas que começaram a trabalhar a memória coletiva (rituais e cerimônias, ritmos, fazeres artesanais, modos tradicionais de cultivar a terra e de criar animais, modos de transformar a natureza em alimento, o tratamento “natural” do corpo, etc.) na qual eram recuperadas formas esquecidas pela história oficial. Outra característica importante do uso político da performance foram as estratégias que conduziram à participação ativa do público, que era obrigado a pensar, por exemplo, nos limites da arte, na relação da vida cotidiana com o imaginário, no simbólico popular e na política, nas linhas de força que iam da filosofia à vida e à arte e, sobretudo, em questões relacionadas com o desejo de emancipação. Assim, uma performance do silêncio e da negatividade, instaurada pelos que acreditaram numa forma de luta contra o sistema, integrou-se à performance do nomadismo que, em suas variadas formas, implodiu os tradicionalismos ferrenhos. Só à guisa de exemplo podemos citar o filme de Fernando Solanas *La hora de los hornos* (1969) e *Tucumán arde*, instalação coletiva de arte (1968), as performances do grupo chileno C.A.D.A., a influente teoria e prática de Augusto Boal, assim como a ênfase no procedimento teatral conhecido como criação coletiva. A respeito, explica Sara Rojo:

O teatro dos anos sessenta, na América Latina, acompanhou as mudanças democráticas que se produziam no mundo, procurou encontrar-se com as problemáticas sociais e aproximar-se de um público popular. Dessas grandes transformações, surge uma metodologia que revolucionou o processo produtivo de uma montagem: a criação coletiva. Essa prática expandiu-se por toda a América latina e foi propiciada pelos criadores, como os colombianos Enrique Buenaventura [...] e Santiago García [...] Essa forma de trabalho vinculava-se, diretamente, a uma perspectiva ideológica de ver o mundo, que buscava uma maneira democrática par realizar a produção do evento artístico com o objetivo de gerar, até mesmo em forma de construção, uma sociedade em que ocorresse o mesmo. (ROJO,

2005, p. 98)

As duas famílias de narradores de que fala Benjamin aparecem na narrativa contiana: os que andam pelo mundo e possuem saberes de terras distantes e os sedentários que ficam como sentinelas dos saberes do passado, convertidos já em tradição. Seu entrecruzamento define óticas e objetos modificados ao longo do tempo, tal como aconteceu com as perspectivas de vida e militância de Conti, com as relações de produção e os modos de conformação da sociedade na Argentina e, por consequência, com os imaginários sociais, com os quais *Mascaró...* possui uma profunda dívida e aos quais acrescentou elementos. Os nômades trazem a boa nova da revolução e os sedentários podem falar de tradições libertárias das comunidades que ficaram no esquecimento. Cada canto do país tem sua história de heróis, de mártires e de filósofos populares que deixaram sua marca na areia da memória coletiva, rememorada e reinventada a cada dia.

Haroldo Conti nasceu em Chacabuco, uma cidade pequena do interior da província de Buenos Aires. Foi seminarista, motorista de caminhão, professor de latim. Gostava de viajar; adorava o Delta do *Río de la Plata*, a região do *Tigre*, as viagens por mar percorrendo a costa pouco explorada do litoral argentino, uruguaio e brasileiro. De cada lugar, seu interesse privilegiava as pessoas e seus modos de sobrevivência: como viviam, trabalhavam, divertiam-se. Fazia amigos entre os moradores das ilhas e sempre voltava para compartilhar experiências, conversar com eles, pegar de algum modo seu fazer performático. Assim, foi conhecendo todo tipo de pessoas especiais, raras, diferentes, que foram a base da construção dos personagens de seus contos, romances e trabalhos jornalísticos. Esses excêntricos, na verdade, foram parte fundamental de tudo aquilo que permaneceu oculto nas representações da nação e que, no mundo de *Mascaró*, é um espaço povoado por sujeitos e suas práticas, homens e mulheres, seus trabalhos e ofícios, seus sonhos e projetos, seus pensamentos e esperanças, mas que como não foram privilegiados nas representações literárias, acabaram sendo, por isso, lidos como estranhos, diferentes, engraçados.

