

GISELI CRISTINA TORDIN

OS ITINERÁRIOS DO DESASSOSSEGO:
ANÁLISE COMPARADA DA OBRA CONTÍSTICA DE HAROLDO CONTI

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestre em Teoria e História Literária.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Miriam Viviana Gárate

CAMPINAS
2010

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

T631r

Tordin, Giseli Cristina.

Os itinerários do desassossego : análise comparada da obra contística de Haroldo Conti / Giseli Cristina Tordin. -- Campinas, SP : [s.n.], 2010.

Orientador : Miriam Viviana Gárate.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Contos argentinos. 2. Contos brasileiros. 3. Memória. 4. Metáfora. 5. Pequenas percepções. I. Gárate, Miriam Viviana. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

tjj/iel

Título em inglês: The paths of the restlessness: comparative analysis of Haroldo Conti's short stories work.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Argentinian short stories; Brazilian short stories; Memory; Metaphor; Small perceptions.

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Profa. Dra. Miriam Viviana Gárate (orientadora), Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber e Profa. Dra. Romilda Mochiuti. Suplentes: Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann-Silva e Prof. Dr. José Alves de Freitas Neto.

Data da defesa: 15/10/2010.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

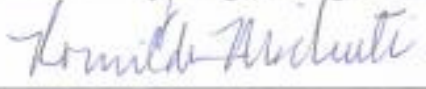
Miriam Viviana Gárate



Suzi Frankl Sperber



Romilda Mochiuti



Márcio Orlando Seligmann-Silva

José Alves de Freitas Neto

IEL/UNICAMP
2010

O seu pai lhe deu uma enxada, seu primeiro presente de infância. Mas, durante toda a vida, ela me deu aquilo que haviam roubado dela. E por isso ela brincava comigo até cansar. Foi criança comigo. Contava suas estórias para que eu saboreasse as pequenas e grandes alegrias. Ensinava-me apreciar os mais refinados pratos e doces que preparava. E sempre me dizia sim para começar qualquer jogo e decifrar os mais belos brinquedos.

*É à minha avó a quem este trabalho vai dedicado.
Para sempre, na memória e no meu coração.*

Agradecimentos

A muitos devo a imprescindível ajuda que obtive, sem a qual este trabalho jamais se realizaria.

À professora Miriam Viviana Gárate que, desde o início em que lhe apresentei a proposta, apoiou-me a buscar os rumos que permitissem o adequado entendimento do objeto de pesquisa. Sem o seu incentivo e lucidez, o mundo literário de Haroldo Conti não teria se aberto claramente para mim.

À professora Romilda Mochiuti que, quando eu ainda era sua aluna na graduação, apresentou-me a obra de Haroldo Conti. A ideia de trabalhar com Conti nasceu de uma conversa informal que tivemos.

Aos membros da banca de qualificação, à professora Suzi Frankl Sperber e à professora Romilda, devo orientações e conselhos muito valiosos para a redação final. Sou muito grata a estes mesmos membros que, na defesa do mestrado, permitiram-me, através de indagações e leituras tão envolventes, refletir ainda mais sobre a pesquisa realizada. Meu agradecimento também por acompanharem este trabalho até a sua fase final.

À professora Jeanne Marie Gagnebin de Bons, do IEL, que de forma tão atenciosa me indicou leituras da obra de Paul Ricœur, fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

A todos os funcionários da Biblioteca do IEL, que me ajudaram na pesquisa bibliográfica, e pelas gentilezas do dia a dia.

A todos os meus amigos, em particular àqueles que muito me ajudaram durante o mestrado: Raquel Afonso da Silva, pelas conversas e conselhos do mundo literário e da vida; Livia Grotto, por sempre se dispor a me ajudar; Marcos Roberto Grassi, por sua alegria contagiante; Paula Yetsuko Tanguan Takaezú e Maria Lúcia de Paula, pelo apoio irrestrito nas horas mais difíceis; Iuri Matteuzzo Ventura, por trazer para mim de sua viagem os livros de que eu precisava, por ser leitor de meus textos e dos escritores brasileiros com os quais trabalhei e por nossas conversas literárias (e do dia a dia) tão fascinantes; Fernanda Aparecida Ribeiro, da Unesp de Assis, por tão gentilmente fazer a requisição e enviar para mim o material sobre Haroldo Conti.

À professora Emilce A. Cordeiro, da Framingham State University, de Massachusetts, por gesto tão generoso ao me enviar fotocópias de livros sobre Haroldo

Conti cujas edições estão esgotadas e por me enviar também, com palavras de incentivo, a obra de sua autoria

Ao “Museo de la Memoria”, da cidade de Rosário, em especial, à Claudia Contreras, pela atenção e constância com que sempre respondeu a minhas mensagens, pelos esclarecimentos e pela pesquisa que realizou quando lhe perguntei a respeito das leituras de Conti.

À professora Kikyo Yamamoto, do departamento de Biologia Vegetal da Unicamp, por me ajudar a descobrir a taxonomia de duas plantas: uma que aparece no conto “Todos los veranos”, de Haroldo Conti, e outra do conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa.

Aos meus amigos da Biologia da Unicamp, por todo carinho e porque também torceram muito por mim.

Aos meus pais, pelo amor eterno e por me ensinarem as lições mais difíceis, aquelas que não se encontram em nenhum compêndio ou enciclopédia: as virtudes humanas.

À minha irmã Denise, por estar sempre ao meu lado e fazer de mim uma pessoa melhor.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo apoio financeiro, sem o qual este trabalho seria inviável.

A todas as pessoas que contribuíram, direta ou indiretamente, para a realização deste trabalho, reitero, meus inestimáveis agradecimentos.

É muito difícil fazer entender aos homens que o sofrimento é bom. Cada qual quereria refazer e embelezar a vida à sua vontade, adorná-la com todos os deleites, sem pensar que não há bem sem dor, ascensão sem suores e esforços.

A tendência geral consiste em fecharmo-nos no estreito individualismo, do cada um por si; por esta forma, o homem abate-se, reduz a estreitos limites tudo quanto nele é grande, quanto está destinado a desenvolver-se, a estender-se, a dilatar-se, a desferir vôo; o pensamento, a consciência, numa palavra, toda a sua alma. Ora, os gozos, os prazeres e a ociosidade estéril não fazem mais do que apertar esses limites, acanhar nossa vida e nosso coração. Para quebrar esse círculo, para que todas as virtudes ocultas se expandam à luz, é necessária a dor. A desgraça e as provações fazem jorrar em nós as fontes de uma vida desconhecida e mais bela. A tristeza e o sofrimento fazem-nos ver, ouvir, sentir mil coisas, delicadas ou fortes, que o homem feliz ou o homem vulgar não podem perceber. Obscurece-se o mundo material; desenha-se outro, vagamente a princípio, mas que cada vez se tornará mais distinto, à medida que nossas vistas se desprenderem das coisas inferiores e mergulharem no ilimitado.

León Denis

*Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver no Universo...
Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer*

Alberto Caeiro

*Quando, seu moço, nasceu meu rebento
não era o momento dele rebentar.
Já foi nascendo com cara de fome
e eu não tinha nem nome pra lhe dar.
Como fui levando, não sei lhe explicar.
Fui assim levando ele a me levar
e na sua meninice ele um dia me disse
que chegava lá.
Olha aí*

Chico Buarque de Holanda

Resumo

Haroldo Pedro Conti (1925-1976?) nasceu na cidade de Chacabuco, na província de Buenos Aires. Colaborador da revista *Crisis*, professor de latim, roteirista e premiado em 1975 pela revista *Casa de las Américas*, Conti teve sua produção literária interrompida quando foi sequestrado no começo da ditadura militar argentina. Ainda hoje figura na lista de desaparecidos políticos. Devido a este histórico, é comum a fortuna crítica realizar uma leitura da obra de Conti enfatizando mais o viés político e menos o estético. A este desequilíbrio soma-se outro: Conti ainda é um escritor pouco estudado. À guisa de exemplo, o volume de contos completos de Haroldo Conti foi lançado pela primeira vez apenas em 1994, ou seja, depois de quase vinte anos do término da ditadura militar argentina. No Brasil, Conti é ainda mais desconhecido: somente um romance – *Mascaró, el cazador americano* – foi traduzido ao português. Na tentativa de expandir as leituras da obra de Haroldo Conti, o objetivo desta dissertação é analisar comparativamente os contos do escritor argentino com contos brasileiros. Para tanto, privilegiou-se, além da cronologia – contos brasileiros pertencentes ao mesmo período em que Conti escreveu sua obra contística, entre os anos de 1960 e 1970 –, o aspecto geral da trama, comum a todas as narrativas analisadas: o amor dos protagonistas ou narradores por outrem – um pai, um tio ou um irmão – e o desejo de, na recordação, criar um vínculo com este *outro* e realizar a constituição de si enquanto sujeito. As narrativas brasileiras que compuseram a análise – “A terceira margem do rio” (Guimarães Rosa), “As voltas do filho pródigo” (Aurano Dourado) e “Frio” (João Antônio) – permitiram uma maior compreensão daquilo que move as personagens contianas e como estas constroem o “esforço por existir”. Para realizar esta “descoberta de si”, elas precisam aprender a enxergar, a partir do *outro*, a presença de um mundo antes não sensível aos olhos. Através das “pequenas percepções” que se instalam gradualmente nestas personagens, elas tentam recuperar não apenas o espaço-tempo que ficou para trás, senão o encontro com o outro: um encontro que não se deu em vida e que tem, através da memória, a última chance de ocorrência.

Palavras-chave: Contos argentinos; Contos brasileiros; Memória; Metáfora; Pequenas percepções.

Abstract

Haroldo Pedro Conti (1925-1976?) was born in the city of Chacabuco, which belongs to the state of Buenos Aires. Conti was a collaborator of the *Crisis*' magazine, a Latin teacher, a scriptwriter and a *Casa de las Américas*' magazine award-winning in 1975. In the beginning of the Argentinian military dictatorship, the literary production of Conti was interrupted because he was kidnapped, belonging to the list of political missing persons. Due to this historical fact, some studies on Haroldo Conti's work have emphasized more the political aspects than the aesthetic ones. Besides this fact, Conti is still a writer, whose work is insufficiently studied. For example, the complete short stories of Haroldo Conti were published for the first time just in 1994, almost twenty years after the end of the Argentinian military dictatorship. In Brazil, Conti is still very unknown: only a romance named *Mascaró, el cazador Americano* is translated to Portuguese. Considering the attempt to expand the readings of Haroldo Conti's work, this dissertation aims to analyze the Argentinian writer's short stories compared to the Brazilian ones. To do so, besides the chronology (the Brazilian short stories belong to the same period as Conti's work, in 1960's and 1970's) it is important to analyze the general aspect of the plot, common to all narratives: the protagonists' or narrators' love for somebody – a father, an uncle or a brother – and their desire to create a bond with this *other* result to the constitution of itself. The Brazilian narratives, "A terceira margem do rio" (Guimarães Rosa), "As voltas do filho pródigo" (Aurano Dourado) and "Frio" (João Antônio), allowed to understand how the Conti's characters build the "effort of existing". In order to accomplish this "discovery of itself", the characters need to learn how to see (considering the vision of the *other*) a world whose presence was not sensitive to their eyes. Because of the "small perceptions" gradually settled in these characters, they try to not just pick up the space-time that was left behind, except the meeting with the *other*: a meeting that did not happen, but it has the last chance to occur through the memory

Keywords: Argentinian short stories; Brazilian short stories; Memory; Metaphor; Small perceptions.

Sumário

Introdução	01
Capítulo 1 - Às beiras da palavra e do amor	
1. Em nome do pai	19
2. Liames da Memória	25
2.1. O tempo, uma dimensão com formatos múltiplos	36
3. Os Paradoxos e as Metáforas: a completude do mundo	40
4. Tal pai, tal filho	46
Capítulo 2 - No bordado das lembranças	
1. O tio por um fio	61
2. A orquestração das palavras	68
3. Os olhos de dentro	82
4. O limite e o infinito	90
Capítulo 3 - Entre latas, entre bondes	
1. Palavras de carpintaria	95
1.1. Os enredos	100
2. Tempo e Memória	102
2.1. A fragilidade e as palavras do outro	113
3. Os enredos em reflexo	116
4. A vida dilatada	120
Considerações Finais	137
Referências	143

Introdução

En una de sus dedicatorias me puso: “Es muy grato trabajar a sus órdenes”. Cuando yo la leí le dije: “Pero Conti, ¿cómo un izquierdista a las órdenes de alguien?” Nos reímos mucho aquella vez.

Cecilia Mac Allister, diretora do colégio onde Haroldo Conti lecionou latim entre os anos 1967 e 1976.

No arquivo número 2.516, elaborado pela “Asesoría Literaria del Departamento de Coordinación de Antecedentes”, em 1975, do governo argentino, há um parecer a respeito do romance *Mascaró, el cazador americano*, que Haroldo Conti publicara naquele mesmo ano. De acordo com a referida apreciação, a obra de Conti propiciava a “difusión de ideologías, doctrinas o sistemas políticos, económicos o sociales marxistas tendientes a derogar los principios sustentados por nuestra Constitución Nacional” (in. ROMANO, 2008, p.53). A assessoria literária ainda resume a obra e transcreve vários excertos com a finalidade de alertar sobre os riscos que aquele material teria para a sociedade. O último parágrafo do documento reitera o suposto conteúdo revolucionário que o livro de Conti difunde:

Por todo lo expuesto, y si bien no existe una definición terminológica hacia el marxismo, la simbología utilizada y la concepción de la novela demuestra su ideología marxista sin temor a errores. Con tal motivo, la obra analizada atenta contra los principios sustentados por la Constitución Nacional y por ende la ley 20.840, por lo que se propone la calificación del punto A. (*Ibid., loc. cit.*)

O censor, no entanto, deixa transparecer certa simpatia pela obra ao apontar que “el presente libro [...] presenta un elevado nivel técnico y literario, donde el mencionado autor luce una imaginación compleja y sumamente simbólica.” (*Ibid., p.58*). Eduardo Jozami, diretor do *Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti*, chama a atenção para

este fato, dizendo que o funcionário da Assessoria Literária tem certa admiração pela obra de Conti, mas o seu trabalho burocrático e de censura não o impede de condenar *Mascaró* e colocá-lo próximo às ideias marxistas, um exercício em que explicita o temor frente a uma prosa que estabelece um compromisso com a imaginação. Neste sentido, afirma Jozami: o censor “que reprime las emociones que suscita la lectura de *Mascaró* [...]” aparece como um “tipo representativo de la sociedad oscurantista, autoritaria y mezquina que los asesinos de Haroldo quisieron imponer.” (*Ibid.*, p.8).

O censor aqui, muito sabiamente, é capaz de perceber que a literatura não ilustra ou justifica um discurso filosófico ou histórico. Ele tem a medida e a concepção do que seja o discurso literário, pois não se engana ao dizer que a espessura do simbólico permite mostrar ao leitor as experiências humanas. Sem esta figuração – sem o imagético – estas experiências seriam indizíveis. O temor do funcionário provém justamente da beleza que há na prosa de Conti, beleza esta que é também uma forma de verdade e não um mero quesito ornamental.

A literatura, portanto, tem a função de destruir este mundo (ordinário) e é por isso que ela é verdadeira. É porque também a literatura abre outra possibilidade de ver e habitar outro mundo. Ninguém condena a literatura porque é uma mentira ou uma pequena mentira. Condena-se a literatura ou, especificamente, a obra de ficção, como fez o censor da Assessoria Literária da Argentina, porque ela convence; a obra de Conti convencia. A literatura, portanto, não transforma diretamente o mundo, mas pode ter efeitos sobre o leitor¹.

Em entrevista no ano de 1971, pergunta-se a Haroldo Conti se a literatura podia ajudar a mudar algo de tudo o que ocorria ou se era apenas um mero testemunho. Conti responde que sua obra é bastante “testemunhal”, ainda que “uno al decir testimonial piensa enseguida en el testimonio de un marco social o político” (*in*. RESTIVO; SÁNCHEZ, 1999, p.196). Afirma ainda que o seu testemunho é de outra ordem: a literatura acaba tendo efeitos sobre ele mesmo, muito mais do que qualquer intenção de modificar algo social:

¹ Estas ideias são oriundas da aula da professora Jeanne Marie Gagnebin de Bons, de 28 de junho de 2010, ministrada na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Unicamp), a respeito da identidade ontológica da Literatura.

Yo doy testimonio de un hombre, y a través de él enfoco el contorno; generalmente doy testimonio de soledades. Creo que tocando la soledad de un hombre, se toca la soledad de muchos o quizá de todos. La literatura puede cambiar ciertas cosas, por lo menos a mí me ha cambiado. Si me cambió a mí, puede cambiar a otros. Hay libros que han influido en mi vida, es decir, en mi condición moral; por lo tanto, en mi actitud frente al mundo, en mi conducta. La literatura es una parte del cambio.

Não é à toa que logo no início da ditadura militar argentina, em maio de 1976, Haroldo Conti é sequestrado, figurando ainda hoje na lista de desaparecidos políticos. Sua literatura tocava em aspectos que poderiam influir na conduta frente ao mundo.

Há tempos Conti sabia que seu nome fazia parte da denominada “lista negra” e, apesar de sabê-lo, nega-se a deixar o país. Mesmo ameaçado, Conti sempre se posicionou politicamente. Como intelectual, dizia que era preciso rebelar-se contra uma injustiça e clamar pelos presos políticos.

Devido a este comprometimento com a situação política de seu país – Argentina –, e também devido ao fato de este escritor nascido em Chacabuco no ano de 1925 ser um dos desaparecidos políticos do período da ditadura militar (1976-1983), parece haver, por parte da fortuna crítica, uma tendência de, primeiro, analisar a obra de Conti pelo viés político e social ou ainda aproximá-lo de outros escritores, como Rodolfo Walsh e Francisco Urendo, que também foram mortos pela ditadura militar.

Um exemplo é o artigo de Nilda Susana Redondo (2006), no qual as obras de Walsh, Conti e Urendo são analisadas conjuntamente apesar de tão diferentes entre si. A justificativa desta comparação reside na maneira como estes escritores desapareceram. Isso não deixa de ser, conforme apontara Campra (1987, p.98), um modo estranho de comparar literariamente as obras destes escritores, embora todos tivessem uma apreciação similar por parte do governo da época e fossem obrigados a calar.

Graham-Yooll (1994), por sua vez, inventa uma categoria literária, “geração de sangue”, a qual seria formada por Conti e Walsh, simplesmente porque ambos são sequestrados pelos agentes da ditadura militar. Há também muitos artigos que sempre mencionam o fato de Conti ser um desaparecido político, nunca aprofundando, porém, as características de sua obra. O artigo de López (2002) é exemplo disso: com o objetivo de

analisar a visão de Juan Gelman sobre o exílio, a história de Conti é mencionada apenas como uma ilustração do que acontecia na Argentina.

As constantes repetições deste fato – do desaparecimento de Conti –, destituídas de uma análise mais minuciosa da obra do escritor de Chacabuco, parecem dificultar um entendimento mais efetivo do mundo literário deste escritor: a visão imaginativa dos lugares e a memória; a sensação das cores, das sinestésias, da dor e da alegria em suas personagens e a construção de um espaço-tempo. Ficamos sempre com o mesmo: devido ao fato de que Conti ser sequestrado e provavelmente morto pela ditadura militar, pode-se pensar que o que escrevia eram panfletos contra a ordem política da época.

Estas repetições, na verdade, acabam por nos afastar de Conti ao invés de nos aproximarmos dele. Pode-se difundir uma falsa impressão: a de que não descobriremos nada de novo a não ser o que parece evidente, a existência de uma escrita engajada. Se assim pensarmos, cada vez mais os objetivos da ditadura militar, já extinta, consolidam-se, pois deixamos de ver o outro lado que nos foi negado: a beleza estética de sua obra narrativa. Conti é um escritor ainda em descobrimento.

* * *

A ideia inicial deste estudo era procurar entender de que maneira a literatura abria outra perspectiva para lermos o período de maior exacerbação da violência. A obra de Conti parecia-nos proporcionar esta possibilidade. Contudo, um estudo como este demandava uma intimidade irrestrita com a História e com as pequenas histórias (aquelas que não encontramos em livros, mas nas conversas informais; nas pesquisas com aqueles que a vivenciaram e com os “causos” que são passados de geração a geração).

Assim, nas leituras de livros históricos e, principalmente, nas constantes leituras da obra de Conti, um vazio cada vez maior me separava do objetivo inicial. E por duas razões óbvias. A primeira é que minhas leituras e vivências provinham de outro país. Mesmo o constante estudo do universo argentino não era suficiente para reconhecer a história e a reinvenção da história no discurso literário. Era preciso, antes, superar o afastamento entre mim e a época em que foi escrita a obra contiana. Somente uma superação como esta permitiria apropriar-se do sentido. Segundo Ricœur (1978), o texto

antes estranho torna-se, neste empreendimento, próprio, nosso: assim, o que se persegue “através da compreensão do outro, é a ampliação da própria compreensão de si mesmo. Assim, toda a hermenêutica é, explícita ou implicitamente, compreensão de si mesmo mediante a compreensão do outro” (RICŒUR, 1978, p.18).

A segunda razão residia no perigo de que, na tentativa de buscar na matéria literária os pontos históricos, o discurso literário se tornasse um mero exemplo do discurso histórico, o que estaria em contrariedade, por exemplo, com o que nos ensina Ricœur (1978, *passim*), cujo trabalho filosófico não aproxima a ficção do real². Na verdade, Ricœur separa sobremaneira ficção de realidade, uma vez que é esta distância que funciona como o índice de verdade da literatura.

Para exemplificar as distâncias entre realidade e ficção, Borges, engenhosamente, observa um ponto em comum nas obras *Hamlet*, *Quijote*, *Eneida* e *Ilíada*: a obra de arte dentro dela mesma. A segunda parte de *Don Quijote* refere-se justamente às personagens que fazem uma análise de si, ou seja, elas refletem como se comportaram na primeira parte. Não se trata de uma aproximação da ficção com o “mundo real”. Mas ao se adentrar fortemente na material ficcional, a distância torna-se tão grande que se perde a certeza do que pertence a um domínio da ficção e a outro do real. Afirma Monegal (1993a, p.341) a respeito da análise de Borges: “la misma obra literaria postula la realidad de su ficción al introducirse como realidad en el mundo que sus personajes habitan”.

É provável que esta distância também seja produzida através de uma “reimersão nas fontes primogênicas”, nas palavras de Angel Rama (1989). Na obra de Rama intitulada *Transculturación Narrativa en América Latina*, o crítico afirma que a literatura

² O conceito de ficção pode ser entendido à luz da “convenção de ficcionalidade”, cuja definição está bem expressa na exposição de Walter Mignolo, em Seminário ocorrido na USP, em 1991. Nesta definição, Mignolo (2001, p.123) deixa claro que o “falante” (ou aquele que comunica) não se compromete com a verdade do “dito”. Assim, o falante não pode ser acusado de “mentiroso”, nem ser exposto ao erro porque as relações entre os objetos, entidades e acontecimentos não põem em xeque o discurso do enunciante. Mignolo também acrescenta que as diferenças entre as convenções de ficcionalidade e de veracidade ajudam a distinguir “literatura” e “história”, respectivamente, na medida em que, na veracidade, o falante pode “estar exposto à desconfiança do ouvinte” e ao erro. O discurso historiográfico, portanto, não se enquadra na convenção de ficcionalidade. Outro fato para o qual chama a atenção é o de a ficção ser diferente de literatura, uma vez que a ficção emprega a linguagem com “mútuo conhecimento” entre os participantes e todos compartilham as “regras do jogo”. Já o emprego da linguagem segundo as normas da literatura pode não ser o da convenção de ficcionalidade: a autobiografia e o ensaio são exemplo disso, pois ambos são “papéis sociais ligados aos empregos da linguagem de acordo com as normas especializadas” (*Ibid.*, p.124).

produzida no continente latino-americano nunca se resignou a seguir suas origens, nem se reconciliou com “su pasado ibérico.” (RAMA, 1989, p.11). À guisa de exemplo, a literatura regionalista da década de 1930, segundo Rama (1989), passa por profundas transformações, pois precisa trabalhar com as contribuições da modernidade, revisar os conteúdos culturais regionais e, assim, compor um “híbrido que sea capaz de seguir trasmitiendo la herencia recibida. Será una herencia renovada, pero que todavía puede identificarse con su pasado.” (*Ibid.*, p.29). A criação de novos fenômenos culturais, de acordo com o crítico uruguaio, não provém do nada e uma cultura não substitui a outra (*aculturación*). Rama esclarece que quatro operações reestruturam o sistema cultural, a saber: perdas, seleções, redescobrimientos e incorporações. E é essa elaboração profunda que o escritor realiza, apresentando-a a partir de um sistema lingüístico.

Emir Rodriguez Monegal (1993a) leva esta ideia às últimas consequências ao afirmar que a verdadeira mensagem de uma obra não se encontra em uma realidade extra-literaria, mas na linguagem. Neste sentido, o próprio Conti, em uma conferência no Instituto Superior de Periodismo, em 1968, refere-se à ineficácia de um romance realista dizendo que a literatura não pode oferecer uma realidade universal, já que, se o conseguisse, teria de ser interminável: “el único libro realista que hay acá es la guía telefónica, porque interpreta constantemente la realidad de Buenos Aires y se va renovando.” (*In*. RESTIVO; SÁNCHEZ, 1999, p.99)

Monegal (*in* MORENO, 1972, p.142), em um texto denominado “Rupturas de la tradición”, afirma que os escritores (*creadores*) mais profundos dos anos de 1960 são aqueles que

han luchado y continúan luchando por una literatura cuyo máximo compromiso sea con la literatura misma. En este sentido, la posición del intelectual y del escritor en la América Latina es la posición de un crítico, del que no depone la facultad de cuestionar apasionadamente la realidad en la que está inserto.

Deste modo, podemos dizer que a literatura e as artes em geral não transformam o real, mas tornam palpável a dimensão de alteridade do próprio real, i.e., como o real pode ser outro. É justamente isso que assustou o funcionário que censurou a obra de Conti, uma obra que, repleta de símbolos, mostrava a possibilidade de existir um mundo outro; ou

ainda nas figuras dos “sospechados” e dos “rurales” de *Mascaró* já se desenhava como deveria ser uma vida nova, uma vida revolucionária³.

* * *

Não desconsiderando o contexto em que foram produzidas as narrativas de Conti e vendo nascer, diante de nossos olhos, as histórias de homens desconhecidos e de uma dor aguda e fina que se desprende da *luz mugrienta* de tantos contos; percebendo ainda que as personagens de um conto ou romance se repetiam em outro (e depois em outros), criando uma convenção de ficcionalidade extremamente válida (a “realidade” postulada pela obra de ficção), fomos gradativamente abandonando a ideia de ler a “História” (como disciplina) na literatura produzida por Conti. A distância em relação ao “real” aumentava na medida em que as narrativas tinham seu mundo próprio. Não precisavam da realidade para que pudéssemos entendê-las, mas ao contrário: através delas podíamos melhor entender nossa realidade. Isso porque a literatura abre um domínio do pensamento que não pode ser apreendido em outra disciplina.

É necessário ainda dizer que estas histórias não deixam de ecoar a própria matéria-prima de que foram feitas: as pesquisas empreendidas por Conti, as conversas com os habitantes do *pueblo* e o seu próprio mundo⁴, tão ignorado, como diz Canclini (1990,

³ Rosalba Campa (1987, p.18) lembra-nos ainda de que as ações da censura vêm de longa data. Segundo a autora, existe por parte da metrópole um grande desejo de proibir a imaginação, “lo que es lo mismo de imponer una imaginación controlada y que no se perciba como impuesta, sino como natural”. Durante a colonização da América Latina, o rei da Espanha proíbe que obras de ficção circulassem na colônia. Campa transcreve um excerto proveniente do decreto de 1543, *Cedulario Indiano*, no qual se afirma: “de llevarse a esas partes los libros de romance de materiales profanas, y fábulas, así como los libros de Amadis, y otros de esta calidad, de mentirosas historias, se siguen muchos inconvenientes,” (in. CAMPRA, 1987, p.17). Mais interessante ainda é notar que este decreto acontece muito antes de 1770, ano em que o rei Carlos III proíbe o uso dos idiomas locais e impõe a língua castelhana a todos (CAMPRA, 1987, p.15).

⁴ A este respeito, Eduardo Galeano em seu livro *Días y noches de amor y de guerra* traz um capítulo sobre Haroldo Conti, a partir do qual podemos melhor vislumbrar o mundo do escritor de Chacabuco:

Haroldo Conti conoce como pocos este mundo del Paraná. Sabe cuáles son los buenos lugares para pescar y cuáles los atajos y los rincones ignorados de las islas; conoce el pulso de las mareas y las vidas de cada pescador y cada bote, los secretos de la comarca y de la gente. Sabe andar por el delta como sabe viajar, cuando escribe, por los túneles del tiempo. Vagabundea por los arroyos o navega días y noches por el río abierto, a la aventura, buscando aquel navío fantasma en el que navegó una vez allá en la infancia o en los sueños. Mientras persigue lo

p.225), por uma “programación masiva de la industria cultural”, que restringia o culto a uma pequena parte da sociedade e expandia a arte e o pensamento que desejava através de um novo sistema de circulação e valorização⁵.