Entretanto, as práticas performáticas, como defendemos neste ensaio, quando se articulam umas com as outras, conseguem alcançar o status de fatores de historização — ou seja, vão-se inscrevendo no conjunto maior e exterior do local, tanto devido ao que a performance tem de resistência ao efêmero através de seu aspecto de execução ritualizada quanto pelo que a performance tem, precisamente, de efêmero, por ter, cada realização, caráter único e irreproduzível. Por um lado, revela-se uma gênese, uma origem de origens, às vezes a ficção de uma origem e, por outro, essa articulação traz o mistério do arcano,

do que vem de antes, de um espaço residual, delineado pela memória corporal e afetiva, emocional, espaço convocado pela memória performática, atávica e sempre atualizada. A genealogia performática na qual inscrevo a obra de Haroldo Conti permite vislumbrar outros escritores da mesma tradição, amorosa em seu trato com o popular como resistência ao estabelecido como norma: Roberto Arlt, Manuel Puig, Jorge Luis Borges, Juan L. Ortiz e Juan José Saer, dentre outros.

O circo: *Treme o mistério!*¹⁰

O fato de o circo — que ocupa um lugar central em *Mascaró, el cazador americano* — ter como característica básica o encontro concreto entre pessoas, de ser um tipo de experiência cultural não mediada, possibilita refletir sobre as diferenças de experiência estética entre o que produz a imagem projetada — no cinema, por exemplo — que só pode jogar imagens do passado, feitas antes, em qualquer tipo de tela, e o embate corpo a corpo sob a tenda do circo que parece inclinar-se a combater a reificação da vida moderna, a desumanização do cotidiano, a monadização que caracterizam as relações sociais do capitalismo tardio. A prática de atos improvisados e, portanto, irreproduzíveis, atos únicos, característicos do circo, permitem elaborar conceitos inesperados e desenvolver imagens sobre possibilidades de mudanças. O tipo de práxis que lemos em *Mascaró...* corresponde à desenvolvida por um circo pobre, pelos caminhos do interior, nos anos 70, no qual o espectador oferece-se a si mesmo como parte do espetáculo deixando de ser um mero observador. Este simples fato é de enorme importância porque permite a desconstrução, em cadeia, de outras séries interdependentes, que alinhavam a lógica em vigor: pode-se começar a pensar de outro modo, já que é possível atuar de outro modo. Viver é fazer e fazer é possível. O que consagra a festa pública, o encontro vivo entre pessoas, é a proximidade e a presença transformadoras.

Enquanto a trupe que protagoniza o romance trilha as rotas do interior, a areia obnubila o olhar, o deserto está povoado de figuras amedrontadas, que vivem quase sepultadas. De algumas das cidadezinhas sobrou só o nome: *Esquecimento, Morte*. A toponímia da pobreza é também a que baliza o percurso tanto da *troupe* circense, dirigida pelo *Príncipe*, quanto o do grupo guerrilheiro, orientado por *Mascaró*. Nessa paisagem, as únicas palavras-chave são: ruína e decadência, os despojos da civilização, onde o que se vê pode ser uma miragem. A distorção da percepção estabelece uma nova relação entre realidade e fantasia, entre verdade e ficção. No deserto, espaço ao qual nada chega, a presença, primeiro da *troupe* do circo, mais tarde a dos guerrilheiros e, finalmente, a das forças do governo, chega a beirar o fantástico. Os povoados e os seres fantasmagóricos

descobrem nova vida, novas expectativas nascem, novas ações, novas palavras. O que está escondido nas dunas de areia, no meio do vazio desértico não é a barbárie, é a vida mesma em toda sua riqueza.

Trazer à literatura a teatralidade popular, no sentido de produzida e consumida pelo povo, como é o uso do circo em *Mascaró*, responde a um esforço maior do programa estético de Conti, que é a apresentação literária de formas de cultura popular para integrá-las em um projeto que é, ao mesmo tempo, uma proposta estética e um postulado ideológico do autor, envolvendo um projeto de resolução de conflitos sociais. O conceito de cultura popular que se manejava nos anos em que Conti escreve este romance derivava fundamentalmente dos escritos de Gramsci, para quem o popular não é simplesmente um critério quantitativo – a cultura multiplicada, aquilo amplamente divulgado e conhecido – e sim o que a cultura tem a ver com uma qualidade ativa de coordenação e de ordem intelectual e moral. O popular tinha também o sentido de luta pela construção de uma cultura. Refiro-me, com a palavra cultura, à interpretação desse desenho incorpóreo, dessa figura maior na qual se expressam simbolicamente os conteúdos que têm a ver com a comunidade por vir, essa comunidade que é sempre um projeto de realização iminente e que se constitui no motor de atos coletivos à procura de novas formas de convivência.

Como se sabe, os grupos de poder têm tido especial cuidado em conter e, inclusive em exterminar movimentos que carreguem germes de transformação. Geralmente, a história não tem prestado muita atenção aos cômicos ambulantes que são reconhecidos ambigualmente como pertencentes a algum compartimento ingênuo e inofensivo da teatralidade popular. É por isso que acaba sendo um ângulo de visão interessante focalizar os pontos de contato entre os modos de teatralidade popular e o referencial político-social, no caso deste romance, dos anos 60-70 na América Latina. Pesquisando a vida dos homens pobres, marginalizados pelo centro, Conti encontra e focaliza espaços onde podem vir a ter lugar instáveis e conflitivas relações povo- instituições governamentais – arte, como é o caso do circo de *Mascaró* onde coincidem cidadãos marginais sedentários e artistas nômades perseguidos pelas forças institucionais. As perguntas são: em que medida o circo se opõe à cultura oficial? como contribui com uma construção diferente da comunidade? de que maneira o circo e sua influência afetam os imaginários individuais e o conjunto maior dos imaginários sociais? Lembremos que o circo foi, desde épocas imemoriais, considerado um espaço de diversão sem maiores compromissos com a arte e com a política, e muito menos com representações realistas ou simplesmente verossímeis. Seu reino foi sempre um espaço difícil de precisar e, por esse motivo, permaneceu a salvo dos

discursos racionalizadores oficiais. Esse não comprometimento com o real e o verossímil tem permitido certa liberdade, que o tornou escorregadio para os censores até pelo fato de falar uma linguagem menos codificada que o teatro, mais performática. Marginal como expressão, marginais seus atores e seu público. Não chega às cidades para educar ou difundir uma moral ou um espírito de ordem. Pelo contrário, o circo estimula rupturas com os comportamentos ditos civilizados, cria um espaço simbólico de ação onde o imaginário se relaciona com o real com leis próprias embora sua linguagem responda, em grande parte, a práticas performáticas milenares: o equilibrista, o palhaço, os dançarinos, os cantores, os animais e suas destrezas, os trapézistas, o homem de borracha, os ilusionistas, os ginastas, os apresentadores.

A produção e a recepção da teatralidade popular, sobretudo em ambientes realmente pobres e carentes de infra-estrutura, pode pensar-se no marco de uma resposta de setores culturalmente postergados frente aos setores dominantes. Essa resposta é produto de uma necessidade: afirmar a identidade para evitar a destruição da dignidade pessoal e dar forma aos próprios princípios do prazer e do desejo, ainda que essa afirmação da identidade implique processos de reinvenção continuada de formas de identificação.

No momento em que, no romance, *Mascaró*, o líder popular, decide entrar no circo para se esconder de seus perseguidores e se apresenta como *Joselito Bembé, el cazador americano*, fazendo um número de tiro ao alvo, a política invade o circo. Quando os integrantes da trupe do circo decidem abandonar suas funções e se dedicar em cheio à política e utilizar suas destrezas na guerrilha, então é a arte que se desloca em direção à política.

Mascaró pode ser lido a partir de alguns dos sentidos mais característicos da modernidade: o nomadismo e a metamorfose. Não se trata de fazer proselitismo nem de aberta politização. A questão é resgatar novos modos de produzir cultura, tornando visível o que está subsumido ou oculto, o que se considerava perdido ou inexistente, focalizando as práticas performáticas que sustentam a forma pela qual essa nova produção se apresenta. Por essa via são transgredidos os limites disciplinares e as estruturas hierárquicas dentro das quais o conhecimento e a experiência são organizados e se concretiza a possibilidade de cooperação entre os seres humanos e de novas formas de cultura. O lazer, que se torna valor e não um mero desperdício, faz parte da revolução da consciência que concede relevância ao poder da imaginação e da fantasia de minar o sistema que oprime e escraviza as classes espoliadas.