Conti escrevia na contramão das mudanças tecnológicas que pareciam beneficiar a todos. O avanço tecnológico que, entre as décadas de 1930 e 1970, ocorre principalmente devido à substituição de importação (“modelo técnico operativo”), conforme nos esclarece Rama (1981 p.60), propaga a mensagem de trazer mais qualidade de vida, porém, mais espalha uma acintosa exclusão⁶. O conto “La causa” e “Mi madre andaba en la luz” ilustram belissimamente esta questão: o que se crê estar ao alcance de todos, pertence, na verdade, a uma ínfima parcela da população que sequer aparece no conto. Em uma passagem na qual o pai (de “Mi madre...”), com muito custo, opta por fazer o financiamento de um trator – Ferguson –, mais uma vez vê seus planos fracassarem. Ao pedir ajuda a um intendente, nada consegue, mesmo com as promessas políticas: “En una ocasión el intendente Francisco Ibarra, alias Pancho La Burra, le prometió un crédito para el Ferguson, antes de las elecciones, se entiende, pero después no vio nunca más al intendente, ni por supuesto al tractor [...]” (CONTI, 2005, p.268). O sonho da técnica nunca chega a se concretizar e passa a pertencer permanentemente ao inalcançável.

Conti também não deixa de vislumbrar as mudanças pelas quais passam o entorno e as suas próprias personagens em meio ao advento de avenidas, novas indústrias e máquinas deslumbrantes. Sempre o faz, porém, pondo em foco o periférico e, em especial,

que perdió, va escuchando voces y contando historias a los hombres que se le parecen. (GALEANO, 2004, p.143)

⁵ Não é à toa que no conto “Como un león”, de Haroldo Conti, o apito da fábrica Ítalo cadencia a vida dos moradores da favela onde vive o menino Lito. A modernidade que parece expandir o livre acesso aos meios de cultura esconde as ordens determinantes e dominantes da sociedade. Convivemos assim com as contradições que “expresan la heterogeneidad sociocultural, la dificultad de realizarse en medio de los conflictos entre diferentes temporalidades históricas que conviven en un mismo presente” (CANCLINI, 1990 p.220).

⁶ Canclini (1990) compara este aspecto da sociedade moderna com o que ocorreu na criação de um estado burguês no Brasil: este não rompeu com as práticas clientelistas. O hino nacional brasileiro, segundo Canclini, que é de 1890, alude à liberdade como se a escravidão estivesse em um passado longínquo. Fazia apenas dois anos da assinatura da Lei Áurea, o que se configura como um modo “de adoptar ideas extrañas con un sentido impropio” (CANCLINI, 1990, p.215). O mesmo se pode pensar a respeito da adoção de novas técnicas e dos benefícios imediatos que trariam a todos. Seria de duvidar que, como em um passe de mágica, tudo se resolveria, especialmente para os mais pobres, das regiões periféricas. Parafraseando Canclini, as ideias estranhas continuam a propagar-se cada vez mais com um sentido impróprio.

o homem. Marinis (1999) assevera que a publicação do livro de contos *Todos los veranos* (1964) contempla um espaço mais centralizado no rio e a partir de *Con otra gente* (1967), o segundo livro de contos, este espaço sofre um deslocamento em direção à cidade grande. Apesar deste deslocamento, o elemento marginal não desaparece:

A la luz de este contorno social, los cuentos de *Todos los veranos* ratifican y reflejan la noción de exclusión de la persona común, su búsqueda sin salida a sus preocupaciones, el desperdicio en que resultan sus inquietudes, sus calidades de parias dentro de un proyecto de modernización que los ha venido ignorando de manera sistemática. Pero no sólo el paisaje social en su estadio de descomposición y la concomitante denuncia del intelectual responsable es lo que reflejan los trabajos de esta colección. Vemos aquí también el rescate de aquellas quietudes que los administradores no alcanzan a observar, la revelación de una realidad que el ajetreo de la metrópoli porteña por lo general desconoce, tanto el ámbito de la superestructura como en el de los sectores de los medios tradicionales abocados a la difusión de la cultura. (*Ibid.*, p.134)

O enfoque nos habitantes da periferia é marcante em toda a sua produção literária e põe em evidência o que os altos setores não observam ou não querem fazer falar.

Cabe assinalar ainda que este mundo que Conti constrói em sua literatura nasce da relação tão próxima e especial que tem com todos os homens. Junto a estes homens dos lugares mais afastados (e que a “metrópoli porteña” desconhece), Conti era como um deles. Não era escritor nessa ocasião. Era também um pescador, um caminhoneiro, um construtor de barcos. Ou um vagabundo. Profissões estas que, com exceção da última, Conti exerceu. Conti foi múltiplos, sendo ainda jornalista, roteirista, aviador, seminarista, professor, sem, contudo, que as pessoas com quem se relacionava soubessem para que, provavelmente, não se sentissem diminuídas diante de sua presença. Não havia barreiras entre o pescador e o professor de latim.

É o que afirma Mario Benedetti cujo irmão era amigo de Conti. Benedetti conheceu Conti quando participou pela primeira vez da Comissão julgadora “Casa de las Américas”, em Cuba. Comentou com seu irmão que conhecera Haroldo Conti no referido concurso. Seu irmão se espantou dizendo: “¿Pero cómo, Haroldo es un escritor?”. Acrescenta Benedetti:

¿Se da cuenta? Hacía años que lo conocía y no sabía que era un escritor, porque hablaban de otras cosas que les interesaban a los dos. Nunca posó de personaje,

Haroldo. Era un ser absolutamente normal, un conversador formidable con gran sentido del humor. Era una fiesta ser amigo de Conti. (In. RESTIVO; SÁNCHEZ, 1999, p.151).

Neste sentido, afirma Conti:

Yo soy escritor nada más que cuando escribo. El resto del tiempo me pierdo entre la gente. Pero el mundo está tan lleno de vida, de cosas y sucesos, que tarde o temprano vuelvo con un libro. Entre la literatura y la vida, elijo la vida. Con la vida, rescato la literatura; pero aunque no fuera así, la elegiría, de todas maneras. (Ibid., p.192)

Haroldo Conti, se assim podemos dizer, não *é*, mas *está* escritor. Ele distingue vida de literatura. Na vida, ele tudo encontra, inclusive a literatura. A vida é penetrante, tecido no qual ele se imerge e do qual se nutre. É a vida que tudo possibilita, inclusive o aparecimento de uma obra. Mas esta, em contrapartida, não reflete simetricamente a realidade tal qual conhecida. Note-se que a vida, na concepção de Conti, tampouco é a realidade. A vida vai além daquilo que se possa tocar; vai além do visível, coadunando a imaginação, o movimento das formas; o invisível, enfim. É na sondagem da vida que o livro nasce, i.e, a obra literária surge como uma forma de “transmitir” através da linguagem uma parte da vida que o escritor escolheu (e que havia sido negada por outros). No entanto, Conti não vê além da visão comum, como se poderia supor. Ele vê a mesma coisa que as pessoas comuns veem para depois, utilizando aqui as palavras de Gil (2005, p.135), “escolher outra coisa; e este movimento do olhar basta para alterar a imagem habitual do mundo.”

* * *

O passo subsequente deste estudo foi a tentativa de entender a obra de Conti – esta “imagem habitual do mundo” transformada – por outro parâmetro: comparando-a com as obras da literatura brasileira. Isso se justifica porque, neste exercício de comparação, notou-se a existência de muitos traços em comum entre a obra de Conti e a de escritores brasileiros, o que poderia permitir uma maior reflexão e compreensão daquilo que move as personagens (sobretudo os narradores), i.e., como estas constroem o “esforço por existir” e

o “desejo de ser” (cf. RICŒUR, 1978, p.19), realizando, com isso, a descoberta de si, que está além de um domínio estrito da consciência – do *Cogito* cartesiano.

O objeto privilegiado foram os contos de Conti, os quais ofereciam um universo mais diversificado de sua obra narrativa⁷. Tentamos realizar a leitura de contos brasileiros que fossem, sobretudo, da mesma época em que foram escritos os de Conti, ou seja, entre as décadas de 1960 e 1970.

Nestas múltiplas leituras dos contos, descobria-se que Conti não era como Javier Héraud que, segundo Cortázar (*In. CAMPRA*, 1987, p.153), deu sua vida à causa militar. A tarefa exigia cada vez mais desapego daquilo que nos direcionava a lê-lo de modo engajado⁸.

Especificamente, ler Haroldo Conti e outros escritores brasileiros⁹ (incluindo também o moçambicano Mia Couto) possibilitou o entendimento do mundo das personagens contianas e o que as move; a busca de suas origens e de suas raízes; uma nova configuração do espaço-tempo; a quebra dos domínios dos sentidos literal e figurado, não mais havendo um primeiro sentido (o literal), mas a porosidade entre eles, pois o figurado tem independência; e a dor, sentimento este que induz as personagens a ultrapassarem seus limites para encontrar o outro, um ser que amou e que deixou para trás. Nos contos de Conti, através da dor a memória parece ativar-se na corrida contra a morte, contra o tempo que apaga sutilmente as lembranças, contra a indiferença daqueles que nada enxergam de

⁷ Além disso, há poucos estudos que contemplam de maneira sistematizada a obra contística de Conti. Também não muito abundantes, mas em número maior, há trabalhos que analisam os quatro romances do escritor argentino. No Brasil, a única tese sobre Haroldo Conti, defendida em 1995 na USP (Universidade de São Paulo), de Graciella Ravetti de Gomez, faz um estudo sistematizado a respeito das perspectivas dos narradores nos romances, os quais são analisados cronologicamente.

⁸ É preciso deixar claro, porém, que este desapego não significa em hipótese alguma negar as interrelações entre a história, a antropologia, o autobiográfico, o filosófico e o literário, interrelações estas abordadas, dentre outros estudiosos, por G. Ravetti de Gomez, A. Ford, R. Benasso, H. Marinis, E. Romano, que leram e analisaram a obra de Conti por este viés.

⁹ As obras contísticas lidas e estudadas foram as dos seguintes escritores: Adonias Filho, Alaor Barbosa, Aníbal Machado, Autran Dourado, Caio Fernando Abreu, Caio Porfírio Carneiro, Carlos Heitor Cony, Clarice Lispector, Domingos Pellegrini Jr., Garcia de Paiva, Herberto Sales, Homero Homem, Ignácio de Loyola Brandão, João Alphonsus, João Antônio, João Guimarães Rosa, Jorge Medauar (Guimarães Rosa dissera que este foi seu mestre), José J. Veiga, Josué Guimarães, Josué Montello, Lêdo Ivo, Luiz Vilela, Lygia Fagundes Telles, Marcos Rey, Marina Colasanti, Murilo Rubião, Nélida Piñon, Orígenes Lessa, Osman Lins, Otto Lara Resende, Rachel de Queiroz, Ricardo Ramos, Salim Miguel e Wander Pirolí.

belo em si ou em sua comunidade. A nossa escolha sondou, portanto, o ínfimo do universo e que passa necessariamente pela constituição de si (dos narradores).

Outro aspecto conspícuo que se depreendeu destas leituras diz respeito ao desejo de os narradores serem como o ser que admiram e a incompletude deste mesmo desejo. Em outras palavras, esta vontade de ser como o outro ou, melhor dizendo, este amor por outrem, parecia, paradoxalmente, afastar o outro de si.

A leitura do conto de José J. Veiga, intitulado “Tia Zi rezando”, embora não faça parte das análises realizadas nos três capítulos que delineamos neste trabalho, ajudou-nos a entender este aspecto nos contos de Conti. Por outro viés, porém.

Na narrativa de Veiga, há um enigma a resolver (assim como há um enigma a resolver nos contos de Conti, “Las doce a Bragado” e “Todos los veranos”). Em “Tia Zi rezando” há um menino que busca descobrir o seu próprio lugar no mundo. Mas para isso ele precisa se posicionar diante de certa opressão que o tio lhe causa. A vida adulta, tão esperada – tão sonhada pelo menino –, tem de vencer o obstáculo do qual ele sequer tem percepção. Afirma ao final, porém: “Até lá eu já cresci e então posso olhar tio Firmino de frente, sem medo nem desorientação, e conversar qualquer assunto sem baixar os olhos nem tremer a voz” (VEIGA, 1981, p.72).

Tio Firmino não deseja que o sobrinho seja como ele, o que se contrapõe, por exemplo, ao conto “Las doce a Bragado”, de Conti. Neste, diferentemente daquele, o sobrinho-narrador revive, através da memória, cada passagem que o aproxima do tio. Se tio Firmino do conto de Veiga não admite aproximação, tio Agustín, do conto de Conti, sequer percebe que o sobrinho o admira. Outra diferença é a ausência de tio Agustín no tempo presente. O narrador não menciona, mas os diálogos que acontecem *a posteriori* entre Agustín e o sobrinho (e também entre pai e filho de “Todos los veranos”) têm o ímpeto de recuperar algo que não se deu em vida. O diálogo não se estabeleceu quando tinha de ocorrer e a personagem passa, assim, por uma espécie de trauma, pois quando volta os olhos ao passado dá-se conta do ser que perdeu; e era o ser que justamente mais amava. Daí toda a tentativa de captar o outro através da memória, pois o encontro pleno nunca se concretizou. Esfarelou-se.

Nas narrativas contianas, o desejo de ser como o outro, i.e., o fato de amá-lo, faz com que os protagonistas (ou os narradores) elevem o esforço de existir. Se o momento do qual se parte é, na maioria das vezes, melancólico, querer entender este outro que já é ausência, mas, ao mesmo tempo era tão próximo (um pai, um tio, um irmão), eleva o desejo de ser. Mais do que isso. Se há uma distância (temporal) que separa o protagonista de seu modelo, no momento em que se estende a visão para além de si, a vida continua apesar da sua. Aquele ser que não está mais presente acaba sendo encontrado, muitas vezes, no próprio narrador. A ideia de continuidade é estabelecida. Recupera-se uma parcela daquilo que estava a ponto de morrer de vez. Vislumbra-se, desta feita, um laço entre o amor e a memória. O exercício da memória cumpre o seu dever: não esquecer, como diria Ricœur.

Os contos brasileiros que formam o estudo comparativo com os de Haroldo Conti nos possibilitam entender, portanto, um pouco mais como este universo do desejo de ser como o outro (de trazer este outro para perto de si) é construído. E assim perceber as estratégias que são amalgamadas na tentativa do encontro com o ser que os protagonistas admiram. Estratégias estas que se dão pela prosa “atravessada” por um ritmo poético (construído através de metáforas e paradoxos) e pelo domínio do espaço-tempo.

* * *

Esta dissertação estrutura-se em três eixos, cada qual possuindo dois contos principais (um de Conti e outro de um escritor brasileiro) que compõem a análise. Conforme passamos de um eixo para outro, o espaço retratado modifica-se. Iniciamos este “percurso” na região de rios¹⁰; em seguida, movemo-nos em direção ao interior, a um espaço mais provinciano¹¹; e terminamos esta viagem em um lugar mais periférico e estigmatizado: nas favelas¹².

A mudança dos espaços também é acompanhada por uma mudança dos narradores no tempo. Daí também poder dizer que, na verdade, movemo-nos por um

¹⁰ Os contos analisados no primeiro eixo são “Todos los veranos”, de Haroldo Conti, e “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa.

¹¹ Neste segundo eixo, analisamos os contos “Las doce a Bragado”, de Conti, e “As voltas do filho pródigo”, de Autran Dourado.

¹² No terceiro eixo, são analisados “Como un león”, de Conti, e “Frio”, de João Antônio.

espaço-tempo. O percurso: rio-interior-favela é seguido pelo percurso do homem já maduro em direção ao menino. Nos dois primeiros eixos são narradores adultos que fazem um esforço de lembrar a infância e buscar, neste espaço-tempo que ficou para trás, o que os fazia feliz. No último eixo, trata-se de um jovem que ainda muito próximo de sua infância justifica por que não abandonará aquela região onde nasceria.

A epígrafe que abre o primeiro capítulo pertence a “Nas águas do tempo”, de Mia Couto. É um conto que trata, sobretudo, da permanência, o que se relaciona, em certa medida, não apenas com os dois contos analisados neste eixo, senão com todo o estudo desenvolvido. Julgamos interessante discorrer aqui um pouco sobre este conto.

O enredo da narrativa de Couto, em linhas gerais, põe em foco o avô que levava seu neto em uma canoa para que este pudesse ver, na outra margem, os panos brancos que se agitavam. O neto, porém, nunca conseguia enxergar tais panos e o avô, desapontado, voltava calado para casa. O avô dizia ao neto que quase ninguém mais conseguia enxergar com os olhos de dentro. Certo dia, em uma última viagem junto com o avô, o neto, que é também o narrador, passa a enxergar os panos brancos. Ele encerra o conto dizendo:

Enquanto remava um demorado regresso, me vinham à lembrança as velhas palavras de meu velho avô: a água e o tempo são irmãos gêmeos, nascidos do mesmo ventre. E eu acabava de descobrir em mim um rio que não haveria nunca de morrer. A esse rio volto agora a conduzir meu filho, lhe ensinando vislumbrar os brancos panos da outra margem. (COUTO, 1996, p.13)

O conto de Mia Couto apresenta este mistério do visível e do invisível. O menino, mesmo vindo na direção que seu avô sugere, não consegue olhar. O avô enxerga, por outro lado, o invisível e deseja torná-lo evidente ao menino. Para tanto, na última viagem que fazem juntos, o avô pede ao neto para que este acompanhe seu movimento. O avô, com um pano vermelho em mãos, atravessa o rio em direção à outra margem. Chegando ao outro lado, o pano, antes vermelho, vai perdendo sua tonalidade e torna-se branco. E o menino o percebe; sente-o porque é capaz de no cotejo infinitesimal do movimento do pano descobrir o que antes estava vedado. Ele consegue olhar, pela primeira vez, com os olhos de dentro.

As sequências sinestésicas da cena são imprescindíveis para que o menino olhe o que o avô deseja: através da continuidade do visível, que se estabelece mediante o movimento do corpo do avô e do pano vermelho que consigo carrega, o neto atravessa o intervalo que o separa do invisível. Junto com o avô, o menino transpõe-no, mantendo-se à distância, porém. O pano vermelho, que funciona como um referencial, convoca à leitura da passagem entre algo que se pode tocar e o intocável. O neto adquire, com isso, uma “experiência do invisível”¹³ (GIL, 2005, p.45), a que tenta, posteriormente, ensinar ao filho.

“Nas águas do tempo” é um conto que também nos possibilita perceber, de modo geral, a importância do “olhar” nos contos de Haraldo Conti. O que antes era imperceptível aos narradores, a partir do momento que passam a olhar, i.e., passam a refletir sobre o visível, o mundo que querem resgatar da memória transforma-se. De acordo com Gil:

O olhar reenvia pois uma coisa diferente de uma imagem, de um reflexo ou de uma representação parcial. [...] O que nele se reflecte é o sem-fundo, o ilimitado. Eis que o olhar reflecte um buraco, um vazio: único espelho que reenvia o não-visível, o imaterial. Em suma, a transposição engloba o conjunto do percebido porque o toma segundo a perspectiva cujo ponto de fuga está no infinito, no sem-fundo. (*Ibid.*, p.49)

O olhar que penetra este sem-fundo é o olhar que descobre por que o pai, o irmão, o tio, enfim, os homens são tão especiais para aquele que narra; para aquele que tem o desejo de contar uma *estória* esquecida. Isso é possível devido ao olhar e à própria imaterialidade da qual é constituído: “o olhar emite o imaterial por ser incorporal [...]” (*Ibid.*, p.50).

¹³ Os conceitos discutidos por José Gil a respeito da visibilidade e invisibilidade constroem-se a partir das ideias oriundas da obra *Le Visible et l'Invisible*, de Maurice Merleau-Ponty. Gil (2005) questiona vários aspectos da obra de Merleau-Ponty, dizendo que nesta há uma indeterminação do invisível. Assim, não se podem elucidar as diferenças entre imagem e percepção. Falta, segundo Gil (2005, p.33), algo que ajudaria a melhor entender o invisível, que tem “diferentes graus e qualidades de manifestação”; algo que desse outro *status* ao invisível, não apenas existindo mediante a ausência ou negação da visão. Quando estamos diante de uma obra de arte, há pequenas percepções que se instalam em nós sem termos a consciência disto. São estas que trazem à nossa consciência a “presença de um mundo”, antes obscuro. No entanto, segundo Gil (2005), as invisibilidades das pequenas percepções permanecem, mas só elas permitem perceber as “similitudes que ligam dois pólos dessemelhantes” (*Ibid.*, p.100), o não-verbal e o verbal.

O olhar das personagens nos contos de Haroldo Conti causa-nos, por sua vez, uma sensação parecida com aquela que temos diante de uma obra de arte: as pequenas sensações que se apoderam de nós e não sabemos explicar; como se sentíssemos um nó na garganta e faltassem, ao mesmo tempo, palavras para descrever este sentimento. E ficamos entre o verbal e o não-verbal, intervalo este em que somente uma percepção bem pequena – microscópica – seja capaz de fazer a mediação.

É interessante que o conto de Mia Couto apresenta a tentativa de o avô trazer para perto de si o mundo do neto, que parece tão distante. O avô procura fazer com que o seu olhar seja identificado pelo olhar do neto. Isso é possível porque, segundo Gil (2005), o olhar que emite e ao mesmo tempo recebe reflete a interioridade do corpo.

Essa interioridade é, nas palavras de Gil (2005, p.50), o “sem-fundo infinito e invisível”. O olhar é, portanto, receptor e também emissor ao refletir o não-visível. Em “Nas águas do tempo”, quando isso acontece, o menino passa a perceber os brancos panos da outra margem. Aqui, é o avô quem quer que o neto enxergue aquilo que este ainda não é capaz. Somente os de mais experiência (ou os que a têm) conseguem. Nos contos de Conti analisados, não é, porém, a sugestão do outro que faz com que os narradores ou protagonistas enxerguem o “invisível”. São estes que iniciam uma busca perceptiva no *pueblo* e nos pequenos gestos do ser admirado, mesmo que este não mais esteja presente.

No primeiro eixo, com a escolha de “A terceira margem do rio”, foi possível entender melhor como se constrói a aproximação do mundo paterno em relação ao do conto de Conti. No conto de Rosa é através de uma linguagem poética; em “Todos los veranos” não é só por esta via (com nuances, se comparado com o de Rosa), como também (e principalmente) através da própria memória.

Em “A terceira margem do rio”, não há a dificuldade de lembrar, o que incide justamente no projeto do filho: o desejo de perpetuação da sua *estória*, como o movimento do rio (“pondo perpétuo”). O desejo de continuidade em “Todos los veranos” aparece ao final, com a construção do barco inacabada, e que requer do filho o término para pô-lo nas

águas. Outra confluência diz respeito aos materiais dos quais são feitas as embarcações, escolhidos para a concepção de um projeto em longo prazo¹⁴.

Como já mencionado, conforme mudamos de eixo (capítulo), o espaço muda.

Começando pelo espaço do rio, caminhamos, no segundo capítulo, rumo ao interior, um lugar que está quase se extinguindo devido às bruscas mudanças em sua paisagem. A narrativa de Autran Dourado “As voltas do filho pródigo” mostra o contrário daquilo que o sobrinho de Agustín, do conto de Conti, “Las doce a Bragado”, deseja.

O sobrinho de tio Zózimo, em “As voltas do filho pródigo”, deseja o mundo, já que seu tio sempre está em viagem, nas múltiplas andanças e voltas. O sobrinho de Agustín deseja não o mundo, mas o espaço universal de sua “aldeia”. Especificamente, da aldeia que cabia no olhar do tio; “aldeia” e tio que não mais existem, mas que podem ser resgatados por uma centelha, por uma cena que seja adequadamente iluminada.

A apreensão minuciosa do lugarejo faz com que o narrador, em muitos momentos, pareça pertencer a um universo onírico. Como no início do conto, ele “se desprende” de um lugar que somente lhe traz “tristeza” (CONTI, 2005, p.240) e se deixa levar por um longo caminho – mais empoeirado – como se fosse o de um leito de um rio que secara baixo o sol. Este caminho que se assemelha a um rio extinto continua a emitir sua permanência; uma permanência na memória. E mesmo se esta senda fosse apenas um rastro, traria consigo aquilo que dá vida. Ou a própria vida.

O terceiro eixo é a escolha consciente da margem. Aqui, muito mais do que nos contos dos dois eixos anteriores, o herói (ou anti-herói) é justamente aquele que, de modo bem claro, é proscrito e está fora da norma. O menino Lito quer primeiro se lembrar de quem lhe disse que deveria caminhar “como un león”, daí o nome do conto. Não obstante credite ao irmão a frase, Lito, através do mote “caminhar como um leão”, deseja não apenas fazer o que o irmão sugere. Ele escolhe ser como o irmão. O conto “Frio”, de João Antônio, permite-nos entender como o contato com as personagens por quem o garoto Nêgo tem

¹⁴ No conto de Rosa, é escolhido o vinhático, *Plathymenia reticulata* Benth., de alta qualidade, utilizado em marcenaria de luxo; de fácil manejo, apresenta também grande durabilidade; no conto de Conti, é utilizado viraró, *Parapiptadenia rigida* Benth., que é denso e utilizado em construções. Coincidentemente, ambos pertencem à mesma subfamília, Mimosoideae.

maior afeição é capaz de recriar um mundo – o mundo de menino –, mesmo que todo o entorno seja de frio e de solidão.

* * *

Nos contos aqui analisados, de modo geral, um mundo não risonho, mas de colorido autêntico, desenha-se através do olhar dos narradores ou protagonistas. E o que eles revelam não é a idolatria pelo *outro*, nem um heroísmo infundado. Tampouco um trabalho repleto de objetivos, nem de inutilidade, como no caso da figura mítica de Sísifo empurrando as pedras. Em Conti, parece que são os “preguiçosos” que movem o mundo, já que os demais não têm tempo algum.

Esta leitura que se propõe, cabe por fim dizer, não pretende ser a única, nem a mais correta. A tentativa é apresentar uma maneira diferente de ler Conti, conquanto se procure ao máximo não perder de vista, através da comparação, o universo tão fascinante que as personagens contianas – as que se localizam fora do centro – apresentam. É no cotejo minucioso daquilo que os narradores vão enxergando e relembrando que esta dissertação desenvolve-se.

Capítulo 1

Às beiras da palavra e do amor

*Eu acabava de descobrir em mim um
rio que não haveria nunca de morrer.*

Mia Couto

1. Em nome do pai

Neste primeiro eixo de análise, procuramos correlacionar o conto “Todos los veranos”, de Haroldo Conti, com “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa¹⁵.

Trata-se de buscar pontos de contato entre as narrativas para entender de que forma os contos apreendem a figura do pai. A intenção é discutir elementos preponderantes em torno da memória e do amor, os quais estão envolvidos no esforço dos filhos-narradores em manter e relembrar suas origens¹⁶.

¹⁵ “Todos los veranos”, um conto logo publicado pela primeira vez em 1964, é também o título do livro que reúne as narrativas “Los novios”, “Ad astra”, “Muerte de un hermano” e “La causa”. Já o conto de Guimarães Rosa é publicado um pouco antes de “Todos los veranos”, em 1962, no livro *Primeiras Estórias*. É necessário ainda dizer que, possivelmente, Haroldo Conti conhecia esta narrativa de Guimarães Rosa, uma vez que o escritor argentino era leitor do escritor nascido em Cordisburgo no ano de 1908. Segundo Mattarollo (*in*. RESTIVO, SÁNCHEZ, 1999, p.184). Haroldo Conti era um

apasionado por el cine, la música brasileña, el jazz y cierta narrativa – Kerouac, Hemingway, Sillitoe, Pasolini, Updike, el entonces poco conocido Guimarães Rosa, el hoy desconocido Morosoli, pero no sólo ellos. Apasionado en realidad por los escritores no literarios. Quiero decir por los escritores en cuyo discurso no hay referencias cultas, aunque como Guimarães, un Joyce latinoamericano, sean magos del idioma. (grifo nosso)

¹⁶ Ricœur (2007, p.149) distingue “origem” de “início”. A origem, segundo o filósofo, designa o “surgimento do ato de distanciamento que torna possível o empreendimento como um todo e, portanto, também seu início no tempo.” Nos dois contos, os narradores não realizam um movimento retrospectivo e alcançam os acontecimentos datados e ordenados. Não é o início que buscam. A tentativa de encontrar o pai, o qual ganha uma dimensão especial na narrativa, configura-se como uma maneira de realizar a constituição de si.

Em “Todos los veranos”, o filho-narrador recorda-se¹⁷ do tempo em que era criança e conta os meandros da vida do pai, um pescador que navega nas águas do Rio Paraná. A voz do narrador revela os trejeitos com que o pai fumava (e uma vez, por descuido, explodiu o próprio barco), a maneira que se deitava para ouvir canções brasileiras e as atividades de contrabando com as que estava envolvido e que eram um meio de sustento. O pai constantemente deixa a vida que tem no pequeno povoado e empreende várias viagens, algumas das quais nas águas do Delta. Estes périplos, porém, não são claros ao narrador, pois este nunca sabe o que o pai busca.

Esta busca, como se nota ao longo do conto, parece estar destituída de uma finalidade ou de um destino e traz, por outro lado, um mistério inerente à empreitada do pai. Este segredo latente, do começo até o final do conto, vai revelar ao filho que, na verdade, não é o pai que busca algo: o homem é a própria busca. Especificamente, o pai é a busca e, mais do que isso, a busca pertence também ao filho. Este, por sua vez, precisa aprender a enxergar a partir do olhar do outro e, assim, “traduzir” através de pequenas sensações – através de uma linguagem poética – o que, antes, estava mudo ou, ainda, o que antes não se podia vislumbrar.

O filho, ao iniciar suas recordações, retorna ao rio: ponto de origem e ponto final da *estória*. É o rio que não só define o universo do pai e do filho como também os une, pondo em contato a busca destes homens. Uma primeira circularidade delineia-se no conto: a busca do filho reencontra a busca do pai quando aquele volta às margens do rio e relembra a infância.