Quando o circo chega, no romance, a uma cidadezinha ínfima, *Tapado*, revela-se a imagem da terra dormida sob a areia, como se o deserto, longe de ser um espaço despovoado, fosse

o lugar do escondido, mas que pode ser manifestado. Como se pela simples presença do circo, com suas artimanhas, o povo de repente adquirisse o poder de levantar vôo, de se elevar da terra para assumir um ponto de observação privilegiado do qual as pessoas, agora sim, poderiam ver, enxergar, ter acesso a uma percepção diferente de como tinham sido até então suas vidas.

El Príncipe, que a esa hora revivía y se llenaba de humores, mandó encender las luces y el pueblo de Tapado se detuvo un momento, dejó de envejecer, porque la carpa se iluminó por dentro y todos vieron que era algo hermoso sobre la tierra, aunque no pasara nada más que eso y estuviese allí encendida toda la noche, mera figura, a ratos sacudida por una brisa, como si consistiera viva y fuese a remontar vuelo igual que un globo, y todos, tan livianos, despegaran también de aquella tierra dormida bajo la arena y pudiesen ver desde arriba, medio pajarito, ese agujero en el desierto donde había transcurrido su vida. (CONTI, 1984, p. 158)

Como podemos ver, a simples presença do circo já é uma via de reflexão, produz uma suspensão do tempo produtivo. A chegada do circo cria, primeiro, a inquietação das pessoas que querem ver o novo, observar os mistérios que o circo sugere. Depois, chega a possibilidade de participação e o desejo de mudar bruscamente os rumos da vida particular ou até as das comunidades. Todos sentem a fascinação dos artistas e se altera profundamente o ritmo da vida diária.

A arte como performance — como mito, imaginação criadora, memória comunitária, delírio, alucinação, paródia — é vista em *Mascaró* como uma celebração da vida, que leva a descobrir seu sentido último; assim como a guerra, a guerrilha é um modo de representação social e como tal carregada de simbologia. O circo é o curso de uma prática social; uma práxis que se apresenta como equação para resolver dilemas que a oposição política-cultura impunha na época. A situação inicial do romance apresenta o personagem protagonista, *Oreste*, sem rumo, perdido, mas com uma única obsessão: o caminho. A cena final traz um *Oreste* que acaba de reconhecer “seu” caminho e esse caminho já não é vago e indeterminado: é o da luta armada e essa é a proposta que o romance coloca como via de saída de toda uma comunidade.

Esse movimento de desconstrução do esquema sociológico vigente até então pretende se colocar na perspectiva dos pobres, no sentido de serem grupos humanos, comunidades, totalmente afastadas dos centros de poder, sem meios genuínos de subsistência, sem possibilidades de trabalhar conjuntamente com a sociedade urbana no desenho de um país mais coerente. Esses desaparecidos do discurso e da representação social voltam por seus direitos. Revelam-se problemas específicos do mundo dual em que se transformou a sociedade dos países rotulados, na

época, de “terceiro mundo”, nos quais, junto a problemas típicos de sociedades capitalistas desenvolvidas, coexistem problemas típicos das sociedades arcaicas, de base agrária e colonial, extremamente dependentes dos centros hegemônicos e corroídos pelos males do latifúndio.

Fica, para a crítica do século XXI, o desafio do que Nicolás Casullo chamou “pensar entre épocas”, fazer o esforço de tentar entender um momento histórico que, como todo passado, teima em se ocultar e não se revela de todo. Que subjetividade foi essa das vanguardas revolucionárias, cujo tempo íntimo entrou em dissolução há muito tempo e que foi nomeado como “utópico” quando, na verdade, falava-se de projetos de cuja possibilidade não se duvidava, nunca de utopia, se é que utopia nomeia o que não pode realizar-se? Por que chamar de utópica uma batalha perdida?, poderíamos perguntar-nos. Por que rotular de utópico um movimento que tentou uma operação de reconciliação entre política e estética com vetores tanto em direção de uma politização da arte quanto de uma estetização de política? O romance de Haroldo Conti é subsidiário tanto da romantização do universo político que coloca a arte como o braço que tem a

força inatingível e incorpórea, performática, de produzir a revolução quanto da politização da arte.