Nestas recordações, o leitor depara-se com um mundo marcado pela violência. O pai não é visto, porém, imbricado a ela. O filho tampouco o vê como alguém que esteja nas margens sociais, muito embora se possa vislumbrar esta feição no conto. O filho

¹⁷ Utilizamos o verbo “recordar” porque designa uma busca ou uma coleção de coisas (*Recollection*), o que se observa em “Todos los veranos”. O narrador tenta reunir uma “coleção” de episódios que presenciou e dos quais pouco se lembra. Ricœur (2007) apresenta os conceitos de *anamnēsis* (esforço de recordação; busca) e *mnēme* (evocação simples) retomando Platão e Aristóteles e procurando responder aos questionamentos “de que nos lembramos” e como podemos nos lembrar de algo distinto ao perceber uma imagem. Com estas perguntas, somos conduzidos a refletir sobre as simples lembranças e a recordação. O ato de se lembrar, de acordo com o filósofo, que é *mnēmoneuein*: produz-se quando transcorreu um tempo e quem o governa são as impressões; a recordação percorre justamente este espaço de tempo: “entre a impressão original e seu retorno” (RICŒUR, 2007, p.37).

recupera, segundo Marinis (1999, p.135), o engenho das atitudes do pai, seu comportamento inerente à paisagem fluvial e a solidão imensa que o envolve. O filho, portanto, procura recuperar aquilo que era mais inacessível – lá onde a violência não tem vez e que nada atinge; não quebra e não destrói – e que apenas o sonho de reencontrar o pai poderia permitir.

“A terceira margem do rio”, conto de Guimarães Rosa, também é narrado por um filho. Este conta as peripécias da vida do pai que, destituído de motivos aparentes, abandona a família e passa a viver em uma canoa, no leito de um rio. O trágico é o tom que ressoa em cada passagem do conto roseano. O narrador parece expressar, em vários momentos, um sentimento de culpa em relação ao pai, o que, por outro lado, não acontece em “Todos los veranos”.

Somente ao final o leitor descobre a razão pela qual o narrador-personagem hostiliza-se a si mesmo: após longos anos, ao propor uma troca de lugar – o filho assumir a canoa e o pai voltar a viver no povoado –, o narrador recebe um aceno do pai, o que indicaria a concordância do ato. Em seguida, porém, o filho corre – foge –, supostamente com medo de assumir a responsabilidade.

No começo da narrativa, o pai é visto pelos outros – os que vivem neste local – como alguém de grande sensatez. No entanto, ao partir com a canoa, as personagens passam a testemunhar o contrário: a percepção que se instaura é de “doideira”. Todos buscam uma explicação lógica que justifique o remar sem rumo, tornando, assim, a situação menos insólita. Neste sentido, conjecturam que talvez o pai estivesse doente e, portanto, ausentava-se para proteger os familiares. Outros pensam que se tratava de uma promessa. O filho é a única personagem que, de certa maneira, sustenta este “projeto” do pai, deixando-lhe, por exemplo, sobras de alimento em um oco do barranco. A mãe, por sua vez, facilitava estas sobras, conquanto não admitisse a atitude do marido, nem consentisse o vagar em uma canoa¹⁸.

¹⁸ A postura da mãe, como se nota, é condizente com a praticidade. Ela jamais concordaria com o projeto do marido, pois, perante os outros, não seria admissível aceitar uma vida que não apresentasse metas concretas, como se figurava aquele remar sem rumo.

Na recuperação das lembranças, o núcleo da evocação é o pai que, no entanto, está distante de ambos narradores. A distância dos pais em relação aos filhos forma-se pelo silêncio, pela negação da palavra ou pelo seu aspecto taciturno e pelo próprio tempo que passou (trata-se de uma recordação, conforme dissemos). A atitude de ambos os filhos consiste justamente em tentar dominar este obstáculo – o silêncio, a distância – e ir ao encontro de seus pais.

Como se verifica, é comum aos dois contos a tentativa de resgatar o pai através da memória. Os motivos, porém, que os incitam a esta procura são diferentes. No caso do conto de Conti, há um contumaz esforço de o narrador fixar algo que escapa. A memória teria a função, portanto, de não deixar que o esquecimento aniquile algo muito forte que o ligue ao pai (e que o filho procura a todo custo descobrir). A relação que o pai mantinha com o lugar é também muito lembrada pelo filho. Assim, a memória, além de individual, é coletiva¹⁹, pois o narrador, retomando os aspectos de sua infância, reconstitui um quadro que estava esquecido; um quadro que é comum não só a ele, mas a todos que ali viveram, em um povoado perto das margens do rio.

¹⁹ O conceito de memória coletiva foi desenvolvido por Maurice Halbwachs (1877-1945), na obra intitulada *La mémoire collective*, publicada pela primeira vez no ano de 1950. Neste livro, o sociólogo francês, deportado e assassinado pelos nazistas durante a Segunda Guerra (1939-1945), defende uma ideia original sobre a memória, interpretando-a a partir da relação que é formada entre o ser individual e o grupo do qual este ser faz parte. A memória individual existe, mas está arraigada aos liames de um grupo. As lembranças que provêm desta relação formam uma sincronidade que, por sua vez, devolve à vida uma consciência não solitária nem vazia, mas preenchida por novos sentidos. Somos conduzidos a indagar sobre os acontecimentos mais simples da vida humana e como os mesmos são representados na vida real, na qual há ainda o papel do imaginário e da utopia, por exemplo. Halbwachs deixa claro que a memória coletiva não se confunde com a memória histórica. Esta é oriunda da recuperação de acontecimentos presentes na vida social e de uma posterior “reinvenção” dos fatos pretéritos. Já a memória coletiva, segundo Jean Duvignaud (*in* HALBWACHS, 1990, p.15), em prefácio da edição brasileira desta obra de Halbwachs, “recompõe magicamente o passado”. A lembrança é, portanto, uma reconstrução do passado a partir de alguns dados provenientes do tempo presente. A lembrança pode ser também, conforme aponta Halbwachs, uma reconstrução de uma reconstrução, i.e., imagens anteriores que já passaram por transformações e que, no momento de evocá-las, passam por novas reconstruções. A dúvida quanto à autenticidade destas lembranças instaura-se. Além disso, quantas vezes temos plena convicção de nossas lembranças e estas são apenas, conforme diz o sociólogo francês, imagens forjadas de um reconhecimento falso, apoiadas em alguns relatos também inautênticos. É por isso que Halbwachs afirma que não podemos recuperar todo um panorama, fatos específicos, a partir de algo de que tínhamos uma leve impressão. O quadro precisa estar repleto de lembranças de outros seres e de nossas próprias reflexões pessoais. Outro ponto que aborda concerne à impossibilidade de falar da memória sem refletir sobre o tempo, uma vez que o ser individual e todo um grupo acabam tendo múltiplas experiências do tempo. Neste sentido, existem tantos tempos coletivos quanto número de grupos. Este pensamento, conforme nos é esclarecido no prefácio, não chegou a ser plenamente desenvolvido devido à morte de Halbwachs.

Esta perspectiva mais realista do conto de Conti evidencia com nitidez aquilo que não se pode perder, o que possibilita, por conseguinte, reconstituir o lugar que começara a se extinguir. Ao recuperar cada aspecto esquecido – os tons das águas, os nomes dos seres, as histórias de vida – o narrador restitui ao lugar aquilo que lhe haviam negado: a justiça²⁰. Restabelece-se, assim, o equilíbrio das lembranças: todos devem ser recordados igualmente.

Ao seguir os passos do pai, o narrador, a partir das lembranças que acredita serem compartilhadas – “Para todos, para mí mismo, la historia comienza el día que hizo volar em pedazos al Raquelita, en el 28” (CONTI, 2005, p.17; grifo nosso) – incorpora à narrativa as suas. É apenas assim que poderá devolver à memória coletiva o que já foi esquecido – “Y con todo, también a él, tan denso y tan macizo, tan único, se lo llevó el tiempo. ¿Quién recuerda ahora a mi padre?” (*Ibid.*, p.18) – e, principalmente, restaurar a sua própria origem, sentindo-se novamente em casa (*heimlich*) quando se aproxima do passado.

Já no caso do conto de Guimarães Rosa, a tentativa de encontro com o pai depara-se não com a falta de memória, mas com duas dificuldades: a primeira, de entender o lugar inominável. Isso é claramente depreendido do excerto “Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte.” (ROSA, 2005, p.78). A ambiguidade encestada pelos sintagmas “não voltou/ não tinha ido” revela a dor da espera do filho, que se dá devido à presença do pai que é ausência. O filho sabe que ele está ali, no meio do rio, mas, ao mesmo tempo, ali é “nenhum lugar”, i.e., o insondável (*cf.* SÁ, 2008).

A segunda dificuldade que destacamos é a de o filho resistir a aceitar as delegações de função que o pai reserva-lhe, ou, em outras palavras, aceitar permanecer na busca que o pai iniciara. Este aspecto nos permite ler o que acontece em “Todos los veranos” de modo contrário ao que acontece no conto de Rosa: no primeiro, é a junção das buscas (do pai e do filho) que se almeja. O filho, no fundo, quer ler no interior dos olhos do pai o que este quer dizer com todos os seus gestos e com os seus desassossegos. No conto

²⁰ A ideia de restaurar a ordem perdida provém da leitura de “Los ríos profundos”, de José María Arguedas,. Neste, porém, não é o ponto de vista mais “real” ou histórico que recupera a “justiça”, segundo Rama (1989, p.299), mas o entrelaçamento entre a História e o Mito; é este último que devolve a harmonia que se havia perdido.

de Rosa, por outro lado, há a resistência a permanecer na mesma busca ou a própria negação dela.

Ambos os filhos, no entanto, no momento em que narram estão na mesma busca de seus pais. Com uma grande diferença, porém. No conto de Rosa, a busca não esmorece em nenhum momento: quando lemos esta narrativa, temos o ímpeto de querer chegar logo ao final para descobrir o segredo, uma explicação para o feito: a causa que desvendaria a consequência. A busca é a combustão do texto.

Deve-se assinalar que, apesar de a causa ser desconhecida, o pai, ao final, é bastante claro em sua mensagem: haveria uma troca de posição, com o filho assumindo o lugar na canoa. O que não é concretizado toma outros rumos: o narrador de “A terceira margem”, durante todo o conto, tenta, portanto, apreender a figura paterna. Ele precisa percorrer os múltiplos lugares ou o “ilocalizável”²¹ e investigar os próprios sentimentos que se formam no constante navegar do pai. O conto de Rosa, neste sentido, pretende apreender as micropercepções²² que são reveladas pelo narrador durante a travessia do pai.

Já em “Todos los veranos”, com o desenrolar da trama, esquecemo-nos da busca: o conto deixa em suspenso aquilo mesmo que era procurado. Nesta suspensão, a descrição das tarefas do pai torna-se mais e mais minuciosa; os detalhes de luz e sombra que iluminam a cena vão dando a dimensão exata deste pai, sem idolatrá-lo e sem, principalmente, condená-lo. Alcançar o pai, porém, não é tarefa fácil. É preciso aprender a sentir (aprender a ser) o outro; é preciso também aprender a olhar o que o outro olha e trazer à luz da memória o pai que é amado. Isso, por sua vez, só pode ser feito através do

²¹ Os espaços que se entreabrem neste périplo, segundo Benedito Nunes (1969, p.177), não têm horizontes. Se a peregrinação é “soturna, tresloucada, rio acima, rio abaixo”, não deixa de ser, segundo o filósofo, uma “modalidade de travessia humana” (*Ibid.*, p.178): a viagem está sempre por fazer; não há ponto de chegada. Distintamente da concepção cristã de *homo-viator*, segundo a qual o homem está aqui momentaneamente, cumprindo uma passagem cujas origens encontram-se em outro plano, na obra de Rosa, o homem é a própria viagem (*Ibid.*, *loc. cit.*). Neste conto, Nunes (1969) aponta para o fato de haver uma provação voluntária. O pai que navega à deriva parece antecipar a própria morte e a viagem pela qual envereda se encaminha a um “espaço indefinido”, “dentro de um tempo que se repete” (*Ibid.*, *loc. cit.*), fechado sobre si mesmo.

²² Tomamos emprestado o termo “percepção” e seu conceito a partir da definição realizada por Roberto Lent (2000, p.169) na obra *Cem bilhões de neurônios*. Diferentemente de “sensação”, na qual diferentes modalidades sensoriais são reconhecidas no sistema nervoso através das várias formas de energia existentes no ambiente, a percepção é mais fina. Trata-se da capacidade de “vincular sentidos a outros aspectos da existência”, o que nos permite, à guisa de exemplo, detectar e apreciar algo; lembrar e entender diferentes nuances de sons, comportamentos e afeições.

tempo, ou seja, com a própria maturidade do filho. É por isso que há uma volta às margens do rio e o consequente *relembramento* de seu pai próximo ao rio que os une. Em ambos os contos, é o ser que o narrador busca, com a diferença de que em “A terceira margem” o encontro com o outro almeja o perdão; e em “Todos los veranos”, o reencontro quer dar continuidade à vida do pai e descobri-la dentro dele mesmo.

2. *Liames da Memória*

Para evocar o passado em forma de imagens, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso atribuir valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez o homem seja o único ser capaz de um esforço deste tipo. Ademais o passado, ao qual assim remontamos, é lábil, sempre a ponto de nos escapar, como se aquela memória regressiva fosse contrariada pela outra memória, mais natural, cujo movimento para a frente nos leva a agir e a viver.

Bergson

Em “Todos los veranos”, podemos notar que a narrativa se move por um dever: não esquecer, que é justamente o que Ricœur (2007) denomina “dever da memória”. O filho-narrador realiza uma busca, retomando tudo o que foi visto e experimentado por ele (e pelo pai) em um momento pretérito.

“A terceira margem do rio” move-se em termos da presença de algo ausente. O pai está e não está. Este é um dos traços mais evidentes no conto. A “presença do ausente” está ligada não ao aparecimento de uma lembrança, mas, essencialmente, ao não esquecimento do pai. Temos, portanto, no conto de Rosa, a lembrança arraigada e que parece sobrevir à maneira de uma afecção (*cf.* RICŒUR, 2007, p.38).

Já no conto de Conti, para que o pai não seja esquecido, o filho-narrador retoma não o que ainda resta de *reconhecimento*²³ comum, senão o que ninguém mais pode testemunhar. Ao recordar um episódio que muito comove o pai, o filho visualiza por que o lugar será esquecido: devido ao abandono dos moradores daquela região.

Al terminar enero vimos aparecer al *Alagoas*, desde el Unión. Pasó por el medio del río en la luz de la tarde y oímos sus voces en la cresta del viento. El viejo agitó una mano, pero talvez no lo alcanzaron a ver. Fue la última vez que vimos al *Alagoas*, con su carroza a ver parecida a una casilla y las macetas de culantrillos y ese aire lejano semejante al del *Flora*, porque desapareció para siempre. El Cuervo Abelleira y la húngara y los dos tipos silenciosos. Nosotros lo ignoramos entonces, yo y el Oscuro, pero mi padre lo presintió de lejos porque entendía a los barcos. Y el de su corazón había partido también, en cierto modo, y para siempre. (CONTI, 2005, p.43)

Conforme aponta Halbwachs (1968), um dos grandes entraves à manutenção da memória reside na renúncia do lugar pelos habitantes. Um ser que deixa o local pode ter dificuldades de fazer apelo às lembranças dos outros (HALBWACHS, 1968, p.36), já que tudo o que viu, sentiu e viveu, com o tempo, pode enfraquecer.²⁴ Para melhor compreendermos este ponto recorreremos ao romance de Mia Couto, *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. É notável o momento em que se despedem o Avô Mariano e o neto:

- Eu volto, Avô. Esta é a nossa casa.
- Quando voltardes, a casa já não te reconhecerá – respondeu o Avô.
O velho Mariano sabia: quem parte de um lugar tão pequeno, mesmo que volte, nunca retorna. (COUTO, 2003, p.45)

Neste trecho, não é o neto que, por viver distante, esquece-se do lugar. A própria casa, o que mais fortemente o liga ao avô, vai esquecê-lo. Um claro sinal de não-

²³ De acordo com Ricœur, *Recognizing* é o terceiro modo mnemônico denominado por Casey e se refere a uma transição: “o reconhecimento aparece primeiro como um complemento importante da recordação; poderíamos dizer que é a sua sanção.” (RICŒUR, 2007, p.56).

²⁴ À guisa de exemplo, o escritor argentino, Daniel Moyano, que esteve no exílio durante a ditadura militar de seu país, em entrevista ao diário “La Voz”, em 1983, diz que “cuando uno regresa al país tras siete años de ausencia siente que el paisaje, antes familiar, pertenece ahora a la categoría de las cosas soñadas” (*In RESTIVO et al.*, 1999, p.157). A memória individual passa a ser composta por estranhas lacunas. O que antes estava ao fácil alcance apaga-se e, às vezes, não deixa vestígios.

pertença esboça-se aqui: é o lugar que rejeita quem partiu. O retorno produzirá sempre a estranheza: o neto tornar-se-á um exilado dentro de sua própria casa.

O conto “Perdido”²⁵ apresenta também este sentimento de distância em relação àquilo que era familiar para o narrador. O diálogo de despedida neste conto de Conti mostra mais do que a incongruência entre tio e sobrinho: a impossibilidade mesma de existir qualquer tipo de retorno. A história se centra no momento em que o tio de Oreste está na estação ferroviária e se prepara para pegar o trem e voltar ao povoado. O tio vai à metrópole (cidade de Buenos Aires) para resolver algumas diligências e visitar o sobrinho que há algum tempo passara a viver neste centro urbano. Este, por sua vez, nota o grande embaraço do tio na estação, pois, o tempo todo, demonstra medo de perder o trem. Assim, o tio mal consegue se concentrar na conversa com o sobrinho.

O tio que sempre fora visto por Oreste como um ser admirável revela toda a sua fragilidade frente a uma questão deveras pueril. O seu desajuste mostra a dificuldade que tem em relação a um tipo de transporte com o qual não está acostumado.

A visita do tio é, para o sobrinho, uma oportunidade de retomar a infância esquecida. Apesar da presença, a preocupação acaba afastando-os. Os entraves na conversa, i.e., a falta de resposta do tio, impedem que o sobrinho relembre fatos há muito atenuados pelo tempo. Oreste tenta desviar a atenção do tio, fazendo com que este não fique vendo o grande relógio exposto na estação central. Todas as suas tentativas, porém, são em vão. Quando o tio sobe no trem e parte, o sobrinho ainda arrisca um aceno. Porém, não encontra, nem mesmo aqui, uma resposta. Marinis (1999, p.191) interpreta a chegada do trem que, após, leva embora o tio, como a tentativa de o sobrinho trazer de volta o passado à sua contemporaneidade, “tan gris, mediana, y apretada [...]”.

Se a pressa e a incomunicabilidade do tio impedem que Oreste recobre o contato com a sua antiga casa, o filho de “Todos los veranos” depara-se com uma questão que também parece afastá-lo daquilo que procura: os deslocamentos do pai²⁶. O ser que

²⁵ Pertencente à obra de Haroldo Conti *Con otra gente*, de 1967.

²⁶ O narrador de “Todos los veranos” busca entender os caminhos solitários escolhidos pelo pai, já que a este, em contrapartida, parecem ser óbvios. Eduardo Romano, em um texto de 1999 que integra a obra *Haroldo Conti, biografía de un cazador*, afirma que o pai de “Todos los veranos” tem consciência imediata de sua

mais o conecta às suas origens parece estar em um lugar outro. Não entendê-lo é sinal de não-familiaridade e não-pertença ao lugar.

Estes itinerários desassossegantes do pai ora podem ser um desperdício de tempo (tanto para o pai quanto para o filho), ora podem ser a revelação de uma realidade que ninguém consegue enxergar. É esta segunda hipótese que o filho procura confirmar. Porém, assombra o narrador a confirmação da primeira hipótese, pois os motivos de entusiasmo convertem-se em rotina. A captura do peixe dourado é um exemplo: após a pescaria, preparada com grande entusiasmo, nada de especial acontece.

A vontade de voltar os olhos para o passado e buscar um sentido para o momento presente são pontos de contato entre as narrativas “Todos los veranos” e “Perdido”. Ambos os protagonistas querem recuperar o que é mais entranhável, o único que vale a pena na vida. E, assim, voltar aos recônditos mais familiares.

Em “A terceira margem” é muito interessante observar que o narrador também recorre inicialmente à lembrança dos que viviam em seu povoado – “[...] pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação” (ROSA, 2005, p.77) – para compará-la com a sua: “Do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio, nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos” (*Ibid.*, *loc. cit.*; grifo nosso).

O testemunho de outros que não de sua família coincide com o do próprio narrador, o que reforça sua lembrança e significa ainda que o filho não estava louco: a mudança do pai foi repentina, pois ninguém nunca havia testemunhado o contrário: o pai havia “sido assim desde mocinho e menino” (*Ibid.*, *loc. cit.*).

A memória no conto roseano não tem o sentido de resgatar algo a ponto de ser esquecido. Se no caso de Conti, lembrar o pai também é uma maneira de lembrar toda a região²⁷, no caso deste conto de Rosa, a memória mantém em suspensão o inacreditável, o fato que apela uma justificativa, mas insiste em continuar sem resposta²⁸.

fragilidade devido às atividades que desenvolve: “No había cosa que durase demasiado” (CONTI, 2005, p.21).

²⁷ A este respeito, Haroldo Conti, em entrevista, explica o processo de criação: “Yo doy el testimonio de un hombre, y a través de él enfoco el contorno; generalmente doy testimonio de soledades. Creo que tocando la soledad de un hombre, se toca la soledad de muchos o quizás de todos” (*In RESTIVO et al.*, 1999, p.196).

A memória está em consonância com o que Rosa escrevera no prefácio a *Tutaméia*: “a estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História” (*Id.*, 2001, p.29). Considerando esta afirmação, em “A terceira margem” não se concebe a memória como lugar inequívoco dos fatos e tempos pretéritos recuperados por um observador absoluto. A memória, neste conto, é inventiva, criativa, original: ao afirmar a existência do acontecimento inusitado (que parece pertencer a uma dimensão metafísica), ela desdobra a coordenada do tempo. Pai e filho são observadores diferentes e sentem, portanto, a passagem do tempo de modo distinto²⁹ (como exemplo, recordamos que o primeiro não adoece e o outro já apresenta tantas ânsias, achaques e doenças). É por isso também que o filho afirma ao ver o pai remando em sua direção: era como se este viesse da parte do “além” e houvesse, portanto, segundo Sperber (1976, p.79), dois mundos: o “do lado de cá” e o “do lado de lá”. Esta distância que começa a diminuir causa medo e o filho foge.

Como nos esclarece Conti, relembrar a vida de um homem e, por conseguinte, a sua solidão, funciona como um elemento metonímico, na medida em que falar de um ser individual é também abordar toda região, todos os homens que nela vivem.

²⁸ Em outro conto roseano, “Nada e a nossa condição”, também pertencente à obra *Primeiras Estórias*, o narrador recorre à memória para narrar algo de que ninguém se lembra, ou melhor, algo que todos desconhecem:

Na minha família, em minha terra, ninguém conheceu uma vez um homem, de mais excelência que presença, que podia ter sido o velho rei ou o príncipe mais moço, nas futuras estórias de fadas. Era fazendeiro e chamava-se Tio Man’Antônio. (ROSA, 2005, p.121)

É notável, neste exemplo, que a memória individual não se baseia no conhecimento compartilhado para resgatar um acontecimento dormente. O narrador tem consciência de que determinado homem inexistia nas lembranças de sua família, de sua terra. E ainda revela com certa ironia que o homem poderia figurar nos contos de fada, nos lugares em que a imaginação sustenta ou inventa a própria memória. Embora ninguém conheça este homem, a última frase do parágrafo estabelece um oxímoro com o que foi narrado antes: “Era fazendeiro...”. O narrador, portanto, afirma a existência deste homem ao nomeá-lo, dando-lhe, inclusive, uma profissão “real”, diferente das invencionices de reis, príncipes e sapos. E mesmo não pertencendo às lembranças da região, narra sem nenhuma dúvida quanto à sua existência, quanto à localização da sede da fazenda, que se dobrava na montanha. O Tio Man’Antônio, mais do que uma presença do que foi, torna-se lendário ao narrador. Como fica claro neste conto, o passado é reconstituído sem que seja identificado por outrem. Independe do documento ou dos relatos. Mas não deixa de ser uma recordação. Algo de que, espontânea e espantosamente sabe o narrador.

²⁹ De acordo com a Teoria da Relatividade, o tempo de um evento qualquer, por exemplo, o da colisão de uma pedra no solo, não será o mesmo para todos os observadores. Além disso, o contínuo bidimensional, i.e., os dois contínuos unidimensionais – espaço e tempo –, não podem mais ser divididos, como a Física Clássica fazia. Na relatividade, o espaço e o tempo, juntos, alteram-se ao passar de um sistema coordenado para outro.

No entanto, esta distância não apenas amedronta. O filho, ao rememorar este episódio, está sempre a reconstruir os “dois mundos” que não se encontraram na beira do rio. A distância que separa pai de filho é dolorosa, já que impede uma aproximação maior e o pleno entendimento da mensagem do pai endereçada ao filho. Esta distância que dói também é, em contrapartida, uma distância que faz pensar e, por conseguinte, estrutura o conto, já que é em torno dela que o narrador reflete. O termo francês *éloignement* permite-nos perceber que o “longínquo” também está ligado ao sentimento de saudade. E a saudade não seria uma espécie de dor da ausência? Uma dor que faz pensar.

Ricœur (1978), em seu trabalho filosófico, deseja introduzir um *décalage*, uma espécie de intervalo que desencaixa ou uma distância que faz pensar, pois a consciência de si não pode ser imediata a si mesmo. Segundo o filósofo francês é preciso haver um *décalage* mínimo entre o “eu” e o “si mesmo”, o que se contraporá com o “*Cogito ergo sum*”. Neste parece haver um eu em si, sem *décalage*, pois o sujeito, nesta famosa sentença proferida por René Descartes (1596-1650), funde-se consigo mesmo, não deixando existir um espaço ou um intervalo para a dúvida. Cria-se, portanto, uma certeza vazia ou o invencível. E o invencível, aquele que tem respostas para tudo – um *Cogito ergo sum* – é vazio. Somente quando algo pode ser vencido uma luta de interpretações forma-se (cf. RICŒUR, 1978, p.18-20).

Na tarefa árdua de interpretar e de reconstruir pela memória o acontecimento, o narrador de “A terceira margem” não é imparcial, ou seja, ele não apenas observa os fatos e narra-os conforme aconteceram, como pretensamente é desejo da História. A memória do filho, de acordo com Sperber (*op. cit.*, p.76-77), privilegia o tempo cíclico, mítico e imita o “real para transcendê-lo” (*Ibid.*, p.154). Neste sentido, a memória se abriria à imaginação. Machado (2008) faz um sucinto comentário a respeito da memória e imaginação em “A terceira margem”:

A recordação não opera como lembrança pura, mas associada às imagens que recriam a figura do pai [...]. Os fluxos de corrente da memória se misturam com aqueles vindos da imaginação, de modo que a lembrança é um ato de recriação do passado, abrindo espaço para o seu *outro*: o esquecimento. Lembrar é, também, selecionar aquilo que se quer recordar e, por conseguinte, aquilo que se quer esquecer. (MACHADO, 2008, p.96)

O pai vai embora e ninguém nunca mais o vê, perdurando o “ao-longe” e a sua sombra de espectro. O filho afirma que do pai não se tem esquecimento. Logo, a imagem dele precisa ser constantemente criada para afastar a assombração de o rosto paterno misturar-se às águas e apagar-se de vez nesta viagem sem chegada e sem retorno.

Reconstruir a imagem do pai através da memória-imaginação é uma espécie de salvação para o filho de “A terceira margem”, uma vez que este procura libertar-se da culpa que expia e dos desígnios fatais que o espreitam.

Recuperar a lembrança do pai é também imprescindível para filho-narrador de “Todos los veranos”, posto que significa não se redimir de uma culpa, mas escapar do esquecimento. É justamente, nos dois casos, o *éloignement* que possibilita este não-esquecimento: a distância misturada com a saudade não deixa a imagem do pai perder-se no espaço-tempo. E o *décalage*, no sentido utilizado por Ricœur, permite, à certa distância, refletir; interpretar os gestos do pai e, principalmente, reconhecer-se. É o *outro* quem possibilita esta aprendizagem e nunca um *Cogito* consigo mesmo.

Neste jogo entre lembrar e esquecer, lembrar e expiar, a afetividade, sem dúvida, tem papel expressivo, pois, segundo Halbwachs (1968), é um sentimento que atua sobre aquilo que lembramos e, especialmente, sobre a forma como lembramos. A lembrança não seria pura, visto que a imaginação precisa dar formas às partes que deixamos de visualizar.

O filho da narrativa contiana demonstra grande afeto na relação com o pai: o modo carinhoso de nomeá-lo – *viejo* – é um dos indícios. Outro, diz respeito à vontade gratuita de procurá-lo e estar perto dele, embora se depare com a solidão que emana de seu pai³⁰. Parece-nos evidente que a memória sozinha não reconstrua o que mais ninguém lembra. É daí que a imaginação vem em seu auxílio, embora esteja camuflada na objetividade obstinada do “recordar” do filho.

³⁰ O tema da solidão, conforme nos esclarece Marinis (1999), é bastante recorrente na produção de Conti. O pai de “Todos los veranos” morre sozinho e passa praticamente a vida toda imerso em sua taciturnidade. Essa solidão, porém, configura-se como condição determinante para o trabalho a que o pai se dedica. Pescar o peixe-rei, saber o trajeto que o animal faz no meio das águas e, por fim, construir um barco; pensar em cada tábua que deve ser posta e a função de cada uma delas. Tudo isso faz com que o pai muito se concentre e se esqueça da realidade que o cerca. É isso que o leva a estar só.

As lembranças que são mais difíceis de evocar, conforme observa Halbwachs, são as que mais nos dizem respeito. Embora pareça paradoxal, são essas as lembranças que “constituent notre bien le plus exclusif, comme s’ils ne pouvaient échapper aux autres qu’à la condition de nous échapper aussi à nous-mêmes” (HALBWACHS, 1968, p.31).

O narrador contiano, que perscruta os acontecimentos como condição imprescindível para reconstruir seu passado, acaba, por fim, não os fixando através de uma escrita que consolida os sentidos denotativos. Ele revela, na verdade, um quadro mais pictórico destes acontecimentos, i.e., ele evidencia os contornos de luz e sombra, as sensações de frio e calor, as impressões de claro e escuro.

O que é difícil de evocar em “Todos los veranos” ganha elementos metafóricos que exploram as mensagens que provêm da natureza e que traduzem o estado de ânimo do pai. E o que, antes, carecia de ser ou de existir, é apreendido: “Recuerdo todo eso, su voz y su rostro de viejo, aunque todavía no lo fuera, y ese aire de ausencia que trajo del río” (CONTI, 2005, p.31; grifo nosso). Se o real em “A terceira margem” é transcendido, o real em “Todos los veranos”, é reescrito imagetivamente.

Em “A terceira margem”, o narrador não apresenta dificuldades de lembrar os acontecimentos, tampouco titubeia ou fraqueja em sua recordação:

Nós também não falávamos mais nele. Só se pensava. Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e, se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para se despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos. (ROSA, 2005, p.80)

Como o fragmento anterior deixa claro, o filho nega qualquer esquecimento em relação ao pai. Ora, a memória é seletiva e, mesmo assim, o filho julga saber os pormenores do ocorrido. É claro que o desejo de tudo relembrar é muito forte. Nada poderia escapar – nenhum gesto –, pois, se não, como entender o outro, como entender alguém que se evada do domínio de seus olhos?

A resposta que nega o esquecimento, porém, é acompanhada de perto pelo assombro – a falha da memória –, mesmo que seja só de mentirinha: fingir que esquece para despertar “no passo de outros sobressaltos”. A memória é o estado de vigília. Mas é

um estado que não se mantém *ad continuum*. Assim, a lacuna está presente e a incorruptibilidade da memória vai caminhando por uma frágil linha do equilíbrio. Henriqueta Lisboa (1966), em seminário sobre o motivo infantil na obra de Guimarães Rosa, tece o seguinte comentário, o qual nos ajuda a entender esta memória que se quer imbatível:

As memórias são frágeis, degradantes e sintéticas para que possam nos dar a realidade que passou tão complexa e intraduzível. Na verdade o que a gente faz é povoar a memória de assombrações exageradas. Estes sonhos de acordado, poderosamente revestidos de palavras, se projetam da memória para os sentidos, e dos sentidos para o exterior, mentindo cada vez mais.

Esta é a grande margem para a imaginação criadora. De alguns vagos elementos pode renascer algo mais forte do que aquilo que desapareceu. (LISBOA, 1966, p.23-24)

É a força da memória e da imaginação que, constantemente, recria a imagem do pai e por isso o filho não se esquece. Tudo vibra e acontece quando ele narra. A memória não faz, portanto, a mediação entre um tempo passado e um tempo presente. Não é condição básica lembrar as particularidades do acontecimento para apreender a figura paterna, conforme acontece em “Todos los veranos”. O que não pode ser esquecido, no conto de Rosa, é um mundo duvidoso que está além das explicações que podemos fornecer. E, principalmente, é a distância que não se pode esquecer, porque é através dela que algo além do belo é construído. Suzi Sperber, a respeito de *Primeiras Estórias*, esclarece que o

Belo já não é mais buscado. Já faz parte do cosmos. O mundo, aliás, é antes declaradamente de irrealidade que de realidade. A vida é encarada como prisão: é a própria caverna. Como o mundo já é belo, e o belo ficcional foi encontrado na crescente força poética da linguagem, o que é buscado é algo além de si, sugerido pelo mundo. O mundo apresenta os reflexos deste além. (SPERBER, 1976, p.76).

Entender o pai e trazê-lo para uma dimensão palpável significa desenhar um mundo outro. Não basta apenas ter a lembrança. O pai precisa ser apreendido nas dimensões das quais não se têm conhecimento através de um deslocamento multiperceptivo do filho. Deslocamento este que deve ser traçado acompanhando as microvariações do remar do pai.

O filho que pretende acompanhar a esfera insondável onde se encontra o pai tem uma percepção das coisas ao seu redor que se traduz em linguagem poética. Em outras palavras, é apenas através de uma linguagem multiplicadora de sentidos, criadora de “sintonias insuspeitas entre elementos díspares” (MACHADO, 2008, p.93) e com “força crescente”, segundo Sperber (1976), que ele pode engendrar um encontro com o outro.

Julgamos interessante apresentar uma ideia de Gioacchino da Fiore (1132-1202), filósofo, místico e abade cisterciense, a qual nos ajudaria a compreender esquematicamente como se estrutura a possibilidade deste encontro em “A terceira margem do rio”³¹ e como a linguagem utilizada pelo filho-narrador é essencial para este fim.

O religioso italiano da Fiore (*Apud* ROSSATO e ROSSATO, 2007) apresenta uma interessante leitura acerca da representação do Velho e do Novo Testamentos, i.e., uma aproximação entre uma linguagem que beira o profético e outra de cunho mais racionalista. A possibilidade de compararmos este esquema figurativo com o conto “A terceira margem do rio” reside no fato de o conto roseano pertencer a uma fase mais madura do escritor (*cf.* SPERBER, 1976), o que traz as influências do *mythos* e do *logos* para dentro de sua estrutura. E os pares *mythos* e *logos* são exatamente os elementos que sustentam o trabalho de da Fiore.

Gioacchino da Fiore elabora uma representação gráfica denominada “Figura XV”. Nesta, ele desenha várias rodas. As duas mais conspícuas são as que se localizam na parte central do desenho. A primeira, de maior tamanho, segundo Fiore, é a que simboliza a história do pai. A segunda, de diâmetro menor e que está, portanto, dentro da primeira, o filho. Em relação à primeira roda, o abade italiano afirma que se trata da representação da história do povo hebreu, transcorrida ao longo do Antigo Testamento. Esta roda coincide

³¹ O acervo pessoal de Guimarães Rosa, com mais de duas mil obras, de acordo com Sperber (1976), não abarca seu horizonte de leituras, uma vez que é sabido que o escritor e diplomata mineiro frequentava muitas bibliotecas, emprestava livros dos outros e aos outros. Em *Caos e cosmos*, no qual são listados todos os livros encontrados na casa de Rosa, não aparece nenhuma referência de que Rosa lera Gioacchino da Fiore. Neste mesmo trabalho de Sperber, porém, apresenta-se um Guimarães Rosa eclético, leitor das mais variadas obras, dentre as quais as das mais distintas religiões. Nota-se ainda que Rosa cria muitos de seus textos a partir de leituras dos evangelhos, os quais, segundo Sperber (1976), fazem com que as ficções apresentem as características de *logos* e, posteriormente, a de *mythos*, esta propiciada pela leitura do Velho Testamento: a narrativa de Rosa abre-se, portanto, “do Novo ao Velho testamento: do *logos* ao *mythos*” (SPERBER, 1976, p.49).

ainda com o “primeiro estado do mundo”, que é justamente o *status* paterno. Já a roda interna tem origem em Ozias, atingindo ponto máximo no período em que vive Jesus, e término no século XIII, considerado pelo filósofo italiano como o momento de grande elevação espiritual (cf. ROSSATO *et al.*, 2007).

Pode-se justificar, segundo Rossato *et al.* (2007), que a segunda roda não está sobreposta à primeira devido ao período não ter se completado (Fiore morre no começo do século XIII). Na verdade, de acordo com os mesmos autores, esta representação parece apontar para o fato de as duas histórias não se repetirem na origem. Assim, os dois círculos jamais teriam o mesmo diâmetro.

É somente com o *Apocalipse de João*, de acordo com Fiore, que as rodas poderão um dia coincidir. Este livro, escrito com palavras místicas, sentidos figurados e proféticos, apresenta fatos que possivelmente ocorrerão em um futuro próximo. É esta a obra que seria capaz de preencher os interstícios que separam o primeiro do segundo círculo, uma vez que esta distância corresponde ao tempo e espaço que faltam ao estado filial para atingir o estado paterno (cf. ROSSATO, *et al.*, 2007, p.4). Para haver a coincidência das rodas, é preciso que se alcance um terceiro estado no qual não existam mais nem palavras místicas, nem palavras históricas. Apenas um “verbo interior”, palavra destituída de letras e de se significantes, “gravada diretamente no espírito” (*Ibid.*, p.5).

Se transpusessemos as rodas da representação de da Fiore às personagens pai e filho do conto “A terceira margem”, notaríamos que a busca do narrador ocorre exatamente através dos interstícios da língua, entre o dito e o não-dito (Figura 1).

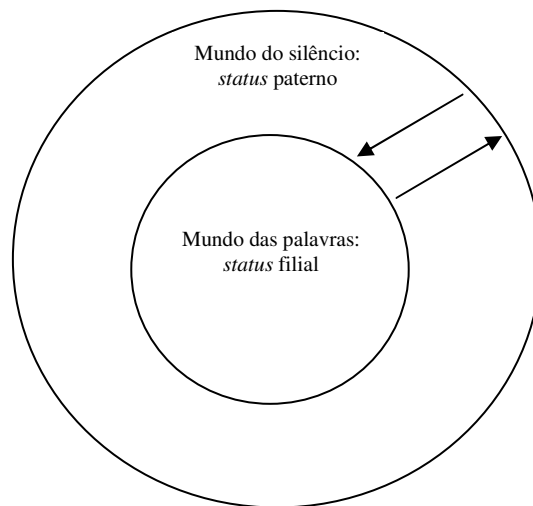


Figura 1. A partir da Figura XV de Gioacchino da Fiore, esboçamos uma representação gráfica de “A terceira margem do rio”, a qual simboliza a tentativa de o mundo filial transpor os interstícios que o separam do mundo paterno.

O relato do filho-narrador, segundo Machado (2008, p.93), é “quase-memorialístico”, mas o encontro entre pai e filho, i.e., a aproximação do mundo do silêncio com o mundo das palavras só pode ser efetuada por outra via, para além de um mundo da realidade que precisa ser recordado. Neste sentido, a recordação por si só não os aproxima, nem decifra o motivo da ausência paterna. É somente na e através da linguagem que o filho poderá vislumbrar uma aproximação.

2.1 – O tempo: uma dimensão com formatos múltiplos

Em “Todos los veranos”, o narrador, constantemente, investiga, na reconstrução da sua infância, o que faz do pai um homem singular. No entanto, também aqui não é através da história “real” que encontrará o seu pai, tampouco através de um tempo que transcorre colado ao compasso dos relógios, o que, aliás, é explicitamente negado: “[...] el viejo metió la mano en uno de los bolsillos y extrajo una brújula seca del tamaño de un

reloj. A primera vista parecía efectivamente un reloj. Pero al viejo jamás le habría pasado por la cabeza regalarme un reloj” (CONTI, 2005, p.41).

Surpreendentemente, o filho-narrador não recorre os anos de 1928 a 1937, período de que os habitantes podem guardar alguma lembrança. Ele inicia sua busca em passagens anteriores ao ano de 1928: “Antes del 28, según parece, [...]” (*Ibid.*, p.18; grifo nosso).

À medida que o filho conta a *estória*, aquela que caiu no esquecimento de todos, a sua recordação vai tomando forma e se converte em uma realidade acessível. Os caminhos da memória coletiva e da individual têm uma mesma origem, mas os desdobramentos se dão através da individual. É esta que resgata aquela.

No conto de Rosa, a aproximação dos círculos – do *status* filial em direção ao *status* paterno – depende da produção de uma linguagem poética que vá preenchendo o interstício que os separa. No conto de Conti, esta aproximação é por via memorialística, que precisa contornar o esquecimento e construir imagens fortes o suficiente para que o filho entenda os sentimentos que estão em jogo. Em ambos, a aproximação, que significa um esmerado trabalho no intuito de entender o outro, que se coloca em determinada distância, depende do tempo. Ou seja, é através do tempo (não cronológico) que este trabalho é construído, passo a passo.

É interessante observar nestes dois contos que o tempo apresenta-se sob uma forma aparentemente linear. Em “A terceira margem”, acompanhamos um narrador que é menino e vai envelhecendo, observando as mudanças que se operam no povoado, como a saída dos irmãos e da mãe que abandonam a região: “Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos.” (ROSA, 2005, p.80).

Em “Todos los veranos”, somos guiados pelas passagens das estações do ano e também pelas transformações do corpo, que imprimem uma leitura do tempo: “Allí está mi padre [...] desdibujado por los años [...]” (CONTI, 2005, p.38).

Em ambos, um evento precede o outro em uma direção de tempo contínua; daí a “ordem natural dos acontecimentos” (*cf.* NUNES, 1995. p.74).

Esta relativa linearidade é contraposta à retomada do tempo passado através da memória. Deve-se dizer que são as próprias referências temporais que, a despeito da

existência de determinada ordem na apresentação dos fatos, constroem outra disposição que corre via paralela à linearidade: a circularidade, em “Todos los veranos”, e o “tempo-outro”, em “A terceira margem do rio”.

Cordeiro (1996) já apontara este aspecto circular no romance de Conti *Alrededor de la jaula*, publicado em 1966. Conforme observa a autora, a morte da personagem Silvestre coincide com a maturidade de Milo: este substitui aquele. Os ciclos das estações e os ciclos dos seres humanos guardam semelhança, o que se configura como um dos temas recorrentes da narrativa contiana (cf. CORDEIRO, 1996, p.50). Tanto neste romance como em “Todos los veranos”, a circularidade está sugerida pelas estações do ano, que se sucedem e conectam sem interrupção fim e novo início. O filho-narrador de “Todos los veranos”, em busca de sua origem – a que coincide com a figura paterna – instaura outro ciclo do ser humano. O filho deve suceder o pai, respeitando uma ordem natural das coisas.

“A terceira margem do rio” apresenta uma busca similar. O selo do mistério, inerente à atitude do pai, faz com que o filho não o encontre nem em um espaço definido – “Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais.” (ROSA, 2005, p.78) –, nem em um tempo conhecido, cujo transcorrer não parece afetar o pai: “De dia e de noite, com sol ou aguaceiros, calor, sereno, e nas friagens terríveis de meio-do-ano, sem arrumo, só com o chapéu velho na cabeça, por todas as semanas, e meses, e os anos — sem fazer conta do se-ir do viver.” (*Ibid.*, p.79).

O filho de “A terceira margem” tem consigo uma ideia geral de tempo e espaço próxima à da Física de Isaac Newton (1642-1727). Em *Principia Mathematica*, publicado no ano de 1687, Newton defende a ideia de que tanto o tempo quanto o espaço são elementos independentes, absolutos, infinitos, fixos e uniformes³²; o primeiro é unidimensional e o segundo, tridimensional.

O narrador é capaz de perceber, porém, que algo que ocorre com o pai destoa de sua ideia sobre o espaço. No princípio geral da física clássica, afirma-se que o espaço

³² No que concerne ao “espaço absoluto”, Newton (1952, p.8) afirma: “Absolute space, in its own nature, without relation to anything external, remains always similar and immovable”.

atua sobre um “objeto em aceleração de modo a produzir forças inerciais” (RAY, 1993, p.150). O filho percebe que o espaço não é mais absoluto (definição do espaço newtoniano) e os conteúdos materiais passam a ter um efeito sobre o espaço (cf. MACH, *Apud* RAY, 1993; cf. EINSTEIN, 2008).

O movimento do pai inventa, portanto, outro rio, outro espaço, outro tempo. Os homens da lancha não conseguem alcançá-lo. Esta embarcação, mesmo com mais tecnologia (um barco motorizado), não vence a canoa, que parece estar num espaço-tempo outro que exige do observador não um cálculo apoiado na medida exata, mas um entendimento adequado do fenômeno (o que o pai foi fazer no meio das águas) e da dilatação do tempo, provocada pelo movimento da canoa:

Nosso pai passava ao largo, avistado ou diluso, cruzando na canoa, sem deixar ninguém se chegar à pega ou à fala. Mesmo quando foi, não faz muito, dos homens do jornal, que trouxeram a lancha e tencionavam tirar retrato dele, não venceram: nosso pai se desaparecia para a outra banda, aproava a canoa no brejão, de léguas, que há, por entre juncos e mato, e só ele conhecesse, a palmos, a escuridão, daquele. (ROSA, 2005, p.79)

A invenção do pai não é invenção que se dá no tempo. A dimensão temporal não está mais separada da espacial, diferentemente do que ocorria na mecânica clássica, na qual o tempo é uma dimensão específica e é distinto do espaço; uma estrutura da ordem (GRANGER, 1974). O tempo do narrador – que é linear e que traz consigo uma medida de ordenamento – entra em choque com este outro tempo, que não passa. A travessia do pai é imóvel, o que impossibilita ao filho projetar coordenadas, medir velocidade.

Como dissemos, se o pai inventa este outro lugar, no constante remar sem rumo, é razoável que ele também invente um tempo *outro*. Isso se assemelha em certa medida com o que Leibniz argumenta acerca de espaço e tempo. O ato criador de Deus, para Leibniz (*Apud* CRESSON, 1947), não se deu apenas no tempo. Deus, para inventar o universo, teria agido sobre o espaço, a matéria e o tempo de uma só vez. Assim, o ato de criação também inclui a criação do próprio tempo (cf. RAY, 1993, p.263).

O pai de “A terceira margem” à medida que inventa o seu espaço-tempo fica cada vez próximo de um ato criador. E como criador, pode-se pensar que ele é

transcendente, localizando-se em uma dimensão que está inacessível a lanchas e a observadores, pois cada um mede diferentes distâncias espaciais e diferentes tempos entre dois pontos (cf. RAY, 1993, p.180).

Esta “não-coincidência” dos observadores não pode ser vencida através de uma medição. Ela só pode ser vencida pela aproximação infinitesimal deste espaço-tempo. Aproximação esta que somente uma linguagem poética é capaz de realizar.

Isso nos leva a pensar que o pai de “Todos los veranos” apenas será “entendido” pelo filho se este também se aproximar pela via poética. Neste caso, o filho se apõe ao pai através de metáforas, em especial as que remetem à luz. Se no conto de Rosa os interstícios separam o mundo do silêncio e o mundo da palavra, no conto de Conti, são os obstáculos do esquecimento que separam filho de pai. E somente as centelhas e faíscas podem iluminar a busca do filho, na tentativa de encontro com o ser que ama.

3. Os Paradoxos e as Metáforas: a completude do mundo

Em “Todos los veranos”, nota-se, durante toda a narrativa, a utilização de uma linguagem poética que possibilita recuperar alguns significados perante a figura paterna. Pode-se constatar que a descrição do pai está entremeada de metáforas que exploram um jogo de antíteses. A imensa alegria que o pai sente, oriunda de uma novidade, é, em seguida, substituída por um sentimento oposto. O conto vai se estruturando em meio a estes paradoxos. O filho vai perambulando por eles, seguindo os horizontes de luz e sombra que estruturam o conto³³.

Romano (1999) observa que uma das maneiras possíveis de ler Haroldo Conti reside justamente no estudo adequado das metáforas que abundam em seus textos. O crítico

³³ A própria luz apresenta uma natureza dual: ela pode ser compreendida como onda ou como partícula material. Como onda, a luz pode atravessar o universo; é esta característica física da luz que permite este fenômeno. Como partícula material, a luz pode ser desviada, retida, acelerada. O dinamarquês Niels Bohr (1885-1962), prêmio Nobel de Física em 1922, sugeriu, para melhor compreender a realidade, que se deveria considerar um sistema de complementaridade entre onda e partícula material. Boff (1999, p.82-83), a este respeito, tece comentários sobre a natureza do cosmos que, por extensão, também é complementar e paradoxal: “Embora pareçam contraditórios, os dois comportamentos de onda e de partícula se complementam. O paradoxo pertence à dinâmica do universo. Tudo é complementar. A dualidade se insere numa totalidade, conferindo-lhe dinamismo e elegância.”

literário, considerado um dos maiores especialistas da obra do argentino nascido em Chacabuco, afirma que as metáforas que aparecem nos textos de Conti são o contrário do que pregavam os vanguardistas. As metáforas de Conti restauram, segundo Romano (1999, p.130), o valor semântico e exploram significados que aparecem desde a Antiguidade, os quais são inerentes aos arquétipos de representação do homem:

Conti consigue resucitar para la literatura argentina actual un cúmulo de asociaciones arraigadas en la memoria colectiva, diseñando un trabajo que [...] se sitúa en las antípodas del asombro perseguido por los vanguardistas. Un trabajo que supone especial sensibilidad para captar y revivificar el imaginario colectivo. (*Ibid.*, p.133).

Em um comentário acerca das metáforas em “Todos los veranos”, Romano (1999) observa uma distinção entre palavras que remetem à ideia de claridade e outro conjunto de palavras mais próximo da ideia de escuridão. As primeiras, Romano associa com a vida e, em relação ao segundo conjunto, afirma que fazem referência à morte. O pai de “Todos los veranos”, segundo Romano (1999), desafia ou experimenta a morte em meio às vicissitudes com as quais se depara: “[...] una o dos veces a la semana pasaba la noche afuera subiendo y bajando con el río sobre el cual se consumía su luz, sin despejar los ojos de la imprecisa línea de boyas.” (CONTI, 2005, p.30; grifo nosso). Ainda segundo Romano (1999), as palavras que fazem referência à alegria e, por conseguinte, à vida, são *luz*, *verano*, *calor*, *primavera*, *llama*, *sol*. As que, por outro lado, ponteiavam a tristeza, trazendo consigo a ideia de morte, são: *oscuridad*, *frio*, *otoño*, *água*, *luna*.

No entanto, é preciso não utilizarmos este tipo de correspondência – palavra e ideia – como uma espécie de receita mágica. A obra de Conti exige cuidado na leitura. Afirmar categoricamente que luz significa vida e escuro, morte pode contribuir, em certos casos, para uma reflexão superficial, uma vez que ficamos tentados a ler buscando esquemas prontos ou, perigosamente, pensar na existência de um sentido literal mais verdadeiro.

As metáforas em Conti, na verdade, são capazes de transformar os sentidos e permitir a porosidade entre o literal e o figurado. Nesta reinvenção dos sentidos, a luz, por exemplo, engendra vida e morte e adquire um sentido robusto, não podendo mais dividi-la

em domínios do literal e do figurado. A palavra “luz”, deve-se aqui destacar, é muito cara para toda obra narrativa de Conti. É a que mais frequentemente aparece e a que mais nos possibilita entender a construção do espaço-tempo e dos sentimentos das próprias personagens. Em “Todos los veranos”, no instante em que o narrador parece finalmente entender o pai, afirma:

Sin embargo, si alguna vez el viejo fue algo o representó al menos alguna cosa sucedió en esos días. En todos esos largos días del verano que luchó con el agua como para arrancarle un secreto y luego en el rigor y la soledad del invierno, cuando mi padre era tan sólo una quieta llamita que se consumía sobre el río. (CONTI, 2005, p.28; grifo nosso)

Há um saber comum que nos indica que verão e inverno comumente são metáforas de juventude e velhice, respectivamente. A metáfora, conforme Ricœur (2000, p.107), pode ser entendida como a possibilidade de “transposição de um nome estranho a outra coisa, a qual, por isso, não recebe denominação própria”.

No entanto, o filósofo francês examina o papel do enunciado e defende a ideia de que, na verdade, não há uma transposição de um lugar para outro, senão a existência de um sentido completo “na produção de um sentido metafórico.” (*Ibid.*, *loc. cit.*)

As metáforas em Conti, em nosso ver, não privilegiam a transposição de “palavra-palavra”. Não ficamos apenas na instância da “substituição”. Vamos além: o acompanhamento das metáforas contianas revela um horizonte outro ao longo da narrativa.

Durante todo o conto, o filho narra a sucessão das estações do ano e as respectivas atividades do pai em cada uma delas. Esta é a macro-estrutura da narrativa, no interior da qual operam as pequenas e graduais mudanças da “luz”. É a luz quem traz seu pai à memória: “una luz en el río” (CONTI, 2005. p.17). É a ausência da luz que mostra os perigos do contrabando, episódio no qual o amigo do pai, Oscuro, é atingido por duas balas. E a presença da luz na mesma cena indica que o perigo se afastara. A luz ilumina o que pode ser a descoberta da busca – a pesca do dourado. Mas depois ela se apaga. Por fim, é a luz que, após aparecer dez vezes no conto, retoma a luz primeira – a luz da memória – e ilumina o próprio olhar, já na maturidade do narrador: o filho consegue ler no olhar do pai a aproximação dos dias “deslumbrantes del verano” (*Ibid.*, p.38). O filho-narrador precisou

recordar a visão infantil do mundo através do olhar do pai. Só assim pôde enxergar. Como não se lembrar aqui de Alberto Caeiro, cujo princípio filosófico primeiro era: “Saber ver quando se vê” (CAEIRO, 1914. *In* PESSOA, 1986, p.151). Ora, a visão só existe com a luz, em todos os sentidos. Não dá mais para separar o literal do figurado.

E assim em meio aos paradoxos inerentes à macro-estrutura – verão e inverno – vão se aglutinando as “pequenas percepções”, as luzes e a escuridão. O narrador procura compreender o pai ao percorrer sensivelmente as claridades e as sombras e devolver à sua busca a completude, como a que engendra o desenho de *Yin-yang*: os opostos em movimento dão o sentido integral.

Revela-se ao final do conto uma busca que é uma – total –, como no próprio movimento do *Yin-yang*: a busca do pai que se finaliza precisa ser recomeçada pelo filho. Tudo acontece e termina dentro do rio, o espaço da busca primeira e o da luz da memória.

As águas, por sua vez, não deixam de ter sua própria antítese. É interessante observar que, segundo Chevalier e Gheerbrant (1982), a água, cujos temas são encontrados nas tradições mais antigas e nas mais diferentes variações, é símbolo da vida, fonte de purificação, regeneração e fecundidade. A massa indiferenciada das águas representa também a infinitude de possibilidades. Chevalier *et al.* (1982) observam que, como todos os símbolos e seus mais distintos significados em cada região, a água pode ser fonte de vida, mas também pode ser fonte de morte: “créatrice et destructrice” (CHEVALIER *et al.*, 1982, p.376).

Se, por um lado, o pai tem sua plena vitalidade junto às águas, por outro lado, no inverno, i.e., com o passar dos tempos, já entrado na velhice, ele já não consegue mais domá-las. O símbolo de vida converte-se em antítese dos dias “largos del verano”, trazendo implícita a ideia de fim. A “chama”, ou seja, a própria vida do pai, passa a ser “consumida” pelo rio. O pai aproxima-se da morte e não consegue mais recuperar suas energias. E o rio “cobra” renovação; é como se retirasse do pai o pouco de vida que restara.

O narrador de “Todos los veranos” move-se, como dissemos, entre os dois extremos: entre os constantes paradoxos que tecem vida e morte. É contra a morte, i.e.,

opondo-se ao aniquilamento das lembranças, que o narrador procura encontrar o pai. Daí o fato de repetir tantas vezes a palavra “recuerdo”³⁴.

Em “A terceira margem do rio”, é entre os “não-lugares”, que se configuram como um paradoxo da própria referencialidade, e entre as palavras que remetem à ideia de negação³⁵ que o filho procura encontrar-se com o pai.

Neste caso, os paradoxos também organizam o texto e são a tentativa, não obstante malfadada, de o narrador superar a contradição que presencia: o pai está, mas não está; ele foi embora, mas não foi (cf. PACHECO, 2006). Esta constante antítese instalada na narrativa parece ir construindo a estagnação dos atos. O ato de “ir” somado ao “não ir” implica em uma inflexão, o ponto de derivada zero: o filho ora vai até a margem, ora volta ao povoado; o pai navega, mas não sai do meio do rio.

A travessia, tema central da obra roseana, é neste conto, segundo Pacheco (2006, p.158), “*travessia parada*”. O pai sai de um lugar e não chega a outro. A travessia em “Todos los veranos” é, por outro lado, desassossegada. O pai rumo a múltiplos lugares, mas não acerta com sua meta.

O tempo de “Todos los veranos” é cíclico, mas fadado ao desmoronamento. Se a luz, com o surgimento da primavera³⁶, reacende o *continuum* das estações, logo um acontecimento acena a um fim, à inevitabilidade inerente ao transcorrer dos tempos, cuja morte está à espreita³⁷. O rio uma vez mais pode ser pensado como aquele que remete à

³⁴ No conto, a palavra “recordar” conjugada, sobretudo, na primeira pessoa do singular, aparece 23 vezes; a palavra “acordarse”, sob a forma “me acuerdo”, é mencionada 3 vezes. A referência à memória, em termos gerais, aparece no conto 27 vezes (23 vezes “recordar” + 3 vezes “acordarse” + 1 vez “memoria”). A palavra “olvidar” aparece no conto 4 vezes, mas sua referência ocorre sobremaneira no sentido de negá-la. Exemplo: “[...] pero era un tipo difícil de olvidar” (CONTI, 2005, p.32); “Fue una ilusión eso de olvidarlo.” (*Ibid.*, p.45)

³⁵ Em “A terceira margem do rio”, os advérbios de negação aparecem 67 vezes. A palavra “não” é a mais comum e é referida pelo narrador 45 vezes.

³⁶ Ideia que se depreende do seguinte trecho: “La proximidad de la primavera ejercía una influencia especial sobre mi viejo. Parecía rejuvenecer de pronto y lo poseía una extraña inquietud.” (CONTI, 2005, p.36; grifo nosso)

³⁷ A filha de Haroldo Conti, Alejandra Conti, em uma entrevista, lê um trecho de uma carta do pai, na qual expressa sua preocupação a respeito do passar do tempo. Nota-se que esta inquietação de Conti guarda similitude com a do narrador de “Todos los veranos”.