Abstract

This essay addresses questions related to the performatic transgenre, considering a piece of fiction by Haroldo Conti, Mascaró, el cazador americano. From an understanding of how performance and writing interrelate themselves, the essay researches a critical and theoretical clue that allows for new perspectives of cultural analysis.

Keywords: *Argentinian Literature; Performance; Narrative; Contemporary fiction.*

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo: Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- ANTELO, Raúl. (Org.). *Crítica e ficção, ainda*. Florianópolis: Pallotti, 2006.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CASULLO, Nicolás. *Pensar entre épocas: memória, sujetos y crítica intelectual*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

CONTI, Haroldo. *Alrededor de la jaula*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967.

_____. *En vida*. Barcelona: Barral, 1971.

_____. *Mascaró, el cazador americano*. Buenos Aires: Nueva Imagen, 1984.

_____. *Sudeste*. Buenos Aires: Compañía Fabril, 1962.

FOUCAULT. *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.

JAMESON, Fredric. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi, 1991.

_____. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1992.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.

RAVETTI, Graciela. *Ficción y performance en escritores latinoamericanos contemporáneos*. *Diálogos latinoamericanos*, Aarhus, v. 4, 2001a.

_____. *O corpo na letra: o transgênero performático*. In: CARREIRA et al. *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. *Performances autoficcionais*. *Margens / Márgenes*, Belo Horizonte, n. 1, maio 2001b. Caderno de cultura.

_____; ARBEX, Márcia (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, UFMG, 2002.

RAMA, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses: literatura y sociedad*. Buenos Aires: Calicanto, 1976.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

RESTIVO, Néstor; SÁNCHEZ, Camilo. *Haroldo Conti, con vida*. Buenos Aires: Editorial Nueva Imagen, 1986.

ROJO, Sara. *Trânsitos e deslocamentos teatrais: da Itália à América latina*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

ROMANO, Eduardo. *Narradores argentinos de hoy*. v. 1. Buenos Aires: Kapelusz: G.O.L.U., 1971.

Notas

¹ Desenvolvi esse conceito em Ravetti (2003).

² Melendez (2001, p. 542), citando Vanden Heuvel, diz que o discurso da performance “tenta rebelar-se contra a visão fechada do texto, procura quebrar as distinções tradicionais entre arte e vida, defende a primazia do ator/performer frente ao autor, e deseja privilegiar a voz humana sobre a palavra escrita”. (“intenta rebelarse contra la visión cerrada del texto, procura quebrar las distinciones tradicionales entre arte y vida, defiende la primacía del actor/performer frente al autor, y desea privilegiar la voz humana por sobre la palabra escrita”).

³ Haroldo Conti, escritor argentino. Os romances de nosso corpus são: *Sudeste*, *Alrededor de la jaula*, *En vida e Mascaró*, *el cazador americano*.

⁴ Haroldo Conti foi seqüestrado por forças parapoliciais. Desaparecido, foi dado como morto em 1976 em Buenos Aires. Testemunhas detalharam horrendas torturas às quais Conti foi submetido, que nós, hoje, não podemos senão assimilar à situação do “muçulmano” dos campos de concentração na Alemanha. Ver sobre o tema Agamben (2005).

⁵ Na bibliografia constam algumas referências a tais trabalhos: Ravetti (2001a, 2001b, 2002).

⁶ Agamben (2005, p. 150). Foucault llama “archivo” a la dimensión positiva que corresponde al plano de la enunciación, al “sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados” [Foucault, p. 171] ¿En qué forma debemos concebir esta dimensión, si no corresponde al archivo en sentido estricto — es decir, al depósito que cataloga las huellas de lo ya dicho para consignarlas a la memoria futura — ni a la babélica biblioteca que recoge el polvo de los enunciados para permitir su resurrección bajo la mirada del historiador?