Siento que voy muriendo, que voy envejeciendo, que no recupero un montón de cosas que he perdido irremediamente, que las recupero fragmentariamente, a través de la literatura, pero que, de todas las maneras, no las recupero más. Esto

passagem inexorável do tempo. É contra o fluxo das águas que se instala o narrador contiano.

No caso de “A terceira margem”, este fluxo foi interrompido. Apesar do decurso do tempo que é percebido pelo narrador – a irmã casa, a mãe vai embora; ele tem “achagues, ânsias [...], cansaços, perrenguices de reumatismo” (ROSA, 2005, p.81) e os “primeiros cabelos brancos” (*Ibid.*, *loc. cit.*) – o pai segue indiferente. O filho chega a interrogar-se neste ponto:

E ele? Por quê? Devia de padecer demais. De tão idoso, não ia, mais dia menos dia, fraquejar do vigor, deixar que a canoa emborcasse, ou que bubuiasse sem pulso, na levada do rio, para se despenhar horas abaixo, em tororoma e no tombo da cachoeira, brava, com o fervimento e morte. Apertava o coração. (ROSA, 2005, p.81)

As indagações do filho não têm resposta. O pai firma-se nesta margem outra, cujo tempo parece estagnar-se aos olhos do filho. Este, por sua vez, é sensível ao tempo; ele perece.

Em “Todos los veranos”, o pai não passa incólume pelo tempo: “Mi padre estaba viejo, viejo por dentro igual que esos grandes sauces que un buen día amanecen en el suelo.” (CONTI, 2005, p.43).

Os constantes ciclos, atrelados às estações dos anos e aos períodos da pesca – no inverno, busca-se o *pejerrey*; no verão, o dourado – aproximam filho de pai, na medida em que aquele recupera cada uma das atividades deste; cada gesto e cada movimento. O passar dos anos traz de volta o pai. Se aqui o envelhecimento aproxima filho de pai, em “A terceira margem”, o tempo tem efeitos diferentes sobre cada uma das personagens. O filho envelhece, mas o pai vai rumo ao primordial.

Desde o começo em que o pai manda construir uma canoa, colocando-a no leito do rio, o narrador a compara com um jacaré: “E a canoa saiu-se indo – a sombra dela por igual, feito um jacaré, comprida, longa” (ROSA, 2005, p.78). Com o tempo, o filho afirma:

de morirse cada minuto lo siento en la carne viva, y son un poco las quejas de la literatura mía. (CONTI, Alejandra. Trecho da carta de seu pai, Haroldo Conti, de 1968. *in* RESTIVO *et al.*, 1999, p.91)

“Mas eu sabia que ele agora virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficando preto de sol e dos pêlos, com o aspecto de bicho, conforme quase nu [...]” (*Ibid.*, p.80; grifo nosso). Quanto mais o tempo passa, mais se assenta a figura do homem que se despe da matéria, tão dessemelhante do filho, que não o acompanhara, ficando preso no limiar de dois mundos: um mundo que se consolida no “entre as margens”, no vagar das águas, e outro nos lados de lá e de cá do rio, em terra firme.

É por isso que ele afirma: “Sou o que não foi, que vai ficar calado” (ROSA, 2005, p.82). O tom de negação decanta-se nele mesmo. É o próprio filho quem coaduna em si os paradoxos da existência, não conseguindo romper um desajustamento que o pai provoca nele: “A gente teve de se acostumar com aquilo. Às penas, que, com aquilo, a gente mesmo nunca se acostumou, em si, na verdade.” (ROSA, 2005, p.79). O medo de assumir o que o pai assinala implica em um constante conflito que o narrador trava no interior de si.

Já em “Todos los veranos”, o narrador sempre está fisicamente ao lado do pai. Porém, isso não basta. Ele o procura através da recordação, da poesia das palavras – dos efeitos de claro e escuro – e no interior do olhar. Uma proximidade mais efetiva ainda precisa ser desenhada.

4. Tal pai, tal filho

*O pássaro e o peixe vivem no interior
de um volume enquanto nós vivemos
apenas sobre uma superfície.*

Bachelard

Em “Todos los veranos”, o filho não quer esquecer o pai. Já em “A terceira margem do rio”, o filho não consegue esquecer-se do pai. Observa-se que os contos, na reconstrução da imagem dos pais, vão por caminhos opostos. Trata-se de um problema parecido, mas invertido, como se um fosse a imagem especular do outro.

Na narrativa de Conti, a reconstrução da estória não idealiza a figura paterna. Ao contrário, tenta mostrar os seus pontos mais frágeis; as ações que nada têm de heroísmo.

O filho-narrador se centra na simplicidade do pai e narra pequenas estórias que se somam na tentativa de descobrir o que de especial há nelas, como se constituíssem um enigma, embora não pareça existir.

A respeito das características gerais da obra narrativa de Conti, especificamente sobre os heróis e as viagens que parecem destituídas de rumo, Cordeiro (1996, p.23) afirma que Conti, embora não faça uma “literatura revolucionária”, apresenta-nos uma “sociedad que priva al hombre de la posibilidad de elegir, y por ello sus “heroes” se aislan y deambulan en una permanente búsqueda de algo que los salve.”³⁸

Concordamos parcialmente com esta afirmação, pois, se em *Sudeste*, romance de Conti, é possível vislumbrar este aspecto, no caso de “Todos los veranos”, o isolamento e o vaivém do pai adquirem outro significado para o filho.

O filho-narrador quer resgatar o pai através da memória. Este movimento já é difícil, pois as águas que enviam sinais aos seus olhos a respeito da permanência do tempo passado podem significar outra coisa: o seu constante fluir mostra também a passagem, aquilo que já foi e que não pode ser recuperado. A essa dificuldade soma-se outra: o isolamento e a deambulação do pai, que exigem do filho um esforço, o de saber entender o pai. A partir do momento que o filho aprender esta lição e descobrir com todos os sentidos do seu corpo o que tudo isso significa, ele poderá estabelecer o encontro que não se deu em vida.

Os itinerários (parados) do pai de “A terceira margem” possibilitam, neste ponto, expandir a leitura de “Todos los veranos”. Os do conto de Rosa aprofundam o enigma de por que o pai tomou certo rumo. E a *travessia* que parece isolada (o homem sozinho em sua canoa) é cumprida com a contemplação do filho. Este, por sua vez, acompanha as microvariações da canoa, pois a procura pelo entendimento requer a atenção naquilo que é miúdo, oscilante, intrigante.

Os itinerários desassossegantes do pai de “Todos los veranos” mostram, nas pequenas variações de luz que carregam consigo, o que não pode ser esquecido e,

³⁸ Na obra de Conti, a existência de um individualismo que implica na evasão da realidade por parte das personagens foi ideia defendida por Campa e Benedetti. Cordeiro (1996, p.22) discorda desta posição e afirma que a evasão das personagens é justamente a forma de evidenciar mais fortemente esta realidade e não a negar.

especialmente, a singular beleza que os recônditos têm. O filho luta contra a uniformização das sensações (o que uma repetição vazia poderia induzir) e vai percebendo, verão após verão, algo que antes não estava a seu alcance. O enigma não era a busca por algo concreto que os salvasse. O enigma era outro: o filho precisava aprender a perceber. E aprender também a perceber por que amava o pai.

O mistério de “Todos los veranos”, porém, não é constante, como já mencionado. É um vaivém, à maneira do pai. Já o mistério da “Terceira margem” está presente em todos os momentos, até mesmo na sentença pronunciada pela mãe – “- *Cê vai, ocê fique, você nunca volte*” (ROSA, 2005, p.77) –, cuja gradação dos pronomes pessoais, que advém das três variedades lingüísticas – *cê, ocê, você* e que encontra na última forma a ordem mais brusca – já prevê os raros desígnios. Não obedecendo à esposa, o pai aprofunda a estranheza do ato (ele vai e por lá permanece, no meio do rio), nunca mais voltando³⁹. Ninguém entendia o que o pai fazia neste lugar outro (uma possível leitura da “terceira margem”), espaço indefinido⁴⁰.

Nos dois contos, o presente é apreendido como falta. É no passado, portanto, que está latente a resposta ao segredo que tanto buscam os narradores, pois neste tempo localizam-se suas origens. E a figura do pai é exatamente o ponto de convergência desta busca. O pai é o início, é o ser ontológico por excelência. É preciso, pois, recuperar a memória do elemento que move o pensar. Não se trata, porém, de realizar apenas uma

³⁹ Pacheco (2006) aponta à ambiguidade que existe na forma “ocê fique”, pronunciada pela mãe. A sentença “ocê fique” pode significar “você deve permanecer aqui” ou “se você for, deve ficar por lá”. Trata-se, portanto, de querer transformar a sentença em uma ordem, embora tema a arbitrariedade do marido. Ela quer falar o que mais lhe aflige, mas o consentimento final cabe ao outro.

⁴⁰ Pacheco (2006) e Fantini (2003) interpretam a atitude do pai roseano próxima a de uma sociedade patriarcal. Há muitos indícios no conto que corroboram este aspecto. O filho sempre o nomeia de modo respeitoso e o caracteriza como sendo “ordeiro” e “cumpridor”. O pai é silencioso, encarregado dos seus afazeres. A mãe é a que está mais próxima dos filhos, visto que sua função é educá-los, “ralhando com eles”. A atitude do pai, porém, “radicaliza”, segundo Pacheco (2006), o que se espera de um ser que ocupa este lugar social. A sua omissão indetermina a “subjetividade do filho-narrador” (p.148), já que se trata de uma ausência que é presença. O constante vaivém de paradoxos, como se pode notar, estrutura o texto: ausência e presença, morte e vida, silêncio e palavra, o peso das decisões do pai e sua retirada. E ainda é à distância que o pai parece prender o filho a ele, pois, de acordo com Pacheco (2006),

[...] a força da figura paterna torna-se *sombra*, recalcque que superdimensiona o destino, socialmente traçado, de seguir seus trilhos. Pouco a pouco, a obrigação filial de tomar o lugar paterno delinea-se como sina [...] – não se trata apenas de ocupar seu lugar, mas, no caso, de seguir seus desígnios misteriosos (PACHECO, 2006, p.148).

revisitação. Reler o passado implica em desvelar outro sentido de pensar o que somos. A volta e a busca trazem algo que se acrescenta ao presente, resignificando-o.

Acreditamos que a memória do narrador, sozinha, não explique o movimento de volta ao passado e detida descrição da figura paterna. No caso de “Todos los veranos”, o filho-narrador, na tentativa de trazer o pai de volta às “relembrações”, perscruta cada uma das tarefas que o *viejo* realiza. Esta aproximação encontra dificuldades, em especial, devido à diferença de gerações. As atividades, em princípio, não encantam o filho e este pouca graça encontra nelas, já que, conforme justifica, vê a pesca como sendo uma “atividade de velhos”:

Algunas veces iba con él, pero prefería quedarme en tierra y vagabundear por el monte. La pesca es una cosa de viejos. Precisamente yo había visto todo eso sobre el rostro de mi padre: esa serenidad y esa lejanía, esa especie de ausencia que aparece en el rostro de los viejos” (CONTI, 2005, p.30).

Conforme o tempo passa, o filho acaba tendo uma percepção mais apurada dos sentimentos do pai:

Así terminó el *Flora* y en cierto modo toda aquella época.

[...]

Aquellos ojos estaban ahora vacíos y todo su rostro respiraba una profunda tristeza. Detrás de sus palabras y de sus gestos, habitaba la misma melancolía que en el corazón de mi padre. No era la vejez, porque ninguno de los dos era realmente viejo, sino ese humor vagabundo que les viene del río y que los penetra como la humedad. (CONTI, 2005, p.33)

Existem, no conto, dois momentos distintos: o primeiro, vivido pelo narrador, e o segundo, vivido pelo pai. No decorrer dos anos, o filho-narrador precisa aprender a desaprender, ou seja, desaprender a olhar como estava acostumado (pois ele via sem enxergar) e aprender a olhar como o pai enxerga. Assim, com o tempo, fica mais perto daquilo que busca: compreender o pai, o que este sentia e, em especial, a solidão que o envolve.

Cada personagem vê e sente o seu entorno conforme sua maturidade e sensibilidade aguçam-se. O filho admite, após a passagem de várias estações: “Yo mismo, con distintos ojos, alcanzaba a ver una parte” (CONTI, 2005, p.38). Assim, ele se

aproxima, de alguma forma, daquilo que o pai olhava. A visão global é da posse de poucos; é daqueles que já viveram o suficiente para entender o contorno das terras.

O filho, durante a rememoração⁴¹, expressa neste momento o que está além da superfície, na direção do invisível: o mesmo sentimento que o põe em contato com o pai:

Recuerdo esos días, recuerdo el aire y la luz de esos días, porque fue la primera vez que sentí los mismos síntomas que mi padre, esa oscura ansiedad que me oprimía el pecho. Por primera vez, como mi padre, sentí la alegría y la tristeza de ser un hombre solitario, y ansié metas distantes y aguardé la mañana seguro de grandes acontecimientos, y por la noche me estremecí de imprecisos deseos [...]
(CONTI, 2005, p.38; grifo nosso)

Ambos, neste momento, percebem o mesmo, e o filho-narrador repete os gestos do pai: almeja metas e espera por grandes acontecimentos. Neste ponto, a narrativa encontra uma sintonia fina entre os seres. O filho-narrador quer o tempo todo recuperar o mundo de seus confins e trazer à baila a memória do pai. Esta reconciliação com o que há de mais humano no conto é realizada, para utilizar aqui as palavras de Benasso (1969, p.33), nos “umbrales de la naturaleza”. O filho precisa compreender este lugar para ir ao encontro de seu *viejo*. Já no conto de Guimarães Rosa, segundo Tabucchi (1996), o pai coloca-se em um “não-lugar”, no “não-localizável, assim como as ilhas sem lugar, de Fernando Pessoa” (CONTINI, *Apud* TABUCCHI, 1996, p.5). O filho, na tentativa de desvendar o mistério, posiciona-se entre este espaço inominável e o mundo onde todos vivem. Ele não mais discerne o ponto em que deve encontrar o pai. Fica à mercê de outro vaguear, entre a presença e a ausência: “Enxerguei nosso pai, no fim de uma hora, tão custosa para sobrevir: só assim, ele no ao-longe [...]” (ROSA, 2005, p.78); “Se o meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio - pondo perpétuo.” (*Ibid.*, p.81).

Já em “Todos los veranos”, para saber e querer sentir os mesmos “sintomas” do pai, ele precisa estar em contato com a natureza, de forma mais profunda. E é revivendo os momentos nos quais esteve em contato com o pai que o filho-narrador consegue obter tal feito. Ele recupera o passado e redimensiona os seus sentimentos. A memória que advém,

⁴¹ Utilizamos a palavra “rememoração” segundo a definição de Ricœur (2007, p.7): rememoração é o “retorno à consciência despertada de um acontecimento reconhecido como tendo ocorrido antes do momento em que este declara tê-lo sentido, percebido, sabido.”

portanto, já está “reconfigurada” e pertence a um momento outro, i.e., a um momento que não existiu exatamente como o filho-narrador gostaria. Os gestos do pai parecem ser lembrados tais como existiram. Mas este encontro pleno não pertence à ordem dos acontecimentos. Pertence a uma esfera invisível e adquire materialidade pelo ato de lembrar e relembrar. É este ato (ou exercício) que agrega ao “real” o sentimento buscado, pois este, anteriormente, não podia existir porque escapava dos domínios do filho a dimensão do pai em sua vida.

Pai e filho pareciam estar em uma relação triangular: o filho para entender o pai precisava decifrar as mensagens da natureza. Assim, o narrador encontraria através de uma mediação o seu modelo. Postulado por René Girard em 1961, o “desejo triangular”⁴² é um conceito no qual uma personagem é capaz de desejar um objeto mediante a prévia identificação daquela com uma figura ideal.

No entanto, o modelo de Girard, na verdade, não se aplica ao conto de Conti. Porém, foi essa a ideia inicial que nos levou a outra mais adiante: a de compreender o que move a busca do filho.

A busca do narrador em “Todos los veranos” difere da de inúmeros casos que Girard descreveu: desde a triangulação que nasce do acaso até a que é tramada pelo mediador, como acontece no romance de Stendhal, *Le rouge et le noir*. Se há uma *mimesis* do desejo em “Todos los veranos”, esta não provém da paixão do pai por algo que desencadeia, no filho, a vontade de querer para si o objeto sugerido ou até mesmo querer sentir o mesmo que o pai (e, portanto, copiá-lo). Não há nada entre pai e filho, i.e., não há uma mediação entre os dois. O filho move-se em direção ao pai não devido ao desejo, mas porque o ama. O núcleo fundamental, combustão ao processo rememorativo realizado pelo

⁴² A ideia do desejo triangular, proveniente da obra de Girard (1985), toma como base vários romances. O primeiro deles é *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Girard (1985) afirma que a paixão pela cavalaria é sugerida por Amadis, um mediador imaginário do cavaleiro da Triste Figura. Quixote deseja o objeto sugerido por Amadis, o que se constitui como um desejo segundo o outro e que se opõe ao desejo segundo o “eu”. O mediador, no caso, Amadis, permanece exterior ao universo do herói. A este tipo de mediação Girard (1985) denomina “externa”. Outra mediação, denominada “interna”, tem como exemplo a obra de Stendhal, *O vermelho e o negro (Le rouge et le noir)*. Girard (1985) afirma que neste romance há a imitação de desejos que não se sentem espontaneamente, tal como é o caso da situação armada pela personagem Julien que, para reconquistar o amor de Mathilde de la Mole, coteja a marechala de Fevacques, despertando, desta feita, o desejo em Mathilde. O mediador, consciente desta sua posição no triângulo, interfere na obtenção do objeto pelo sujeito desejante. Como se nota, Girard (1985) apresenta uma variedade das formas da natureza triangular, a qual sempre depende da obra em questão.

filho-narrador, é o amor: é o que põe em movimento a circularidade requerida pela vida, circularidade esta que requer memória para que o que exista de mais humano não se perca. E o amor verdadeiro não requer condições, mediadores nem julgamentos.

A respeito dos “julgamentos”, em “A terceira margem do rio”, o filho é enfático: “não se condenava ninguém de doido. Ninguém é doido. Ou, então, todos.” (ROSA, 2005, p.81). O narrador, neste caso, não admite o ato de julgar. A loucura é mais do que negada: é impossível mesmo comentar quem é doido ou não. Suspende-se, com isso, a norma, aquilo que parece ser bom.

O filho-narrador de “Todos los veranos”, por sua vez, não condena o pai pelas atividades de contrabando. O pai é um ser que merece ternura e é também um exemplo. O filho suspende a crítica e preenche o “oco da linguagem”⁴³, tornando o que é “condenável” normal. É por isso também que a violência no conto não é vista de forma malévola ou de uma maneira que poderia censurar o próprio pai. Tudo o que antes era “norma” fica em suspenso e o filho, livremente, abre caminhos para o encontro total: para que o pai seja entendido como ser digno de estabelecer uma relação fraterna.

Em “A terceira margem do rio”, a tentativa de desvendar a mensagem e, mais do que isso, a impossibilidade de voltar para trás e tentar reescrever o gesto último – não fugir do aceno – parecem encontrar sempre um obstáculo que não permite o pleno encontro com o outro.

Pacheco (2006, p.162) diz que em “A terceira margem do rio” há um mito paterno cuja fixidez quer conter o “fluxo das mudanças”, reafirmando o “trânsito parado”. O filho que, às penas, não se acostuma com aquilo, acaba, na verdade, reforçando os paradoxos inerentes ao reconhecer o desconhecido: o “nosso pai”, figura tão familiar e presente em um tempo anterior ao da construção da canoa, converte-se em ausência, ou em uma presença sinistra, conforme observa Pacheco (2006, p.153): “sob a lei do insólito, o pai torna-se estranho (o pai-fantasma, sombra do pai conhecido), e o estranho, por obra de sua constância, torna-se familiar”. Em “Todos los veranos”, isso não acontece. Na verdade, há

⁴³ Denominação de Michel Foucault (2003) a respeito do espaço vazio da existência.

uma tentativa de encarar o pai e torná-lo cada vez mais familiar, até que o filho encontre o pai que está dentro dele.

Em relação à “Terceira margem”, deve-se também sublinhar que, por um lado, se há uma decisão paterna – desobediente à mulher – que opta livremente por deslocar-se sobre rio, por outro lado, esta mesma postura desagrega a ordem familiar. Cada um dos membros vai abandonando o lugar em que vivia. Formam-se novos grupos, cuja configuração não tem mais o pai na posição central da família. É a presença de novos paradoxos.

O afastamento do pai, i.e., uma ausência que, na verdade, não se consolida de vez, pode significar no conto a presença simbólica da morte⁴⁴.

Sem conseguir apartar a “presença sensível” da morte e ancorado a um jogo contraditório, o filho-narrador ainda tenta solucionar o caso, querendo perguntar à pessoa que construiu a canoa o motivo de o pai enveredar por caminho tão adverso: “constava que nosso pai, alguma vez, tivesse revelado a explicação, ao homem que para ele aprontara a canoa” (ROSA, 2005, p.81). Porém, passado tanto tempo, o narrador constata: “Mas, agora, esse homem já tinha morrido, ninguém soubesse, fizesse recordação, de nada, mais” (*Ibid.*, *loc. cit.*). A morte, neste caso, presença consumada, impede a possibilidade de entendimento. E a outra morte, que sonda o rio, espera uma resposta à altura, uma resposta que traga o pai de volta, conduzindo o filho-narrador para o ponto em que deveria estar. Um lugar que buscara durante toda a vida, sem achar explicação.

Ao final do conto, o aceno do pai, ao responder ao apelo do filho (que este assumiria agora o seu lugar na canoa) configura-se como sinal de que a ação deste daria continuidade ao projeto daquele. O filho, no entanto, foge com medo de ocupar agora não apenas o lugar na canoa, mas de adotar para si os desígnios misteriosos do pai (*cf.* PACHECO, 2006, p.148).

Em “Todos los veranos”, o filho-narrador, através da recordação, tenta, pouco a pouco, conectar a infância à velhice, o que seria uma maneira de promover um encontro

⁴⁴ A este respeito, Pacheco (2006, p.153) afirma: “A morte é uma realidade simbólica no conto. Muito de sua força aterradora parece concentrar-se neste fato [...]: a morte é nele presença sensível, contígua à realidade conhecida, e se perpetua no rio como duração.”

com o pai através dos tempos. A continuidade que almeja põe em movimento as estações que se seguem e, por conseguinte, a vida, contraposta à imobilidade da morte. O narrador move-se por estes dois extremos: vida e morte⁴⁵.

O narrador contiano ainda se depara ao final do conto com novas dificuldades. O esquecimento não se arrefece, sondando a memória que, por outro lado, tudo quer recuperar:

Ya no decía nada. Se sentaba en medio del bote y comenzaba a remar con esa pachorra propia de los viejos, sin proponerse llegar a ninguna parte. [...] Muchas veces llegué a olvidarlo, pero otras me volvía hacia él impresionado de pronto por esa gran soledad que despedía mi padre, y contemplaba su rostro (CONTI, 2005, p.45; grifo nosso)

O filho-narrador descobre que “Fue una ilusión eso de olvidarlo”. E afirma: “Ya para entonces el viejo había penetrado en mi vida de una manera lenta y obstinada.” (*Ibid.*, *loc. cit.*). O pai está nele mesmo. Não é por intermédio da natureza (nem de nada) que o filho reencontra o pai. É à distância que ele o redescobre. É através do *éloignement*.

A imagem do pai, construída pela memória, que seria uma forma mediar o mundo das palavras⁴⁶ com o mundo do silêncio⁴⁷, no entanto, mostra-se insuficiente. A imagem não harmoniza estes dois mundos⁴⁸. A transparência do momento, portanto, fica escamoteada por uma memória que reconstrói os sentimentos perdidos de outro tempo.

⁴⁵ As próprias viagens empreendidas pelo pai configuram outra antítese: a de nunca chegar a lugar algum. Na verdade, a série de viagens realizadas pelo pai não é linear ou unidirecional e não visa à ancoragem em algum lugar. As peripécias são concêntricas. Em um primeiro momento, elas parecem não progredir, já que o pai realiza sempre as mesmas atividades. No entanto, há um avanço escamoteado: o pai tem um jeito diferente de pescar se comparado com o do filho; ele vai em busca do *pejerrey* e depois do dourado. Começa a fabricar artesanalmente os cestos até pensar na concepção de um barco, projeto maior de sua vida: “— Un hombre como yo sin un barco como yo no está completo. He tardado un tiempo en comprenderlo.” (CONTI, 2005, p.42). Este progresso intrínseco aos afazeres do pai contrapõe-se em certa medida à estagnação do pai roseano, que está “preso” a uma canoa, a um espaço finito.

⁴⁶ Mundo este que é construído pelo filho-narrador através da escritura que tece e que, por si só, ainda não é um processo que traz definitivamente o pai para junto a si.

⁴⁷ Mundo este abarca os sonhos e visão do pai; suas metas, cujo significado não está disponível ao narrador que tudo vê envolto por um silêncio, pela taciturnidade inerente aos atos do *viejo*.

⁴⁸ Estes dois mundos também poderiam ser o mundo do filho e o mundo do pai.

O encontro concreto e efetivo entre eles, que pode ser uma forma de se comprovar a autenticidade da sentença *tal pai, tal filho*, somente acontece quando o filho torna-se capaz de sentir o mesmo que o pai.

A ave *zorzal* é emblemática no conto. É através dela que filho e pai reconhecem-se: “A fines de septiembre oímos claramente la voz del zorzal y nos miramos confundidos. ¿Era una señal? Algo nos apremiaba en aquella voz.” (CONTI, 2005, p.38; grifo nosso). O canto caracterizadamente melancólico do *zorzal* não apenas anuncia a entrada de uma nova estação do ano. O canto anuncia a identificação entre filho e pai na sucessão do tempo. A mensagem sonora do pássaro arrasta consigo um significado outro que pai e filho percebem (ou que o filho passa a perceber como o pai). Uma pequena variação na maneira como o filho “sente” a melodia deste canto pode ser sinal para se aprofundar (e se instalar nele) uma nova percepção.

Pai e filho confundem-se com o pássaro, que é metonímia de altura, céu. No romance de Conti, *En vida*, há um belo trecho no qual diz: “Somos aves de paso. No levantes una casa demasiado sólida ni te llenes de cosas. Te basta con un par de alas, muchacho.” (CONTI, 1995).

Neste mesmo sentido, no conto, os dois entendem, em silêncio, a mensagem que provém da natureza e que os empurra para outros destinos, deslocamentos estes que exigem ascensão, como o alçar voo de um pássaro, e o desprendimento de tudo o que seja efêmero:

Entonces nuestros pechos se dilataron como si les faltara el aire y se apoderó de nosotros un ansia desmesurada de partir porque la tierra debajo de nuestros pies se había tornado extraña y todos los lugares estaban allí, de alguna manera presentidos, enviándonos su mensaje a través del río. (CONTI, 2005, p.38-39).

É interessante observar que um oxímoro sustenta a descoberta do filho-narrador: ao retrair toda a história do pai, buscá-lo nos confins da região onde moravam, dá-se conta de que o pai está nele mesmo. É no “ao-longe”, para usar aqui uma expressão de Rosa, que ele enxerga o pai perto de si. É preciso, portanto, de um intervalo ou um *écart* para que o filho traduza o não-verbal – o silêncio arrebatador do pai. Assim, ele enxerga o

invisível e transforma as sensações do verão em sons da natureza; ou, nas palavras de Gil (2005, p.101), um “gesto verbal” em um “gesto corporal”. Através das “pequenas percepções”, ou seja, através da tarefa de traduzir o “não-verbal em outra linguagem não-verbal” (*Ibid.*, *loc. cit.*), o filho consegue perceber as similitudes que o ligam ao pai. É como se agora (retomando a ideia que esboçamos sobre o conto “Nas águas do tempo”, de Mia Couto), ele pudesse entender com os olhos de dentro as mensagens da “outra margem”.

Em “A terceira margem do rio”, o encontro com o pai não deixa de ser procurado:

Às vezes, algum conhecido nosso achava que eu ia ficando mais parecido com nosso pai.

[...] sempre que às vezes me louvavam, por causa de algum meu bom procedimento, eu falava: - “Foi pai que um dia me ensinou a fazer assim...”; o que não era certo, exato; mas, que era mentira por verdade. (ROSA, 2005, p.80)

Claramente, o filho expressa o desejo de ser como o pai: “Foi pai que um dia me ensinou...”. É a “mentira por verdade”, paradoxo de palavras que sustenta a própria situação contraditória que se formou. O filho não pode herdar, nas tarefas do cotidiano, o que ensinaria o pai. A despeito disso, o narrador harmoniza essa relação ao comprovar através de um testemunho que ele era imagem e semelhança do pai. Mesmo o pai distante, sem nunca mais pisar em terra firme, e em meio ao silêncio que provinha do remar, o filho luta pela preservação da imagem paterna, que é sua própria imagem, imagem da sina familiar da qual ele é o legítimo herdeiro; o único que restara naquelas terras.

Neste ponto, o contato com o pai é quase perfeito, mas resvala ainda no paradoxo da existência: o filho é o que não foi. É na tarefa de narrar, portanto, que ele se aproxima do pai. Contar esta *estória* é uma forma de expiação, de redenção da culpa que carrega consigo: “De que era que eu tinha tanta, tanta culpa?” (ROSA, 2005, p.81). O ato de narrar também não deixa de ser, segundo Machado (2008), um paradoxo, visto que suas palavras contrapõem-se ao silêncio paterno.

Surge, aqui, outra antítese concernente à narração. Segundo Moisés (1997, p.355), esta consiste no “relato de acontecimentos ou fatos, e envolve, pois, a ação, o movimento e o transcorrer do tempo”. Ora, à medida que o filho-narrador conta essa

estória, há uma tentativa de se aproximar do pai; fazer algo que não se deu no momento “real”. A promessa de assumir o lugar do pai na canoa – que seria um ato futuro – fraqueja. E daí surge o relato. O futuro está envelhecido e torna-se passado, i.e., memória (lembremo-nos da definição de Aristóteles: “A memória é do passado.”, *apud* RICŒUR, 2007). A utilização da memória, que seria uma maneira de reconstruir idealisticamente o passado, não retoma originariamente o fato tal qual ocorrido.

Apenas através da transformação do todo em imagens é que o filho-narrador pode aproximar-se do círculo indecifrável. É uma aproximação infinitesimal: o filho vai até o limite, até o momento em que quase pode tocar o pai.

As inúmeras imagens paradoxais formadas ao longo do conto roseano, segundo Machado (2008, p.98), são essenciais para produzir o indizível: aquilo que é impossível explicar e que rescinde qualquer tentativa. É na via paradoxal, portanto, que a reconciliação com o pai ainda pode ocorrer. É preciso, pois, justapor os dois mundos, conciliar o mundo das palavras, que é o do próprio narrador (“Sou homem de tristes palavras”, ROSA, 2005, p.81) com o mundo do silêncio, que é o do pai. Assim, o lugar de encontro seria um entre-lugar. Conforme observa Machado,

a história do pai é reconstruída poeticamente pelo narrador por meio da memória e da imaginação; cria-se um entre-lugar fantasmático, no qual filho e pai podem ser um e outro, ao mesmo tempo; imagens líquidas, permutáveis e intercomunicantes. É justamente a partir desse espaço permeável e movente, onde os vazios são os agentes promotores de sentido, que a álgebra mágico-poética opera [...] (2008, p.99)

A morte, cuja presença invisível e sensível coloca-se à espreita durante o relato, pode pôr fim a tudo. As “imagens permutáveis” estariam fadadas ao fracasso caso haja o desaparecimento de uma das personagens.

O encontro em “A terceira margem do rio” fica sugerido através de uma aproximação que se dá às beiras das palavras, *ad infinitum*, exatamente como a figura que ilustra o conto⁴⁹, cujo símbolo matemático alude a uma busca permanente.

Na narrativa contiana, em momento anterior ao final, filho e pai aproximam-se através das finas percepções que trazem a luz e a ave *zorzal*. As metáforas de luz e a metonímia da natureza permitem ao filho perceber as similitudes entre ele e o pai, visto que estes elementos ligam, segundo Gil (2005, p.100) “pólos dessemelhantes” através de uma “passagem” fornecida pelas “pequenas percepções”. O pássaro os leva a um mesmo sentimento. Entendimento mútuo; querer sentir o que o outro percebe. Se em “Todos los veranos” o encontro pretende-se definitivo, um obstáculo final ainda toma forma: a presença da morte.

Deve-se dizer que a morte no conto de Conti, assim como em “A terceira margem do rio”, está presente desde o primeiro instante. O leitor sabe que se trata, no caso do conto argentino, da recordação de um pai já morto. Ao narrar, porém, esta ideia é dirimida, conquanto a vida sempre seja sondada de perto pela sua antítese. Neste sentido, a morte poderia colocar fim à identificação plena entre pai e filho.

No conto de Guimarães Rosa, no momento em que se poderia consumir o encontro, o filho não faz o que sugere o pai. Sua fala final, apesar da resistência em ingressar nas águas, soa como um epitáfio. Ainda aqui poderíamos perguntar: a morte destruiria este “quase-encontro”?

O filho, na verdade, não deixa de relembrar o gesto paterno. Se o encontro com o pai não é efetivo, i.e., da forma como leitor espera durante toda a narrativa, sua presença, porém, não se apaga até o último instante. É essa presença que se concilia com vida. Morte

49



Este desenho, que ilustra o conto “A terceira margem do rio”, faz parte da primeira edição de *Primeiras Estórias*. Cada conto deste livro é acompanhado por seu respectivo desenho, cujos rascunhos foram feitos pelo próprio Rosa. Posteriormente, Luís Jardim finalizou-os (cf. CASTRO, 1993). Como se nota na figura acima, o homem em sua canoa está centralizado em meio a uma flecha, que representa o signo de Sagitário, dois símbolos de Libra e o símbolo matemático do infinito (ver *Primeiras estórias: roteiro de leitura*, de Dácio Antônio Castro, 1993).

e vida formam um novo paradoxo neste instante. O que se julga perder, conforme observa Machado (2008), é, no fundo, inscrição em outra via. Perder significa também ganhar.

Se o filho recua ante a concordância do pai, o homem das “tristes palavras” só pode se aproximar pela via paradoxal. Ele precisa reconstruir o mundo do pai que é justamente o do não-dito. E ele o faz por meio de sua memória-imaginação. Não pode, porém, escrever a História, acontecimento real. Se o fizesse, jamais tatearia a esfera indecifrável. O *não-dito* precisa ser sondado por outro “dito que desdiz”, i.e. pelos próprios paradoxos, cujas imagens formadas colocam-no lado a lado a seu pai.

A imagem final é a que imita uma última vez à do pai em sua canoa. Na iminência da morte ele pede justamente para continuar a travessia, que se dá no rio, “pondo perpétuo”, tempo único que reverbera a imagem e sua semelhança:

Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro — o rio. (ROSA, 2005, p.82)

Em “Todos los veranos”, a morte do pai parece enfraquecer todos os esforços de recordação do filho. Esta morte parece assinalar o fracasso dos empreendimentos do pai.

Já a morte do pai em “A terceira margem” fica sugerida: “Sei que ninguém mais soube dele” (ROSA, 2005, p.82). O filho não tem esta imagem acabada. O pai estará sempre no constante singrar. A morte, na verdade, é requerida pelo próprio filho como parte de sua expiação: “Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rastos do mundo” (*Ibid.*, *loc. cit.*). Mas o “mundo raso” afasta-o ainda mais do pai, que era profundo como o rio. É por isso que então sugere as “longas beiras”, o rio “a fora” e rio “a dentro”.

A morte nos dois casos não assinala um fim. Em “A terceira margem”, se a dor e o sofrimento encontram na morte uma forma de abrandar a culpa, reaproximando em certa medida filho de pai, a morte em “Todos los veranos” é apenas uma passagem. É fim e começo, ao mesmo tempo. Na verdade, a obra maior do pai, a saber, a construção do barco, pretensamente definitiva, é inacabada. No claro aberto junto à margem do rio, restara o esqueleto de madeira. É ao lado deste que o pai é enterrado:

El Oscuro cubrió el bote con algunas tablas del barco. El viejo había dicho: "Para la tablazón, viraró. Para la cubierta, petiribí, que es la teca americana". De manera que lo cubrió con petiribí, aguantando la respiración mientras clavaba las tablas, y lo enterramos con bote y todo en el claro que había abierto cerca de la costa, al lado del esqueleto de madera. (CONTI, 2005, p.46).

O que resta do barco clama vida, continuidade, o que, de certa forma, depende do filho, que deve herdá-lo e pô-lo em movimento.

O pai, por sua vez, tem uma atitude contrária em relação a tudo o que os lapsos de memória desejam apagar. O pai deixa em suspenso o seu projeto maior. Ele prolonga a viagem que faria. Uma viagem que sempre estará por fazer. E o filho, sempre a lembrar, a repetir os mesmos gestos e a incorporar em si as lições do pai: "Fue mucho más tarde, el día que me senté en la costa y me comenzaron a rondar los recuerdos. Una tarde cualquiera del verano." (CONTI, 2005, p.45).

Capítulo 2

No bordado das lembranças

*sem desejar mais palavras
nem mais sonhos, nem mais vultos,
olhando dentro das almas
os longos rumos ocultos,
os largos itinerários
de fantasmas insepultos...*

*- itinerários antigos,
que nem Deus nunca mais leva.
Silêncio grande e sozinho,
todo amassado com treva,
onde os olhos giram
quando o ar da morte se eleva.*

Cecília Meireles

1. O tio por um fio

O conto “Las doce a Bragado”⁵⁰, de Haroldo Conti, um dos que compõe a obra *La balada del álamo Carolina* (1975), e a narrativa “As voltas do filho pródigo”⁵¹,

⁵⁰ O nome do conto refere-se a uma corrida, da época da infância do narrador, que tinha uma distância de doze léguas e que unia as cidades Chacabuco e Bragado.

⁵¹ “As voltas do filho pródigo” é o quarto capítulo (ou o “quarto bloco”, conforme denominação de Autran Dourado) do romance *O risco do bordado*. O escritor mineiro divide esta obra em sete blocos. Os blocos I, II e III formam o primeiro grupo, que aborda a “educação sentimental” de João, a personagem principal (DOURADO, 1976, p.56). O segundo grupo é formado pelos blocos IV, V e VI e é denominado por Dourado o “bloco bíblico”. Cada narrativa deste grupo aborda uma “biografia”: a do tio, do avô e da tia, respectivamente. Dourado (1976, p.56) afirma que essas são personagens-chave na vida de João. O terceiro e último grupo é composto apenas por uma narrativa (o VII bloco), dividida em cinco diferentes versões. Segundo Dourado (1976, p.57), ocorre nesta parte final uma “volta ao passado”, um “embarque no tempo pelo conduto de um mito”, na revisitação dos blocos anteriores e na busca de uma “desmistificação de todos os sonhos do menino”. No capítulo 5 de seu livro *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, Dourado (1976) conta que uma vez um jornalista perguntou a respeito de qual seria a melhor ordem que *O risco do bordado* poderia ser lido. A pergunta incide sobre a montagem da obra e também sobre as possibilidades de sentido que advêm de leituras que propõem outros caminhos que não a sequência linear de capítulos. Assim, um bloco não dependeria estritamente de outro para o seu entendimento. Neste jogo de construção, o importante, como afirma Dourado (1976, p.40), é a “tônica narrativa”. →

pertencente ao romance de Autran Dourado, *O Risco do Bordado* (1970), têm em comum mais do que um mesmo âmbito familiar. O narrador de “Las doce a Bragado” e o menino João de “As voltas do filho pródigo” têm uma mesma meta: aproximar-se efetivamente de seus respectivos tios, personagens estas que estão envolvidas em uma aura de magia e mistério.

No capítulo anterior, as relações eram entre pai e filho. Neste, são entre tio e sobrinho. Como os filhos do primeiro capítulo, agora são os sobrinhos que rearticulam os frágeis fios da memória e põem em foco uma personagem significativa para eles.

Os sobrinhos, no embate entre o lembrar e o esquecer, entre o aproximar-se e afastar-se dos lugares e pessoas que lhe são mais caras, tecem, vagarosamente, a constituição de si, a qual se sustenta na admiração que têm pelos tios. Esta postura, no entanto, não deixa de conduzir os narradores a um risco: o do desencontro com o tio, pois a morte, neste caso, pode pôr tudo a perder.

Em “Las doce a Bragado”, um narrador em primeira pessoa, a partir de suas recordações, discorre sobre a vida de seu tio, a personagem chamada Agustín. A rememoração parte de um olhar adulto: todas as imagens que o narrador evoca são interiores. Enquanto ele narra, não há uma percepção direta da cidade de seu entorno.

Agustín, um exímio corredor, tem como objetivo apenas correr. Distintamente de qualquer atleta que visa à vitória, o ato de correr encerra em si a meta. Conquanto contraditório, Agustín, sem se preocupar com os louros, parece não apresentar uma consciência sobre a finalidade da corrida. Dificilmente ganhava porque sempre se desviava do percurso.

Embora “As voltas do filho pródigo” constitua um dos capítulos do romance, Alfredo Bosi (1995) a elege para fazer parte da antologia que organiza, intitulada *O conto brasileiro contemporâneo*. No prefácio, o crítico brasileiro menciona o fato de a leitura dos capítulos de *O risco do bordado* poder ser realizada à maneira de um conto. Segundo Sacramento (2003), cada micronarrativa de *O risco do bordado* concentra-se na história de um dos membros da família, não havendo uma interdependência estrita entre os capítulos: “a obra se constitui como um álbum que alguém folheia com os olhos e demais sentidos” (SACRAMENTO, 2003, p.148).

A fascinação do narrador recai justamente sobre esta personagem, a única instigante aos seus olhos. As outras personagens de sua família realizam tarefas comuns. Agustín, pelo contrário, não tem limites.

Os primeiros momentos referentes à descrição do tio estão marcados por uma opacidade: Agustín não parece acessível, pois não é possível tocá-lo, trazê-lo para junto de si. É uma personagem que ocupa outra dimensão, dimensão esta que escapa de uma posição mais ordinária, ou seja, do local em que vivem os habitantes de Chacabuco ou o próprio narrador. O desejo do sobrinho é compreender este tio. Porém, à medida que aquele, no processo de rememoração, aproxima-se deste e, ao que parece, no momento em que possa haver uma total confluência entre os dois, Agustín escapa-lhe por entre as pontas dos dedos.

Acompanhar o outro passo a passo é também uma feição presente em “As voltas do filho pródigo”. Distintamente das demais narrativas abordadas até aqui, o narrador, nesta, está na terceira pessoa. Autran Dourado, na análise que faz de sua própria obra, chama a atenção para o fato de, nesta narrativa, João ainda ser personagem, uma vez que nos blocos posteriores que compõem *O Risco do Bordado* acontece uma mudança gradual de foco. Dourado observa:

[...] no bloco IV, “As Voltas do Filho Pródigo”, João ainda é personagem, o que serve de ligação deste grupo com os blocos do grupo anterior; no V, “Assunto de Família”, João é sujeito oculto, apenas ouvinte, pois o caso é narrado em falsa terceira pessoa, sendo o avô quem fala, João se identificando no remorso e na culpa; e finalmente, em “O Salto do Touro”, bloco VI, é ele o narrador: embora a história seja também escrita na terceira pessoa, é de João o ponto de vista (1976, p.57)

Deve-se notar que, no bloco IV, o narrador já tece a trajetória do tio através do olhar do menino João. João ainda é personagem, mas a narrativa está impregnada com a sua perspectiva. O narrador “extradieético”, segundo a tipologia descrita por Genette (1983), capta cada um dos pensamentos do menino, seu jeito de agir e de indagar. Nós vamos conhecendo os segredos de família à medida que ocorrem os próprios descobrimentos de João.

A narrativa, além de ser uma transição do menino – de personagem para narrador definitivo, como afirmara Dourado (1976) –, reverbera a angústia do avô de João,

pai de tio Zózimo. A ênfase no universo acústico é uma maneira de o menino João tornar a voz de Vovô Tomé perceptível. É por isso que o menino não narra, mas ouve, o que faz com que a narrativa esteja na terceira pessoa. Os tormentos do avô passam a ser do menino. E João funciona como se fosse o ouvido de Vovô Tomé.

Na escuta fina de Vovô Tomé, o menino tenta desvendar o mistério inerente às voltas de tio Zózimo, que sempre estava viajando. Daí o título da narrativa, que remete à passagem bíblica, “A volta do filho pródigo”, pertencente ao Evangelho de São Lucas.

Na passagem narrada pelo apóstolo Lucas, o filho pródigo sai de casa e volta uma única vez. Já o título do quarto bloco, conforme observa o próprio Dourado (1976) em um ciclo de palestras proferido na PUC (Pontifícia Universidade Católica) de São Paulo, está no plural. São “as voltas”.

Os familiares, especialmente o pai (o vovô Tomé), não choram com a partida de Zózimo, mas, sim, com a volta, o que se diferencia completamente da passagem narrada no evangelho. Neste, é na partida que os pais vertem lágrimas pelo filho.

João achava aquilo muito estranho, ninguém chorava quando tio Zózimo ia embora. O choro se guardava era para quando ele estava de volta; depois de muito tempo (primeiro vinham as cartas, a liturgia da catástrofe), tio Zózimo voltava para a casa do pai. (DOURADO, 1999, p.99)

Tio Zózimo, distintamente da lição aprendida pelo filho da parábola evangelista, encontra-se, nas suas múltiplas andanças e chegadas, “perdido nos corredores do tempo e do espaço, nos labirintos da sua angústia.” (DOURADO, 1976, p.113). Esta angústia que o menino percebe dissipa-se com o tempo e apaga-se totalmente quando o tio começa a conversar com João sobre as viagens realizadas. O menino não se pergunta, em nenhum momento, a respeito dos motivos da viagem. Para João, conhecer o mundo e ir além dos limites de Duas Pontes bastavam.

Em “Todos los veranos”, como vimos no capítulo 1, o narrador busca entender os repetitivos périplos do pai e pergunta a si mesmo quais eram os objetivos do *viejo*. Tudo parece indicar que nem mesmo o pai tem certeza de suas metas. Pode-se também pensar, segundo Benasso (1969), que o sonho do barco é o próprio destino e não importa que não tenha ficado pronto. Já em “Las doce a Bragado”, o sobrinho-narrador logo no início, sem

que ninguém possa enxergar, vislumbra o objetivo de seu tio: o ato de correr, simplesmente. São necessários apenas o efeito das passadas largas e o “estar no caminho”, *ad infinitum*. É isso que o encanta. Uma causa que não requer explicação⁵². De modo similar, é o que também se passa com o menino João: ele se maravilha com os relatos de Zózimo e se satisfaz com o ato do tio: percorrer o mundo.

Ao final, porém, a atitude de ambos os tios pode ser posta em xeque. Será esta postura o início da demência?

⁵² O conto de Héctor Tizón, “Mazariego”, escrito em 1966, pertencente à obra *El jactancioso y la bella*, também apresenta uma espécie de corrida sem rumo: os habitantes de um povoado compram bicicletas da loja de Mazariego e começam a pedalar, nunca mais voltando a cidade. Em linhas gerais, o conto trata do retorno de Mazariego a sua antiga cidade. Após os diagnósticos médicos, Mazariego descobre que teria apenas doze meses de vida. Ele resolve abrir uma loja para vender bicicletas para se manter neste período. Extraordinariamente, à medida que Mazariego vende as bicicletas, o pequeno povoado se esvazia, acontecendo, inclusive, uma série de desordens, pois professores, tabeliães, policiais, etc, assim que a adquirem, nunca mais voltam, provocando um êxodo com “grandes males” (TIZÓN, 1998, p.145). A bicicleta proporciona uma sensação de liberdade indescritível no conto. Não se sabe para onde todos vão. Somente se sabe que ao pequeno povoado não mais regressam. O caminho que fica para trás é também de pó: “[...] arrancó de pronto para desaparecer a golpes de pedal en el polvoriento recodo del camino. Y ya no se lo volvió a ver.” (*Ibid.*, p.144). Este pó, porém, difere do de Conti: neste, o pó indica a permanência do passado ou ainda a vitalidade de Agustín quando deixava para trás o caminho cheio de pó. Trata-se em “Las doce a Bragado” de um pó que não significa estritamente “adeus”, ao contrário do que se passa com as personagens do conto de Tizón: elas deixam para trás a vida que tinham. Esta é, sem dúvida, a imensa vontade: sair da cidadezinha. Sonda as personagens um rumo desconhecido que possivelmente seja melhor e que esteja bem distante do povoado. Conforme o ano passa e com a entrada do outono e do inverno, a venda de bicicletas, ao contrário do que se esperaria, aumenta. Enquanto todos saem pedalando, parece Mazariego, o único que restara na cidade. A vida se esvazia para os dois lados: tanto para o povoado quanto para a personagem principal, que já se aproxima da morte. Acompanhar a descrição da luz e das cores neste conto significa também pressentir os ritmos da mudança pelos quais a pequena loja de bicicletas passa. Os cartazes que veiculam as propagandas da bicicleta são de “atravesantes colores”. Já Mazariego é aquele que se apresenta com um “pañuelo negro” em sua cabeça e com os “viejos ojos hundidos sin brillo”. Magicamente, porém, aquele que já parece ter a morte tão próxima de si é o que devolve o sonho para os habitantes da cidadezinha. O lugar onde não havia brilhos ganha novas cores e luzes das mãos de um quase moribundo. Mazariego morre sozinho, antes do décimo segundo mês. O “último brillo de sus ojos” vê ainda um casal furtar a última bicicleta e desaparecer no “recodo del camino”. Um casal que justamente combatia o advento de Mazariego. É conspícuo observar que Mazariego é neto dos fundadores do povoado. Ele volta a esta cidade para fazer justamente o gesto contrário de seus avós: “des-fundá-la”. E o inverno que assinala a Mazariego a proximidade de seu fim significa, contrariamente a todos, a conquista da última liberdade. Em “Las doce a Bragado”, o gesto do sobrinho-narrador vai por caminho oposto ao de Mazariego: aquele quer “re-fundar” a cidadezinha que ficou perdida. E a tentativa é fazer esta nova “fundação” através da memória e, precisamente, através de quem sempre viveu lá: o tio. As luzes neste conto de Conti também compõem um mundo que se esvai. Em ambos os contos, o que causa esplendor é uma espécie de “finalidade sem fim”: no caso de Conti, a luz acompanha o tio; no caso de Tizón, mesmo a escassa luz ainda beneficia o rumo sem destino das pedaladas. No primeiro caso, porém, deseja-se acender a luz do povoado esquecido; no segundo, ela é apagada. Em cada conto, os brilhos e as mudanças da luz determinam uma maneira de ver o mundo e seus confins.

Os contos de Haroldo Conti, “Las doce a Bragado” e “Todos los veranos”, podem ser lidos, neste ponto, pelo viés da imagem especular. Enquanto, no primeiro, o sobrinho crê na obstinação do tio e afasta os sinais de loucura ou demência (ou, simplesmente, ausência de objetivos), no segundo, o filho não vê as metas do pai e esforça-se o tempo todo para encontrá-las. No decorrer dos contos, isso pode ser invertido, com o sobrinho não vendo mais a persistência do tio e o filho de “Todos los veranos” reconhecendo que “en el caso de mi padre había una meta, sólo que no acertaba con ella.” (CONTI, 2005, p.46).

Em “As voltas do filho pródigo”, o menino não consegue entender o porquê das constantes idas e vindas do tio, tampouco as associa a um grau de loucura. A despeito de tudo, o esforço do menino reside em ficar perto do tio.

Inicialmente, João sequer pode pronunciar o nome de Zózimo aos seus familiares. É proibido. Quando Zózimo volta e deita-se na rede, João tampouco pode aproximar-se dele. Somente quando o tio se levanta da rede – um sinal de melhora – é que João consegue conversar com ele e maravilhar-se com suas histórias.

Representa-se aqui uma parte do retorno que é alegre, conforme acontece na parábola do Evangelho. E como nesta, o irmão de Zózimo, tio Alfredo, demonstra certa antipatia e ciúmes em relação às histórias que o outro, o irmão, conta. À diferença da parábola, na narrativa a situação de felicidade com a volta do filho não se estabiliza, já que o périplo de Zózimo é constante⁵³.

Desde o início, o retorno de Zózimo é o evento mais forte nas lembranças do menino João: “Alguma coisa no ar – um som, um cheiro, uma carta – anunciava a chegada de tio Zózimo” (DOURADO, 1999, p.89). Diferentemente de “Las doce a Bragado”, no qual a afeição primeira pelo tio provém de suas proezas, o encantamento de João dá-se pelo viés do temor. O nome de Zózimo não pode ser pronunciado – “o próprio nome de Zózimo era um panema terrível” (DOURADO, 1999, p.90).

⁵³ Também são constantes as buscas de Agustín, em “Las doce a Bragado”, e as do pai de “Todos los veranos”. Somente o pai de “A terceira margem do rio” parece ter uma convicção muito forte de sua ação, a qual, em contrapartida, não é “desvendada” pelo filho, levando este a um constante “vaivém”, i.e., a procura incessante que lhe possibilite entender aquela situação, expiar sua culpa ou repetir, para sempre, o gesto do pai, colocando-se na canoinha, “rio acima, rio abaixo [...] o rio” (ROSA, 2005, p.82).

O temor em relação a Zózimo está presente nos constantes silêncios que todos os da casa guardam no momento que antecede a sua chegada. Os adultos sabem por que a chegada de Zózimo causa tanta perturbação. Esta verdade é acessível apenas a eles e não aos de tenra idade. Daí que desvelar o segredo é uma maneira de João crescer, constituir-se enquanto sujeito e ser à altura dos de sua casa. Assim, o menino, no ímpeto de ser gente grande, aprende a imitar os mesmos gestos dos adultos quando se pergunta algo a respeito de Zózimo:

Ele ficou sabendo que não devia nunca dizer o nome de tio Zózimo. Mesmo na rua, ele passou a dizer não. Aprendeu por mimetismos a copiar os de casa, quando alguém, mesmo Zito, que era mais do peito, lhe perguntava sobre o tio. João trancava a cara, os olhos no chão, mudo. Então ficaram sabendo na cidade que o menino também não gostava que tocassem no assunto. Deste mato não sai coelho, dizia João satisfeito da vida; era igualzinho os grandes de sua família. (DOURADO, 1999, p.91)

Saber a verdade significa crescer. E crescer também é uma maneira de se sentir respeitado e, especialmente, uma forma de se aproximar do tio, uma vez que este o veria de igual para igual, sem escalas.

O narrador de “Las doce a Bragado” arrisca o mesmo gesto. E nos dois casos, o processo definitivo deste “crescimento” só pode acontecer com o reconhecimento do outro, do ser que admiram: “Por lo que recuerdo, fue la primera vez que habló conmigo demostrando cierto interés sobre algo concreto. Señal de que yo había crecido realmente y ahora era un hombre, al menos para él [...]” (CONTI, 2005, p.246).

Na narrativa de Dourado, João, posteriormente, consegue entender uma parte do mistério inerente às voltas de Zózimo. Neste momento, ele não precisa mais fingir que sabe a verdade. Ele se depara com “a descoberta do fato traumatizante [...]: o tiro de tio Zózimo no ouvido, que deixa um orifício redondinho e liso, sem pêlos, da cicatriz, orifício que iria intrigar a vida do menino João.” (DOURADO, 1976, p.113).

2. A orquestração das palavras

*La primavera ha vuelto, pero tú no estás
y el ciruelo con flor cumplió tu presagio
cubriéndose todo en un manto tan blanco y tan puro
que subiendo está tu dulce recuerdo.
Primavera ha vuelto,
pero tú no estás.*

Haydée Lombardi,
tia de Haroldo Conti

Em “As voltas do filho pródigo”, as imagens e metáforas giram em torno da caracterização acústica, do som e do ouvido. Dourado (1976, p.112) observa que “tudo é escolhido a propósito, as palavras mais “inocentes”, para o efeito que se quer alcançar, mesmo que o leitor não perceba e apenas sinta.”

Os sons que reverberam e trazem, pelo ar, a notícia da volta de Zózimo atingem o clímax com o estampido do tiro, que é “sentido” também por João. A obsessão de João pela orelha de Zózimo é marcante durante toda a narrativa:

Mesmo sem o buraquinho do lado direito, as orelhas de tio Zózimo eram diferentes de todas as orelhas que ele tinha resenhado minuciosamente na rua e em casa. Eram miúdas e duras, rentes à cabeça, refolhudas. Lóbulo quase não havia, a curva acabava diretamente na cara. O ouvido direito é que era diferente, diferente não só do esquerdo mas diferente de tudo quanto era ouvido que ele tinha colecionado. Era redondinho, como feito a compasso, sem pêlo nenhum, ao contrário do outro, que tinha uns tufo saindo para fora. (DOURADO, 1999, p.102)

A investigação do menino envolve comparação, desenho, medida, concentração: “Sabia de cor das orelhas de tio Zózimo. Mesmo de longe era capaz de copiar mentalmente cada uma das curvas e reentrâncias das orelhas do tio” (*Ibid.*, p.100).

O menino “fuça” nas orelhas da mãe, do avô e até no “ouvido melento do cachorro” (*Ibid.*, p.104) para entender como é cada um deles e no que se diferenciam, comparando-os com as orelhas do tio. A de Zózimo tinha algo além de outro contorno. É isso que o menino questiona. E é isso, em certa medida, que o faz aproximar-se do tio.

Contemplar a orelha de Zózimo é, para João, aproximar-se do tio, mas é também sondar o mistério, o único obstáculo que parece separar um do outro. Tudo que seja relacionado ao universo acústico passa a compor as linhas da narrativa. Não é à toa que inclusive o nome do cachorro de João chama-se “Brinquinho” (cf. DOURADO, 1976, p.112).

Dourado observa ainda que a narrativa se constrói segundo as diferentes percepções que se captam do âmbito sonoro:

Desde a primeira frase: “Alguma coisa no ar dizia”, que continua no 3º parágrafo: “Alguma coisa no ar – um **som**”. As idas e vindas (labirinto) de tio Zózimo, o esconde-esconde de sua presença na casa – “ia chegar, já tinha chegado”, a narrativa feita de avanços e recuos, desdobramentos e reencontros. (DOURADO, 1976, p.113)

É notável, após Zito contar a verdade a João – “Um dia seu tio sapecou um tiro no ouvido!” (DOURADO, 1999, p.105) –, a descrição que se segue. O tiro que é sentido por Zózimo é também “percebido” por João.

Zózimo e o menino João passam pelo mesmo choque: o primeiro sente a perda de sentido *ipsis litteris* e o segundo a sente de modo ainda mais profundo: “Porque o menino levou muito tempo para voltar a si” (*Ibid.*, p.106). Aquilo que antes se ocultava encontra ecos no corpo. O menino que vai guardando consigo uma série de percepções auditivas, especialmente porque é um ouvinte/emissor da voz angustiante do avô Tomé, sente o inexprimível: João se abala com a descoberta desta parte da verdade. É como se suas convicções a respeito do tio se reformulassem inteiramente. O choque é grande porque, de certa maneira, desmantelam as inquições mais “lógicas e científicas” que João fazia sobre a orelha de Zózimo e o porquê de terem tal formato. Havia um abismo que o separava deste mistério. Ele jamais teria pensado em tal possibilidade. Se não fosse Zito contar-lhe a “história real”, jamais o menino chegaria a este desvendamento. O menino João passa a ter outra experiência aqui: a percepção cognitiva dá espaço agora a uma percepção estética, a qual, segundo Gil (2005, p.122), “deixa passar muito mais coisas do que uma visão cognitiva”. João não se prende mais à questão do temor em si, mas aprende a sentir aquilo como é, como sempre foi.