En cuanto conjunto de reglas que definen los acontecimientos de discurso, el archivo se sitúa entre la langue, como sistema de construcción de las frases posibles — o sea, de la posibilidad de decir — y el corpus que reúne el conjunto de lo ya dicho, de las palabras que han sido efectivamente pronunciadas o escritas. El archivo es, pues, la masa de lo no semántico inscrita en cada discurso significante como función de su enunciación, el margen oscuro que circunda y delimita cada toma concreta de palabra. Entre la memoria obsesiva de la tradición, que conoce sólo lo ya dicho, y la excesiva desenvoltura del olvido, que se entrega en exclusiva a lo nunca dicho, el archivo es lo no dicho o lo decible que está inscrito en todo lo dicho por el simple hecho de haber sido enunciado, el fragmento de memoria que da olvidado en cada momento en el acto de decir yo.

⁷ Para o testemunho performático acho interessantes as contribuições de Agamben (2005). Entre outras fundamentais reflexões Agamben coloca: ...podemos decir que testimoniar significa ponerse en relación con la propia lengua en la situación de los que la han perdido, instalarse en un alengua viva como si estuviera muerta o en una lengua muerta como si estuviera viva, mas, en cualquier caso, fuera tanto del archivo como del corpus [...] Significa más bien que la palabra poética es la que se sitúa siempre en posición de resto, y puede, de este modo, testimoniar. Los poetas — los testigos — fundan la lengua como lo que resta, lo que sobrevive en acto a la posibilidad — o a la imposibilidad de hablar (p. 168).

⁸ Em outro artigo sobre o tema, defino esses termos da seguinte forma: “Haveria, então, duas expressões complementares: “narrativas performáticas” e “vínculos performativos”. As primeiras — as narrativas performáticas — poderiam vir a ser decisivas no momento do questionamento e da resistência aos segundos — os vínculos performativos — nascidos a instâncias do poder estabelecido. Acredito que encontramos estes critérios anunciados já em Freud, quando ele dizia que um sujeito é o efeito de um conjunto de marcas materiais e não uma entidade espiritual que se debate entre os enganos dos sentidos. E, ainda, que o sujeito se constitui em uma atribuição respeito de essas marcas. Considero performativa a narrativa que apresenta um cenário no qual um (ou mais) sujeito(s) aparece(m) em processos de atribuição, com referentes explícitos à realidade material, sendo, por isso, identificáveis, mas nas quais os comportamentos narrados (afinal trata-se de comportamentos sociais) são, no mínimo, transgressores quanto à norma social vigente.

O poder performativo do discurso oficial, assim como o das teorias culturais de qualquer signo — sobretudo quando estas alcançam um lugar legitimado e se fazem escutar — reside, por um lado, na faculdade que esses discursos têm de definir, com antecipação, a condição de existência dos sujeitos de uma sociedade dada: definem, por exemplo, o que é efetivamente o latino-americano, o feminino, etc. Neste caso, a sobredeterminação dos discursos obstaculiza a possibilidade de assumir posições identitárias não condicionadas de antemão pelo poder, ou seja, impede atos de emancipação efetiva. Entretanto, podemos trabalhar com a hipótese de que a tomada de consciência sobre a existência dessa faculdade performativa do discurso do poder, da qual os sujeitos são objeto, é já um passo no caminho de assumir novas estratégias, dentre as quais observo: os atos performativos ilocutórios — sérios, no sentido da teoria dos atos de fala —, dirigidos e conscientes, públicos ou privados; e os atos performativos paródicos (aos que se referem, entre outros e de diferentes maneiras Judith Butler, Bhabha e Fanon). Esses dois tipos de atos performativos possuem um alto valor de eficiência para encontrar e assinalar pontos de fuga do círculo opressivo da imposição de identidades e, conseqüentemente, de comportamentos. Um dos lugares privilegiados para “programar” esses atos é a literatura” (RAVETTI, 2002, p. 31-32).

⁹ “Toda esa Argentina que creo constantemente, porque para nosotros la Argentina todavía es una abstracción”. Haroldo Conti em entrevista à revista *Atlántida*, citada em Restivo; Sánchez (1986, p. 169).

¹⁰ Rama (1976, p. 151), aplica o ditado do flamenco (*Tiembla el misterio*) à situação em que se produz o encontro entre atores e público no teatro.