Também podemos entender esta passagem como se João sentisse o mesmo que o tio no instante em que o menino imagina a bala entrando pelo ouvido. Neste caso, é como se ele fosse o tio e, portanto, naqueles segundos, deixasse de ser criança. Ao recobrar os sentidos, João, mesmo apreendendo uma parte da verdade, torna-se novamente criança: ele volta “a si”.

Embora esta seja uma descoberta, o mistério das voltas de Zózimo ainda existe. O fato é revelado. Porém, as intenções de Zózimo não parecem estar totalmente acessíveis ao menino. João vacila ou porque não quer ou porque ainda não sabe enxergar. Seu olhar pueril e ingênuo impede que sentidos outros sejam revelados. Estes sentidos outros estão silentes e, inclusive, podem passar despercebidos porque o leitor vê a narração sob a ótica do menino.

Não obstante, João deixa transparecer aos seus familiares que havia descoberto o segredo pleno. E todos passam a respeitá-lo:

Agora sabia, ele menino tinha percorrido sozinho os passos que levam ao conhecimento da dor. Sabia, era senhor do segredo. E como sabia, passou a participar dos acontecimentos, dos preparativos para a chegada de tio Zózimo. E todos viram que ele sabia e se interrogavam no espanto de saber que o menino sabia. De repente ficaram graves e mudos e unidos, como que de longe acarinhando a cabeça do menino porque ele tinha ficado sabendo sem que ninguém tivesse carecido de dizer. (DOURADO, 1999, p.107)

É notável que, perscrutando o segredo pelos caminhos do som, é no silêncio que o menino recebe a sua recompensa: todos ficam “graves e mudos”. Definitivamente, o menino já não precisa mais da negação da palavra que o afasta de uma verdade restrita aos mais velhos. Ele já compartilha com os outros da dor e participa também dos preparativos que antecedem a chegada de Zózimo.

Nos contos “A terceira margem do rio” e “Todos los veranos”, o silêncio não se concretiza em uma forma de resposta. Pelo contrário, o silêncio é dúvida e incita o deslocamento dos narradores em busca de uma resposta.

O filho-narrador roseano, o tempo todo, procura decifrar o silêncio que se instalara desde o momento em que o pai, sem dizer palavras, vai com sua canoa a um lugar

sem chegada, destituído de volta. Este ato é caracterizado pelos paradoxos que o filho tece na tentativa de encontrar a margem outra, construindo, assim, uma passagem de ascensão ao pai pela via poética.

Em “Todos los veranos”, o encontro com o pai também precisa vencer o silêncio. O pai, ser taciturno, como é descrito, está muito ligado à natureza de seu entorno⁵⁴. O filho-narrador, por sua vez, arquiteta um jogo de metáforas que explora os elementos de luz e sombra, frio e calor, o que lhe permite acompanhar este vaivém do pai que está atrelado aos estados da natureza e às mudanças das estações. É no cotejo minucioso dos matizes de luz que a figura do pai é revelada. Segundo Benasso (1969, p.33), neste conto, cada um dos objetos mencionados recupera o “mundo en sus confines, una suerte de reconciliación con lo humano en los umbrales de la naturaleza”. O silêncio é não necessariamente vencido, mas entendido e transformado em imagens poéticas construídas pelo narrador.

Este mundo orquestrado e recuperado pelas metáforas reaparece em “Las doce a Bragado”. O tio também é homem de poucas palavras, mais concentrado nas suas metas que, por outro lado, poucos moradores da região eram capazes de enxergar. O sobrinho-narrador, para entendê-lo, traça um caminho parecido com o do narrador de “Todos los veranos”, com a diferença de que desde o início, na recuperação da memória, as metas do tio não exigem explicação. Mais uma vez, através das metáforas de luz, os narradores vão em busca da “ver – dade”.

⁵⁴ Neste conto, a solidão pode ser entendida como uma forma que o pai encontra de se conectar com a natureza. A solidão da personagem Basilio Argimón, do conto “Ad Astra”, também é imprescindível para pôr em prática o seu invento. Argimón, desejando imitar os pássaros, quer voar. É interessante que no conto há a ideia clara de que somente os pássaros entendem o que Argimón buscava. Arquiteta-se aqui outra identificação do homem com a natureza. Mais uma vez, aos olhos das demais personagens, todas as tentativas de Basilio Argimón são duvidosas. A descrença com que todos veem o trabalho de Argimón ou mesmo outras personagens, como tio Agustín do conto “Las doce a Bragado”, desqualifica-as. Elas passam a ser vistas aquém da normalização. A construção do aparelho que faz o homem voar foi realizada porque Argimón dedicou-se, em silêncio, exclusivamente a ela. Marinis (1999, p.136) vê a atitude de Argimón próxima à de uma criança. A obstinação e a imaginação de Argimón põem em prática um projeto extravagante. Argimón fracassa justamente no momento em que não podia: embora já houvesse realizado o voo uma vez, sem ninguém testemunhar, ele cai perante o olhar das pessoas. O pai de “Todos los veranos” apresenta a mesma obstinação de Argimón. É interessante observar que mesmo diante dos fracassos, a vontade de sempre querer fazer algo, voltar a refazer, etc, vai à contramão de uma visão pessimista. Mesmo a morte não escreve com todas as letras que o sujeito fracassou. As personagens jamais se curvam ante um resultado negativo e, pelo contrário, esforçam-se ainda mais para executar a tarefa seguinte.

Em determinado momento do conto “Todos los veranos”, o pai passa a ser “tan sólo una quieta llamita que se consumía sobre el río” (CONTI, 2005, p.28; grifo nosso). Tio Agustín de “Las doce a Bragado” é “puro hueso, y llama bien encendida que alumbra debajo de su piel” (CONTI, 2005, p.241; grifo nosso).

Nos dois casos, parece claro que as palavras que se relacionam a luz remetam à vida⁵⁵. O diminutivo de “llama”, no primeiro caso, aponta a uma de suas fases, na qual a vida se esvai aos poucos, torna-se ausência, enquanto o rio, soberano e perene, parece contemplá-la. No segundo caso, o tio ainda moço é chama em combustão, fogo etéreo. No entanto, mais do que um sentido estático, há pleno movimento desta palavra e aquisição de outras características antes ocultas. Filho e sobrinho, em ambos os contos, acompanham o movimento destas luzes, perambulando em um contíguo espaço entre vida e morte. A reiteração desta palavra abre aos olhos uma contemplação infinita em relação ao pai e ao tio.

No conto “Mi madre andaba en la luz”, Conti, segundo Daniel Moyano (1980), tenta reconstruir uma aproximação (quase que impossível) a partir de uma ausência prolongada da mãe. Moyano ainda afirma que neste conto, magistral e bellissimo, o narrador “trata de reconstruir una infancia feliz que le devuelva, aunque sea en atisbos de recuerdos, una vida mejor” (MOYANO, 1980, p.50). Esta motivação também é a mesma que sustenta os contos “Todos los veranos” e “Las doce a Bragado”, com a diferença de que em “Mi madre andaba en la luz” o núcleo da evocação é a mãe, figura feminina, o que não é comum na obra narrativa contiana, cujo universo masculino é o mais reiteradamente construído.

Em princípio, deve-se notar em “Mi madre andaba en la luz” o título. Neste conto, a palavra “luz” agrega muitos significados como os de leveza, beleza, ternura, desvelo, além de vida. É na aproximação desta claridade (ou através dela) que o filho-narrador caracteriza a casa de sua infância e encontra a mãe: “A partir de esa plantita que

⁵⁵ Deve-se observar que a palavra “llama” não aparece apenas nestas passagens. É, na verdade, muito reiterativa nos contos. A cada menção, no entanto, são acrescidos outros sentidos. A “luz que se apaga” ou “enfraquece”, denota a esta variação e indica, por exemplo, a proximidade da morte.

ahora flamea en la clara mañana y que mi madre riega todas las tardes, apenas se pone el sol, yo reconstruyo, acaso invento, mi casa.” (CONTI, 2005, p.252).

O entorno que é revelado pela memória oferece um espaço preenchido pelas dobras da imaginação – “acaso invento, mi casa”. Segundo o fragmento precedente, o relato que seria essencialmente biográfico é bordado também pelas linhas do imaginário. É notável que o movimento da memória seja caracterizado pelas metáforas de luz, trazendo as lembranças, segundo Ricœur (2007, p.68), para uma “área de presença semelhante à da percepção”. O narrador lembra e, depois, imagina, o que está em consonância com o que Ricœur afirma a respeito da memória e da imaginação: “imaginar não é lembrar-se”, mas lembrar-se pode ser imaginar.

À medida que traz à cena as luzes que iluminam sua infância, o filho-narrador, em contrapartida, procura afastar-se de uma realidade pungente: o trabalho desgastante em uma fábrica de papel, situação esta caracterizada por Moyano (1980, p.50) como uma espécie de “exílio opressivo em Buenos Aires”, cujo serviço obrigatório em uma máquina faz com que o narrador busque aquilo que é imprescindível para a sua vida.

[...] y mi madre sonrío. Me sonrío a mí que en este momento, a 200 kilómetros de mi casa, pienso en ella, al lado de la continua N° 2. Su rostro se enciende y se apaga como una lámpara en el inmenso galpón, entre bobinas de papel y cilindros relucientes, contra la grúa puente que se desplaza con lentitud sobre nuestras cabezas, mi madre, alta lámpara perpetuamente encendida en mi noche, mi madre. (CONTI, 2005, p.255)

A máquina, o objeto mais palpável do tempo presente e que torna o narrador um exilado⁵⁶ dentro de seu próprio país, desvanece-se com a luz da memória. A recordação

⁵⁶ Trata-se aqui de um exílio interior o qual, distintamente de desterro, é definido por Heredia (1996, p.191-192) como sendo despojo e marginalidade. Há uma consciência expressa, por parte do exilado, daquilo que se localiza no âmbito da “margem”; este exilado, por sua vez, realiza “deslocamentos” (viagens, podendo ainda entendê-las como as que também se dão pela memória) dentro desta mesma região. A sua busca coincide com a dos valores culturais e da própria identidade que, de certo modo, foram-lhe negadas. Já no que concerne ao exílio exterior, a própria pátria é negada ao ser. É notável, neste caso, a definição que se encontra no conto de Héctor Tizón, “Los árboles”:

[...] la patria, para un hombre errante, será siempre algo que no fue; pero que lo condiciona permanentemente, y lo ata, le sujeta el alma a una realidad remota pero viva y subyacente; una especie de pasaporte para andar por el mundo o por

do rosto da mãe devolve ao filho o que mais lhe pertence (o que pode ser verificado com a repetição dos pronomes possessivos): os sentimentos ternos que perdera em seu trabalho. É notável que a mãe seja descrita de uma forma incorpórea, espiritualizada. Ela, com sua luz inata, vai preenchendo as recordações do filho e fazendo parte, inclusive, de sua vida cotidiana, afastada do povoado onde nascera⁵⁷.

la vida, en un largo viaje que, sin ello, sería totalmente absurdo. (TIZÓN, 1998, p.312)

⁵⁷ Como se nota, uma característica comum na obra narrativa de Haroldo Conti concerne às personagens que deixam o local onde nasceram e, após, esforçam-se muito para lembrar e trazer perto de si os momentos que lhes devolvam uma felicidade perdida ou um novo enlaçamento entre os tempos presente e passado. Além de “Todos los veranos”, “Perdido”, “Las doce a Bragado” e “Mi madre andaba en la luz”, já mencionados, o conto “Muerte de un hermano”, pertencente ao primeiro livro de contos de Conti, *Todos los veranos*, de 1964, trata especificamente desta questão. Narrado na terceira pessoa, este conto versa sobre uma personagem que está enferma e, em um momento de decrepitude, o irmão Juan, que se afastara havia anos, volta e vai visitá-la no asilo. Diferentemente dos outros contos, neste é a personagem que fica no local que mais sofre com a separação e que constantemente rememora o irmão que partiu. À semelhança de “Perdido”, em “Muerte de un hermano”, o desejo de loquacidade contrapõe-se à falta de assunto devido à diferença de vida de cada um deles: enquanto Juan parte de seu lugarejo e busca outros meios de sobrevivência, o outro, hoje doente, permanece no mesmo lugar em que nasceu, esperando o dia em que Juan voltasse, pois este lhe prometera que viria buscá-lo. O caminho de onde se despedem (e de onde Juan faz a promessa) sempre volta a rondar os pensamentos do irmão:

Entonces volvía a ver el camino y recordaba las palabras de Juan. No siempre lograba recordar al Juan entero porque tenía que ayudarse con canciones y vislumbres más propios del día. Pero de todas maneras su hermano había crecido dentro de él y era una cosa mucho más viva que él, a pesar de la ausencia. (CONTI, 2005, p.85)

A presença de Juan materializa-se através das lembranças. A presença, também neste caso, é ausência, posto que esta cresce à medida que o irmão nunca mais volta: “Sólo que últimamente la imagen había empalidecido y algunos días no aparecía siquiera.” (CONTI, 2005, p.85). As palavras que constantemente se repetem ao longo da narrativa – “sabía que un día ibas a volver” – não funcionam como um elo para um desenvolvimento de um diálogo mais profundo. Pelo contrário, essa excessiva verbalização pode ser entendida como um sinônimo de ausência. E é a ausência que enleia estas duas personagens. Em “Todos los veranos” e em “Mi madre andaba en la luz”, por exemplo, não obstante o narrador também busque uma reconciliação com o passado, a escassa comunicação não impede que ele descubra e entenda, ao final, o que ficou para trás e o que sente o outro – o ser que admira – e que permaneceu ali.

Uma vez que as palavras não são suficientes para aproximar os irmãos, é no silêncio, também ao final de “Muerte de un hermano”, que um encontro é estabelecido (isso é explícito em um conto chamado “A la diestra”). É sempre através do silêncio que o entendimento torna-se mútuo: “Me senté y me plegué junto al tío sin decir pío. Nosotros siempre nos hemos entendido mejor así, por silencios y proximidades.” CONTI, 2005, p.344).

O irmão esperava seguir os mesmos passos de Juan. Este, aos olhos do outro, sempre foi muito diferente e teve a ideia de deixar o povoado: “Él se preguntó más de una vez de dónde le había nacido la idea.” (CONTI, 2005, p.84). O adiamento do retorno de Juan ao povoado enfraquece o sonho do irmão (que é o do reencontro), conquanto não o apague definitivamente. Com a volta de Juan, após muitos anos, o sonho ganha materialidade. E como nos contos “Todos los veranos” e “Las doce a Bragado”, a iminência da morte parece impedir que este reencontro definitivo se concretize. Não obstante, a tentativa de estar próximo ao irmão é

A descrição do pai é bem diferente: é um homem que teve muitas frustrações – nunca conseguiu, como já dissemos anteriormente, um trator Ferguson de segunda mão⁵⁸. É também, a exemplo de tio Agustín, amante da natureza, das árvores e, em especial, do álamo carolina. O filho-narrador o enxerga de uma maneira (se assim podemos dizer) mais “real”. Enquanto a mãe é lembrada por meio de matizes de luz e de palavras poéticas, o pai é lembrado por sua decrepitude: “Mi padre era su cuerpo flaco y viejo y unas pocas cosas.” (CONTI, 2005, p.256).

Ao se lembrar da cozinha e do lugar onde a família fazia as refeições, o filho conta que naquela mesa o pai foi velado. É evidente aqui a ausência do pai. A mãe, porém, é etérea. Ela parece estar presente em todos os momentos, exatamente como os feixes de luz que, num lugar escuro, espalham-se em uma faixa contínua e abrandam os efeitos da noite e as inseguranças provocadas pela escuridão.

A mãe está em cada um dos recônditos de que o filho se lembra, mas, ao mesmo tempo, não está, i.e., sua presença não se materializa. A mãe, de acordo com

infinitesimal, o que faz com que este sonho continue mesmo com a morte sondando o encontro e mesmo com sua presença no próprio título:

La figura osciló hacia adelante y entonces con el último hilo de voz preguntó todavía:

- ¿Vamos, Juan?

Sintió la voz muy cerca de él.

- Cuando quieras muchacho.

- Vamos ya... (CONTI, 2005, p.86).

Deve-se ainda mencionar que as metáforas de encontro e separação estão muito presentes nas palavras relacionadas aos matizes de luz. Nos contos “Todos los veranos” e “Las doce a Bragado”, a presença ou ausência da luz ativa as pequenas percepções em relação a algo que permanece oculto; aos momentos de vida e morte. O encontro e a separação em “Muerte de un hermano” não deixa de ser, por extensão, algo muito próximo da vida e morte. O encontro restaura a felicidade, aquilo que o irmão tanto esperava. Neste sentido, o encontro não deixa de ser vida, enquanto a separação, uma espécie de morte intermitente. O efeito que se obtém do jogo entre claro e escuro também dá o tom exato dos sentimentos do irmão que permanecera no local. À guisa de exemplo, o momento que antecede o encontro está impresso por uma luz opaca, lúgubre. Com a aproximação de Juan, as sombras se unem em uma “franja circular” (CONTI, 2005, p.81). Como em um palco, as sombras se afastam e vão às bordas e, no meio do círculo, com a escuridão afastada, o encontro se efetiva.

⁵⁸ O mesmo acontece com o pai do conto “La causa”: ele também não consegue um financiamento para a compra deste trator. Na verdade, pode-se pensar que sejam as mesmas personagens que vão reaparecendo nos contos e vamos, aqui e ali, recuperando alguns aspectos de sua vida. Tudo é construído de modo tão engenhoso que a ficção postula para si, como já dissemos, sua própria realidade.

Moyano, “es una ausencia en el relato. A ratos parece que ha muerto, a ratos que simplemente se ha ido, que aparecerá en cualquier momento.” (MOYANO, 1980, p.50).

Em “A terceira margem do rio”, o pai é também ausência e presença, conforme vimos. Tanto no conto de Rosa quanto em “Mi madre andaba en la luz”, a despeito da proximidade da morte e de seus desdobramentos, a presença do pai e da mãe, respectivamente, concretiza-se pela via poética. Pai e mãe tornam-se imagens e passam a constituir uma espécie de filme cuja projeção acontece continuamente dentro dos filhos e dentro da tessitura da narrativa.

A palavra “luz”, conforme já mencionado, faz parte de uma intrincada textura na qual evoca sentidos múltiplos. O próximo trecho, pertencente a “Las doce a Bragado”, é conspícuo neste sentido. Não é apenas o ser amado, com sua luz inata, que provoca a rememoração, como no caso de “Mi madre andaba en la luz”. A mudança de iluminação da cena é capaz também de provocar um retorno à infância:

El último verano que estuve en el pueblo, este que pasó, fui hasta la vieja casa del abuelo y, como siempre, después de los saludos y los mates penetré en el empolvado taller del fondo. Tardé un rato en acostumbrarme a la penumbra, cegado como entré por el sol del patio, y en aquella momentánea ceguera sentí el tibio olor a maderas y a la cola de carpintero y oí el escamoso crujir de las chapas del techo recalentadas por el sol. Cuando mis ojos se fueron acostumbrando a aquel velado y quieto paisaje de objetos sepultados por el polvo descubrí cada cosa en su exacto lugar, como si el tiempo no se hubiese movido y yo tornara de golpe a mi infancia. (CONTI, 2005, p.249)

Este excerto concerne a um momento final do conto. A descrição da cena é extraordinária. As palavras escolhidas (e que compõem um espectro da claridade) alcançam um efeito que explora alguns sentidos da “passagem”: a passagem do tempo e a passagem da vida em morte.

Neste trecho, o narrador está em um momento de transição, i.e., entre o verão mais forte, com as passadas longas do tio que ressoam pelo caminho, e a situação de senilidade de Agustín. O sobrinho-narrador está, portanto, no “meio do caminho”, no “último verano”, ou seja, em um momento que ainda apresenta resquícios da estação mais repleta de sol, mas que já se encaminha para um fim, o “último”. É conspícuo observar que

o próprio sobrinho-narrador caminha por “entre” os objetos sepultados pelo pó e gosta de estar no meio da madeira; misturar-se com ela.

A casa do avô é *vieja*. Após os cumprimentos, ele se adentra na oficina, que está “empolvada”. Tem um pouco de dificuldade para se acostumar à “penumbra”; está “cegado” pelo “sol del patio”. Novamente aqui uma pequena transição: do sol à sombra. O que antes era brilho e vida vai ficando estagnado. Os próprios objetos já estão “sepultados” pelo pó (o que não deixa de ser uma marcação do próprio tempo que passa).

As palavras “último verano”, “taller empolvado”, “penumbra” e “quieto y velado paisaje” compõem uma escuridão que ronda a vida. Ainda que este retorno do narrador o conduza a um momento cuja sombra tende a ocupar todo o espaço, ele instantaneamente rompe a ordem natural dos fatos. A despeito do pó que se deposita e da atmosfera taciturna da carpintaria parada do tio, ele retorna à infância, prescindindo da visão deste “último verano”⁵⁹.

O que estava próximo de um fim volta a se iluminar com a memória. O trajeto linear – do pátio até a mesa de carpintaria; ou ainda da luz até a obscuridade – inverte-se ao final: “Aquella suave pero insistente permanencia de las cosas, luego de tantos años y tantos cambios y tanto y tanto, recuperó por un momento ese firme presente de mi infancia, sin sombras ni pesos, errante edad de mi pueblo.” (CONTI, 2005, p.249).

Passado, presente e futuro combinam-se aqui de modo extraordinário: renuncia-se um fim – já não se trabalha mais na oficina; o pó toma conta de tudo – no momento presente. E tudo isso é atravessado de modo abrupto pela infância, o passado luminoso do narrador. E ele gosta de estar neste “meio”, no meio das coisas, no meio do tempo, no meio do caminho. É uma maneira também de retardar o porvir e, especialmente, de retardar o que se anunciou no começo da narrativa: a tristeza – a melancolia do sujeito adulto. Isso porque dificilmente se escapa de uma ordem cíclica. O que é luminoso encontrará mais para frente o seu próprio antagonismo. Apesar disso, o narrador resiste à vida em ciclos e, assim, tudo para, como se a cena ficasse congelada. O pó e os objetos

⁵⁹ É preciso dizer que o filho-narrador de “Mi madre andaba en la luz” também prescinde do tempo presente – da fábrica de papel que o esgota – e retorna à infância. Neste caso, o narrador se utiliza dos paradoxos de vida e morte para resgatar outro tempo no qual era mais feliz e, assim, alcançar a completude.

estáticos não só predizem que o fim se aproxima; predizem também o tempo que se quer deter, aprisionar: “como si el tiempo no se hubiese movido”. A infância, neste momento, retorna para afastar a dor que já está à espreita.

Já em “As voltas do filho pródigo”, a memória é recuperada através da nomeação. Memória e nomeação compõem um enlace (SACRAMENTO, 2003, p.143). A nomeação traz para dentro da matéria narrada aquilo que não existia. A nomeação, portanto, dá vida ao que deixara de existir.

Para Dourado, a tônica de *O Risco do Bordado* é a memória⁶⁰: “Sim, *O Risco do Bordado* é não apenas um livro de memórias imaginárias, mas *um livro da memória*, um livro temporal, o que não quer dizer cronológico.” (DOURADO, 1976, p.49).

“As voltas do filho pródigo” pode ainda ser dividida em dois momentos (divisão esta que é perceptível pelo espaço de uma linha que há entre uma parte e a outra). É no início de cada uma destas partes que a memória é mencionada: “Sempre foi assim. Desde que se entendia por gente, aquele mistério; desde quando conseguia lembrar, desde as suas mais antigas lembranças.” (DOURADO, 1999, p.89). À medida que as lembranças de João vão se somando (em especial, sobre o temor quanto às “voltas” do tio), na segunda parte são apresentadas as lembranças que o menino tem do ouvido de Zózimo: “João não se lembrava desde quando, mas muito menino ainda sempre reparou que tio Zózimo tinha uma coisa esquisita no ouvido direito.” (DOURADO, 1999, p.99).

Em “A terceira margem do rio” a memória também é mencionada apenas no início do conto. Através dela o narrador dá continuidade à existência do pai, visto que a morte pode apagar momentaneamente uma vida, mas a memória perpetua a sua existência.

Em “As voltas do filho pródigo”, após o segundo parágrafo há uma revisitação daquilo que o menino guardou consigo em forma de lembranças. Assim, o narrador em terceira pessoa

⁶⁰ Dourado afirma que o livro não é apenas memória. O livro também exige do leitor uma memória para guardar cada um dos fatos, pessoas e coisas que são apresentadas. É somente por meio da memória – em um sentido amplo – que o entrelaçamento final pode ser constituído (dependendo, portanto, da memória do narrador e da memória do leitor).

tece a trajetória pessoal das reminiscências vistas pelos olhos do menino João. A palavra é o instrumental que cosmogoniza a narrativa e que luta contra o esquecimento, por isso o seu cunho é a memória. O texto (tecido/ tessitura) vai sendo desfiado no sentido de recompor a tapeçaria jazida no esquecimento; as mãos que o compõem são mãos de Penélope. (SACRAMENTO, 2003, p.144).

Nas voltas e reviravoltas daquilo que sonha ser, o menino João, ao pensar no nome “Zózimo”, reacende toda a história. É através da nomeação que todos os fatos lembrados vão se aglutinando. Ao redor de uma palavra, o mistério é recuperado do fundo da memória e alinhado pelo narrador extradiegético.

Se as metáforas recuperam os momentos tênues nos contos de Conti e possibilitam aos narradores resgatarem o passado e olharem o que antes não percebiam, em “As voltas do filho pródigo” dizer o nome de cada uma das personagens (no caso, de Zózimo) é tirar da gaveta a fotografia velha e iluminá-la com as lembranças. Assim, revive-se o que se passou. Deve-se observar ainda que, no conto de Conti e na narrativa de Dourado, o sobrinho-narrador e o menino João vão ao enalço do ser que admiram através de metáforas e palavras que compõem, respectivamente, um universo visual/ pictórico e um universo acústico.

Enquanto “As voltas do filho pródigo” tem tônica na percepção dos sons que levam o menino João para bem próximo do tio⁶¹, em “Las doce a Bragado” a ênfase nos elementos visuais recupera a possibilidade do encontro com o outro através das metáforas que associam homem e natureza⁶².

⁶¹ As palavras amplificam os sons e os tremores da chegada do tio; anunciam também as efêmeras melhoras do tio – “O assobio ia aumentando de tom, encorpando. [...] O tom crescia mais, ganhava volume, agora ele assobiava uma música quase alegre” (DOURADO, 1999, p.95); e fazem com que percorramos os labirintos das idas e vindas de Zózimo.

⁶² É o que ocorre também no conto “La balada del álamo Carolina”. Tanto neste quanto em “Las doce a Bragado”, a força vital das personagens somente existe enquanto elas estão no caminho de terra e próximas a árvores; enquanto elas sonham que são uma árvore. Esta feição é ainda mais forte em “La balada del álamo carolina”, que é também o título da última obra contística de Haroldo Conti. Segundo Marinis (1999), a presença do álamo carolina é um emblema da memória e do tempo.

Ahora es un viejo álamo carolina porque han pasado doce veranos, por lo menos, si no lleva mal la cuenta. Ahora crece más despacio, casi no crece. En primavera echa las hojas en el mismo sitio que estuvieron el otro verano y por arriba brotan unas crestitas de un verde más encarnado que al caer el sol se encienden como por dentro, pero él ahora no pretende más que eso, esa dulce luz del verano que lo recubre como un velo. Y dentro de esa luz está él, el viejo álamo, todo recuerdo.

Na obra contística de Conti, a partir do instante em que a natureza afasta-se do povoado, começa a existir uma perda da memória: desaparece a história de vida das personagens que foi caracterizada pelos elementos mais naturais. A visão passa a ser composta por cores opacas, especialmente, cinza.

De alguna manera ya estaba así hace doce veranos cuando asomó sobre la tierra y crecer no fue más que como pensarse. Sólo que ahora recuerda todo eso, se piensa para atrás, y no nace otro árbol. En eso consiste la vejez. Verde memoria. (CONTI, 2005, p.234)

No excerto acima, a memória é construída pela poesia e pelo encadeamento dos elementos que apresentam a ideia de luminosidade. É difícil aqui dizer que uma determinada palavra alude à memória. Tudo se imbrica – literal e figurado. O que nasce da prosa contiana são pequenas percepções: as que vão bordando palavras e ideias e revelando similitudes entre elas. Este trecho é exemplar no que concerne à passagem de um “ritmo cromático a um ritmo poético” (GIL, 2005, p.100). O não-verbal é ligado ao verbal. E assim temos uma memória fabulosa e que não se apaga; sempre se renova com os ramos novos que brotam continuamente. Na soma dos ramos, verão após verão, a árvore está, praticamente, consolidada. A própria árvore é, neste sentido, memória, ou melhor dizendo, “toda” memória. Assim como os homens passam por todas as estações do ano e se modificam no decorrer delas, a árvore também se depara com estas mudanças, inclusive com a força do inverno, que lembra a morte. Segundo Romano (1999), “[...] no asistimos en este cuento a la muerte total del árbol, sino apenas a su eclipse temporal durante aquella cruel estación [...]” (p.24-25). Isto está de acordo com a própria epígrafe do conto, um anônimo japonês, que diz: “Ciruelo de mi puerta, / si no volviese yo,/ la primavera siempre/ volverá. Tú, florece”. Aqui, a árvore sempre floresce, a despeito da ausência do homem. No entanto, sua permanência sobre a terra não passa incólume ao que acontece com os próprios homens. A árvore, mais perene, também sente dor. Uma das dores que sente é quando ela descobre que todos podem se deslocar, mas ela precisa viver arraigada à terra. Marinis (1999), a este respeito, afirma que a dor é severa, “pero no fatal, con el tiempo aprenden a vivir con él [el dolor] hasta que se transforme en una débil molestia a ser pensada como otras menores que también padecen los hombres, tales como la soledad y la desesperanza.” (MARINIS, 1999, p. 235). A beleza deste conto também incide sobre o fato de a árvore ser humanizada (cf. ROMANO, 1999, p.24). É notável o trecho em que o álamo carolina recebe e protege os passarinhos que nascem em um ninho, feito em seus ramos. O álamo, segundo o conto, adorava agitar-se com os ventos, porém, ele tenta de todas as maneiras abrigar os pássaros para que estes não se machuquem ou não caiam com o vaivém das folhas. Portanto, lança ali novos ramos com o intuito de aparar o vento e fazer com que o ninho não fique à mercê do balanço das folhas. Como no conto “Todos los veranos”, no qual o pai se identifica com a natureza através de uma ave, o *zorzal*, aqui, o álamo carolina, além de querer proteger as aves que nela fazem os ninhos, identifica-se com este mesmo elemento da natureza: “Un árbol en verano es casi un pájaro” (CONTI, 2005, p.235). A árvore, como sendo quase um pássaro, é também livre. Ela se esquece de sua imobilidade e vive neste momento a magia inerente à profundidade do ar. Ao final acontece outra aproximação, momento em que não conseguimos mais separar aquilo que seja estritamente humano do que seja apenas natural: um homem que caminhava senta-se debaixo do álamo carolina. “Al rato el hombre se durmió y soñó que era un árbol” (CONTI, 2005, p.239). Deparamo-nos com outra metáfora. Agora, é o homem que é árvore. E, neste sentido, torna-se mais humanizado, já que a árvore expressara sentimentos de ternura, proteção, apreço. No conto “Las doce a Bragado”, tio Agustín, em determinado momento da corrida, senta-se debaixo do álamo carolina e ali dorme. Pode-se pensar que se trata da mesma personagem e, portanto, o conto “La balada del álamo carolina” revela o sonho de tio Agustín.

O afastamento da natureza, com a perda natural dos tons mais claros, tece outras percepções e prenuncia a proximidade da morte ⁶³. E a morte, conforme assinala Marinis (1999, p.89), é “parte de la vida y de la modalidad de escritura [...] en la que se inscribe Conti, pero [...] vendrá aparejada con la visión de asombro e ingenuidad de los personajes que deben lidiar con ella”.

Uma leitura mais decididamente politizada vê a memória nos contos de Haroldo Conti como uma maneira de recuperar lugares marginalizados e evidenciar o que ninguém deve esquecer: os valores humanos, em especial. A memória, no caso específico de nossa dissertação, tem a função de possibilitar a constituição do narrador através do resgate de sua infância e do ser que mais amou.

“As voltas do filho pródigo”, nesse sentido, parece estar bem próxima desta nossa linha de leitura que inferimos dos contos de Conti. Há uma luta contra o esquecimento, conforme visto por Sacramento (2003), mas há também uma luta pela definição do menino. O menino que sonha ser homem. Em Conti, podemos ver claramente que há muitos homens que querem voltar a ser meninos. Não com o intuito de se eximir de responsabilidades, mas de retornar ao seu povoado, às suas origens e raízes⁶⁴. E, daí, voltar a ser homens.

⁶³ O afastamento da natureza e a proximidade da morte são preocupações muito fortes em Conti, conforme explica sua própria filha, Alejandra Conti (in RESTIVO; SÁNCHEZ, 1999). Ela relata que a cidade, em si, entristecia muito o pai e ele não via a hora de deixar o centro urbano e ir à casa da ilha.

⁶⁴ Isso, de certa forma, caracteriza o próprio trabalho literário de Conti. Segundo a tia de Conti, Haydée Lombardi, o escritor de Chacabuco quando escreveu *La balada del álamo carolina* trabalhou minuciosamente, procurando buscar suas origens e sua história:

De la casa de Maruca Cirigliano, la chacra del camino a Bragado, donde está el álamo carolina, se llevó un señalador de caminos muy antiguo. Fue también a la parroquia averiguar datos y le regalaron una columna muy trabajada que le gustó mucho. Fue a la casa de los abuelos, por donde había nacido, y el tío Agustín le regaló una sierra de carpintero. Estaba chocho con esa sierra, porque él la había querido mucho desde chico...” (In RESTIVO, SÁNCHEZ, 1999, p.32).

3. Os olhos de dentro

Em “Las doce a Bragado”, o sobrinho-narrador tenta custosamente aproximar-se de tio Agustín. Este, por outro lado, parece fechar-se em um mundo próprio. Há um enigma que aquelas pernas *huesudas y flacas* escondem por meio do laço que criam com a paisagem do entorno.

O relato é realizado desde as margens. Margens estas que se materializam no espaço afastado em que vive o tio. Agustín não compartilha com nenhuma outra personagem alguma experiência. Sua vida se reduz a um mínimo de contatos humanos e o solitário Agustín se faz no caminho, ou seja, todas as vivências desta personagem provêm das corridas de que participava e de um contato íntimo com a natureza. Há um esquecimento das pessoas que estão ao seu redor. O narrador, em contrapartida, almeja participar de forma ativa da vida de Agustín. Porém, no transcorrer da narrativa, a presença do narrador nunca é percebida totalmente pelo tio.

Este aspecto atinge o seu extremo no conto “Otra gente”, pertencente à obra *Con otra gente*, de 1967. Alejo, um menino, filho de um campesino, sobe até o telhado de sua casa. Sua intenção primeira é pegar a sua pipa, onde lá havia caído. Depois, acaba voltando ao telhado para experimentar um ponto de vista pelo qual passa a ter certa atração: ver o mundo de cima, de um lugar no qual as coisas parecem ser mais claras e diferentes. O menino, ao subir, experimenta, na verdade, o sabor da solidão. As pessoas de sua família continuam nos seus afazeres e ninguém mais se lembra dele.

O próprio nome da personagem remete a este afastamento – *lejos* – além de ainda fazer referência à primeira pessoa do indicativo: “*me alejo*”, o que pode ser entendido como uma vontade gratuita de se afastar. Tudo se passa como se Alejo não estivesse ali ou se todos de sua família fossem indiferentes a ele. A voz narrativa, inclusive, enuncia ao final do conto: “Parecen haberlo olvidado. Más bien parece que nunca hubiese vivido entre ellos” (CONTI, 2005, p.191).

A presença do menino, no conto, torna-se ausência, pois todos, de certa forma, passam a ignorá-lo (comparando-o com “Mi madre andaba en la luz” e “Las doce a Bragado”, por exemplo, é a ausência da mãe e do tio, respectivamente, que é testemunhada pelo narrador-personagem. Em “Otra gente”, é a própria personagem principal, Alejo, quem testemunha sua ausência).

A ausência do menino ganha uma feição não muito comum nos contos de Haroldo Conti: a presença do insólito. Em determinado momento de “Otra gente”, de acordo com Marinis (1999), alude-se à ideia mesma de que o menino que subira no teto havia caído de lá. Pode-se conjecturar que o menino não esteja mais vivo. E a despeito disso, a narração continua com o ponto de vista de Alejo, como se este fato não houvesse interferido em nada. Marinis (1999) compara este conto com *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, dizendo que, como no romance do escritor mexicano, em “Otra gente” a aproximação do universo de Alejo é lenta, sem nenhum ruído ou um grande susto, mas que surpreende. Para um leitor desatento, o que acontece em “Otra gente” pode passar totalmente despercebido, não se dando conta do insólito que envolve o conto.

O telhado e o entorno da casa, antes e após a caída de Alejo, não mudam; a percepção do menino também continua a mesma. Compartilhamos a mesma sensação que o menino tem. Por isso a dificuldade em se perceber que, possivelmente, ele tenha morrido. Antes do acidente, não há nenhuma suspeita em relação ao que se narra. Tudo ocorre de maneira convencional, próximo de nosso tempo cronológico. Após o acidente, segundo Marinis (1999), o tempo, porém, deixa de ser uma constante. Observamos esta mudança através do próprio modo como Alejo observa as pessoas. Antes de cair, ele as vê através de um buraco que há no teto. O menino não observa de modo tão perfeito. Ele, na verdade, “espia” algumas coisas e precisa esperar que as pessoas passem por ali para vê-las. O que o menino vê depende do movimento do outro. Seu olhar é do tamanho do alcance que a fresta possibilita. Após o acidente, Alejo não parece mais estar limitado pelo aspecto físico da fenda. É o seu olhar agora que consegue ver os detalhes e deter-se em aspectos que, antes, passavam despercebidos. Ele começa a enxergar além dos limites da fenda. Com isso, o menino pode apreender e trazer para si mesmo tudo o que acontece em seu entorno. Por

outro lado, a incomunicabilidade coloca-o próximo do sentimento de melancolia. Há um corte abrupto com a realidade. O menino não mais consegue conversar com ninguém.

O tópico constante na obra de Conti – a solidão, a incompreensão e o silêncio – de acordo com Marinis (1999), retorna. As metáforas neste conto são, praticamente, as mesmas que aparecem nos contos anteriores e caracterizam cada uma das cenas segundo as nuances do momento: “Su madre está igualmente sola pero la alumbra una llama interior [...]. El viejo, por el contrario, ha comenzado a secarse como el abuelo” (CONTI, 2005, p.177). Do mesmo modo que acontece em “Mi madre andaba en la luz”, em “Otra gente” a mãe, a despeito da enorme ausência que o menino sente em relação a ela (mesmo esta estando presente), está revestida por um caráter singular: pelas luzes, pela magia (tio Agustín também tem este mesmo aspecto, a “luz interior”). Alejo tem um instante de felicidade quando, distintamente de todos que estão sozinhos, consegue mais do que ver, mas identificar no “eu profundo” a luz que envolve a mãe, por quem tem elevado apreço.

Por outro lado, o pai, tanto em “Mi madre andaba en la luz” quanto em “Otra gente”, é caracterizado por um tom mais realista e, essencialmente, pela morte, fim este que decreta sem alardes a ausência que chegará de vez. É notável a cena em que o pai de Alejo entra na casa. O menino parece desconhecer uma grande preocupação do pai a respeito, provavelmente, das dificuldades financeiras pelas quais passa a família. Embora não saiba a causa, o menino é capaz de sentir a inquietação do pai, a qual se caracteriza por uma mudança de luminosidade:

Una sombra corta por el medio la franja de sol que entra por la puerta, y el gato se hace a un lado. Su padre aparece debajo, en el extremo de la franja. El sombrero le oculta la cara y la luz le brota debajo de las botas. Arroja el sombrero sobre la mesa y se sienta. Permanece un rato inmóvil con la cabeza volteada sobre el pecho. (CONTI, 2005, p.177).

A vida retratada ofusca-se devido aos problemas do dia a dia. E, com isso, torna-se cada vez mais difícil “ver” o outro. Não só porque a visão está mais turva, mas porque a ausência mesma da luz impede o trabalho dos olhos de dentro: a percepção mais fina do que sente o *outro*.

Em “Las doce a Bragado”, tio Agustín não consegue ver o sobrinho, provavelmente, por motivos outros: a obstinação pela corrida, a identificação tão particular que tinha com a natureza. Apesar disso, o sobrinho faz de tudo para que o tio o enxergue; para haver, enfim, um efetivo reconhecimento.

Este anseio – desejar que o outro o reconheça – também acontece com o menino João. Em “As voltas do filho pródigo”, a aproximação de João em relação ao tio é também muito custosa. Primeiro, ele precisa vencer o mistério imposto por todos. Mistério este construído pelas cartas que vovó Naninha recebia de Zózimo e pelo ódio que via nos olhos de tio Alfredo quando se pronunciava o nome “Zózimo”. À medida que o mistério aumenta, João empreende cada vez mais esforços no sentido de desvelá-lo. O próprio segredo, no decorrer da narrativa, não mais funciona como um obstáculo a ser vencido. Funciona como um estímulo para João: há uma alusão de que desvelar o segredo significa que João cresceu, que se tornou adulto e, portanto, já está muito próximo de seu tio. O menino alcançaria uma relação de paridade, a exemplo do que acontece na expressão *tal pai, tal filho*⁶⁵.

Existe sempre uma distância entre os dois, como a que aparece neste trecho: “no mais das vezes tio Zózimo nem parecia dar pela presença de João” (DOURADO, 1999, p.94). Porém, esta distância é mitigada nos momentos em que Zózimo melhorava; João entra em contato com a felicidade na forma mais plena. É o momento também em que João consegue efetivamente fazer-se notar por Zózimo:

Se João estava por perto, Zózimo corria para ele de braços abertos, apertava-o contra o peito, dizendo como é, então, você está me saindo um bom maroto, um rapagão! João sentia aquele corpo quente, o cheiro gostoso e fresco de alguém saído do banho ainda recendendo a sabonete (DOURADO, 1999, p.95-96).

⁶⁵ Em “Todos los veranos”, conto que vimos no capítulo 1, esta paridade ocorre, como vimos, no momento em que o filho-narrador entende, como o pai, as respostas da natureza e ambos passam a ter as mesmas percepções. Eles, apenas com um olhar mútuo, compreendem o canto da ave *zorzal*. Já em “A terceira margem do rio”, o filho esboça a vontade de ser igual ao pai. Isso acontece, especialmente, no momento em que as pessoas passam a dizer que, com o tempo, ele ia se parecendo com o pai. A grande ausência paterna, neste caso, é atenuada pelos caracteres físicos herdados. O pai, que está ausente, imprime sua presença de modo indireto. O reconhecimento é testemunhado pelos outros, o que dá mais credibilidade ao fato. A relação de paridade aqui, *tal pai, tal filho*, antes de indicar uma aproximação efetiva, reafirma a ausência do outro à medida que são as lembranças dos habitantes que reconstituem esta proximidade e que denotam, especialmente, o tempo que passou. As lembranças, portanto, trazem à cena a “presença de algo ausente”, o que é, fazendo nossas as palavras de Ricœur (2007, p. 26), uma “referência ao passado”.

Em ambas as narrativas, não bastar apenas estar próximo do tio. Este necessita reconhecer quem vem ao seu encontro.

Durante a infância, o sobrinho-narrador do conto contiano não consegue fazer com que seu tio o enxergue. Neste sentido, parece que os mais velhos, mais centrados nos seus afazeres, não dariam a devida atenção ao menino que, em silêncio, contempla-o.

Porém, é preciso dizer que o narrador, no tempo presente, está distante deste tempo rememorado. As impressões que teve estão particularmente imantadas a uma visão infantil que capta o outro em uma perspectiva diferente: os objetos e pessoas de seu entorno têm tamanhos maiores e a acessibilidade é de outra ordem. É com o transcorrer do tempo que se poderia estreitar o vínculo entre narrador e Agustín. No entanto, tampouco é através da dimensão temporal que o narrador encontra esta aproximação, uma vez que, com o passar dos anos, há uma decrepitude concernente à saúde física do tio. O reconhecimento é impedido pela falha da memória de Agustín.

Uma aproximação ocorre quando o narrador passa a imitar os gestos de tio Agustín. O único contato que Agustín mantinha era com a natureza e com os caminhos que percorria. Logo, aproximar-se do tio implicará realizar este mesmo contato. É a natureza, portanto, que unirá os sujeitos⁶⁶.

O primeiro gesto desta aproximação esboça-se: “Después crecí, eché sombra como un árbol y hasta yo mismo participé en la Fondo de las 12 a Bragado, pero no pasé del cementerio.” (CONTI, 2005, p.244). A imitação é explícita, sem disfarces: o narrador participa da corrida “Las 12 a Bragado” e parece querer sentir o mesmo que o tio. Apesar de se poder julgar, à primeira vista, que esta aproximação se estabeleça via triangulação do desejo (conceito girardiano), com o sobrinho elegendo o mesmo objeto que o tio escolheu, na verdade, esta relação mimética triangular não se sustenta ao longo do conto.

Não é, portanto, imitando o tio que ele o “encontra”, conquanto este gesto seja uma maneira inicial de aprender a olhar o tio. Há constantemente algo que afasta o sobrinho do pleno contato que almeja:

⁶⁶ O que também ocorre em “Todos los veranos”.

Cuando doblé por el hospital y vi a lo lejos los altos humos de los hornos de ladrillo, algo que, supongo, trastornaba al tío, el cual quería darle alcance a cuanto se ponía al fondo del camino, las sienes me empezaron a temblar y me dolían las encías como si fuese a echar un puñado de dientes. Al llegar al cementerio rodé con un grito entre polvo, sudores y piernas que pasaron zumbando al lado de mi cabeza. (CONTI, 2005, p.244).

O narrador, que anseia sentir o mesmo que o *outro*, supõe, inclusive, o que deixaria o tio consternado: as modificações que se operam na paisagem⁶⁷, como os “altos humos de los hornos de ladrillo”. A insatisfação que o narrador sente, porém, não se refere à disparidade entre a sua maneira de correr (ou sua resistência) e a de correr de Agustín, que era infinita. O sobrinho, no fundo, sente-se privado daquilo que o tio sente, daquilo que o tio olha. Assim, o sobrinho-narrador se sente privado *dele mesmo*, uma vez que o tio não está nele. A intersubjetividade ainda não se completou.

Para tanto, a “não-presença”, i.e., a “presença daquilo que está ausente”, do “ego do outro [tio] no campo perceptivo” precisa refletir a “presença do meu ego [do sobrinho] no interior do meu corpo [do corpo dele mesmo]”. Segundo Gil (2005, p.234), esta presença “em mim” traz consigo a “presença de outrem” (ou, no nosso caso, de Agustín). Nesta relação, restaria um vazio, i.e., um lugar onde se procura pelo outro. Utilizando o conceito de Gil (2005) podemos entender que, no conto, é o “vazio” – o lugar onde o sobrinho procura Agustín – que completa a constituição do *eu*: “eu só sou eu porque eu sou o outro, porque me constituo como outro diferente de mim. Esta disposição para tornar-se outro define antropologicamente o ser do homem” (*Ibid.*, *loc. cit.*).

A efemeridade do primeiro gesto do narrador – participar da mesma corrida – revela que a busca é outra. Não é a vontade de ser um grande corredor que o faz imitar o tio; nem a de estar na corrida. O que o narrador deseja é a cumplicidade, o reconhecimento, em uma palavra, a transparência⁶⁸: uma sintonia fina que permita abrir a percepção das “coisas” e dos sonhos que envolvem os dois – sobrinho e tio. O narrador vai se desdobrando, i.e., separando-se dele mesmo para que, a cada gesto – a cada olhar – possa

⁶⁷ Uma das grandes preocupações de Haroldo Conti, de modo inquestionável, concerne à mudança da paisagem que se opera com a modernização.

⁶⁸ Esta palavra provém da obra de Leonardo Boff (1999), *A águia e a galinha*.

captar mais e mais o tio. É como se “ele se descentralizasse de si” para ser o *outro*, com o qual se envolve passo a passo, tendendo ao infinito. Neste périplo, o sobrinho busca, portanto, o ponto a partir do qual sentiria a “não-presença” do tio refletida nele mesmo. Uma aproximação que não requer mediador, mas que precisa ser construída com os olhos de dentro: descobrindo na superfície do mundo o interior profundo (cf. GIL, 2005, p.233), aquilo que não está visível, mas onde repousa a plenitude.

Uma segunda aproximação entre narrador e tio acontece no início da senilidade de Agustín, ocasião de uma visita do primeiro ao segundo:

Me preguntó qué tal estaba la ruta 7. Por lo que recuerdo, fue la primera vez que habló conmigo demostrando cierto interés sobre algo concreto. Señal de que yo había crecido realmente y ahora era un hombre, al menos para él, que era la medida de mi tiempo. (CONTI, 2005, p. 246).

Esta aproximação, como se pode notar, acontece no decorrer do tempo. É a primeira vez que há uma reciprocidade, um contato mais efetivo. O sobrinho “lê” nesta pergunta não simplesmente uma frase que quebraria o silêncio entre eles. Há um significado que transborda esta comunicação fática: o de que o tio enxerga o sobrinho como alguém igual, que sabe a importância do itinerário e que conhece as miudezas profundas do lugar. É justamente no interior da natureza e nos caminhos compartilhados que os olhares se refletem, cumprindo, por ora, a constituição da intersubjetividade.

Em “As voltas do filho pródigo”, os caminhos que Zózimo percorre também funcionam como um modo de aproximá-lo de João, de uma maneira diferente, porém, se comparado com o de “Las doce a Bragado”. Nos momentos em que Zózimo sentia-se bem, conversava com todos e relatava-lhes as viagens realizadas:

Era de ver a boca cheia com que ele dizia os nomes das cidades da Europa. João depois ia olhar no atlas para ver onde é que ficavam aquelas cidades, e media a distância que as separava de Duas Pontes, que nem constava do mapa. Que vidão a de tio Zózimo, ele ia conhecer o mundo! Tio Zózimo devia ser era dono de um circo fantástico. E o menino, de dia de olhos arregalados em bruma ou em sonho, viajava com ele. (DOURADO, 1999, p. 98)

Neste fragmento, o tio instiga (inconscientemente) no menino o desejo de viajar. Uma vez este desejo concretizado ou simplesmente sonhado com intensidade, o menino estará bem próximo do tio. O desejo, neste caso, assume uma forma triangular. O menino almeja tanto viajar, com Zózimo sendo o mediador, quanto alcançar o próprio tio. O menino, neste sentido, deseja o ser: “um ser do qual se sente privado” (GIRARD, 1998, p.184).

É interessante observar que o sonho da viagem – estar em um lugar outro – refere-se ao desejo de buscar o novo, o desconhecido. João não quer ser como os seus familiares. Deseja ser como o tio e fazer o que ele faz. Também expressa o anseio de sair da cidadezinha em que mora, Duas Pontes:

Para não ficar atrás, tio Alfredo falava de Viçosa, onde ele vinha fazendo o curso de agronomia, mas as histórias de tio Alfredo empalideciam diante das histórias de tio Zózimo, eram casos batidos e sem graça que João já sabia de cor e salteado. Viçosa não tinha graça, ficava ali mesmo, feito Muzambinho, Guaxupé, Paraíso, Passos, lugares que todo mundo conhecia, não era vantagem nenhuma. (DOURADO, 1999, p.99).

Em “Las doce a Bragado” são os elementos locais, de Chacabuco, que possibilitam a comunhão entre as personagens. Agustín nunca saiu do povoado em que nasceu. O narrador volta a este povoado duas vezes: tanto física quanto memorialisticamente para reencontrar-se (com o tio) e resgatar um tempo em que se julgava mais feliz⁶⁹. No caso de “As voltas do filho pródigo”, são os elementos situados

⁶⁹ A este respeito, o conto “Memoria y celebración” não apenas recupera este tempo no qual o narrador testemunha a felicidade de todos, como também o celebra ao infinito. Na primeira parte do conto, o narrador em terceira pessoa descreve Julia Lanfranconi, uma mulher que vive na ilha *Juncal*, uma espécie de “barco verde encallado en la desembocadura del río Uruguay.” (CONTI, 2005, p.322). Todo o dia 19 de junho, os amigos da sra. Julia sobem o rio e festejam junto com ela o seu aniversário. Neste dia, Julia Lanfranconi reconta toda a sua história – como nasceu e foi parar naquele lugar. É gracioso que o narrador observa que, todo ano, dona Julia conta a história até a marca de seus 90 anos. Ou seja, não avança mais na idade, completando sempre 90 anos: “Talvez por eso se mantiene viva. [...] Ella más bien ha empezado a descontar desde los noventa, de manera que, en lugar de envejecer, la vieja de la Juncal, como se la conoce, rejuvenece” (CONTI, 2005, p.322). Os aniversários de dona Julia, a despeito da passagem do tempo, mantêm-na cada vez mais viva. Inverte-se aqui a ordem natural dos fatos para negar, justamente, o que pode ser esquecido com os anos ou morrer. As mesmas histórias contadas por ela e o tempo que não mais passa (especialmente para ela e para os convidados que a visitam) celebram a memória, uma memória que nunca se apagará e da qual ninguém se esquecerá. Como no conto “Todos los veranos”, no qual o filho-narrador pode assumir a função de prosseguir os desígnios do pai, não deixando que o sonho do barco morra, aqui é a própria *vieja* Julia Lanfranconi que, renascendo, promove a continuidade dos tempos e se torna, ela mesma, uma lembrança

justamente fora da cidade que unem “discípulo e modelo”. Seguir os passos de Zózimo conduz João a desvelar um mundo mais atrativo. É sempre o que está distante de Duas Pontes que o encanta. Já o narrador de “Las doce a Bragado”, através de um relato de rememoração do próprio sujeito adulto, pretender “voltar” à cidade de seu tio Agustín; estar próximo à natureza, pois é ali que conseguirá empreender um encontro efetivo; não para ser “como o *outro*”, mas para amá-lo.

Se as cidades do mundo criam em João o desejo pelo desconhecido e pela aventura, desejos estes vividos por Zózimo, o *pueblo* com sua natureza particular, em “Las doce a Bragado”, aguça as pequenas percepções na medida em que faz movimentar as luzes com seus variados ritmos; na medida em que revela as forças do movimento do tio. O sobrinho de Agustín tenta apreender o ritmo destas forças, que são, para usar aqui as palavras de Gil (2005, p.116), “infinitamente moduladas”.

4. O limite e o infinito

Cuando él [Haroldo Conti] se pone a contar, la memoria corre con tanta inocencia y libertad que uno la siente capaz de saltarse, para siempre, el día de la muerte.

Eduardo Galeano

Em ambas as narrativas, as escolhas do ser por quem se tem admiração recaem sobre sujeitos que estão situados à margem da sociedade. São personagens “desviantes” no sentido pleno da palavra: desviam-se das regras; apresentam uma maneira diferente de ser e de se relacionar com os outros; não compartilham a mesma percepção de mundo com qualquer outra personagem.

viva. Não é preciso, como o narrador de “Las doce a Bragado”, recuperar a época de uma infância feliz. A presença de Julia Lanfranconi encerra em si mesma esta época que não morre, nem destoa. A segunda parte do conto refere-se à história de vida do narrador. Após recordar (à maneira de coleção) cada um dos fatos de sua vida, termina o conto de modo notável: trazendo de volta a personagem Julia Lanfranconi, da primeira parte, o que, além de unir as duas histórias, reitera uma vez mais a presença da memória: “[...] y entonces encendemos un fuego y hablamos alto y contamos todo de nuevo, la vera historia de doña Julia Lanfranconi, la vieja de la Juncal, para perpetua memoria.” (CONTI, 2005, p.325).

Agustín desvia-se dos percursos da corrida. Busca um caminho próprio. Desvia-se do contato com a sociedade. Zózimo, por sua vez, desvia-se da permanência no seio familiar. As outras personagens, quando esperam uma determinada postura de Zózimo, são surpreendidas por seus caminhos desviantes: quando se espera que não mais voltará, logo chega a Duas Pontes; quando se pensa que não mais partirá, imediatamente refaz as malas.

Os sobrinhos, por sua vez, não veem nesses desvios algo perigoso, ou próximo de uma patologia, como a loucura⁷⁰ – percepções estas que são mais evidentes às outras personagens. Ao final, a morte (no caso de “As voltas do filho pródigo”) ou a proximidade da morte (no caso de “Las doce a Bragado”) pode apagar o sonho do encontro – que se daria pela memória – e trazer abruptamente o protagonista de volta a um sentimento que não quer retornar, sentindo-se de vez incompleto. Neste momento, a tentativa de compreender o *outro* alcança o seu grau mais volúvel, posto que aquele que prendia o olhar dos sobrinhos começa a deixar de existir.

A morte, no caso de “As voltas do filho pródigo”, assinala a verdade metafísica do desejo. O desejo metafísico, segundo Girard (1985), instaura-se quando o desejo deixa de ter uma relação com o objeto acessível e centra-se cada vez mais no próprio mediador. A morte do modelo, nesse sentido, adia a constituição de si, no caso de João. Em outras palavras, no momento em que se torna possível uma aproximação entre João e Zózimo, a morte instaura a incompletude do desejo, desestruturando a relação triangular. A ótica do

⁷⁰ Em “A terceira margem do rio”, o filho não pensa como os habitantes da costa: que o pai teria uma atitude próxima a um desvario. No conto de Rosa, o constante margear também ganha qualificativo de “desvario”, o que faz com que o filho vitupere com veemência: “Sou doido? Não. Na nossa casa, a palavra *doido* não se falava, nunca mais se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido. Ninguém é doido. Ou, então, todos” (ROSA, 2005, p.81). É interessante que o narrador não apenas apaga o aspecto negativo concernente à atitude do pai, a qual havia ganhado *status* de loucura no início do conto. O narrador afasta de si qualquer indício de loucura que possa se apoderar dele. Ele justifica que não foi nenhuma “loucura” que não o deixou seguir outros caminhos; e não sendo louco, ele permanece (porque quer) àquele espaço indecifrável, que se sustenta com a persistência do gesto silencioso do pai. O narrador sabe, inconscientemente, da necessidade, inclusive, de não se afastar dele, de não seguir outros rumos, conforme os outros membros da família fazem: “Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida” (ROSA, 2005, p.81). Em “Todos los veranos”, embora o pai realize, com frequência, uma viagem sem rumo, tanto suas tentativas quanto suas palavras estão distantes, na visão do narrador-protagonista, do descompromisso, da vadiagem ou da loucura. Em “As voltas do filho pródigo” e “Las doce a Bragado”, ambos os narradores também não veem algum grau de loucura ou alguma patologia que determine os gestos de seus tios, gestos estes que, aos olhos das outras personagens, são justificados por certo desvario ou ausência de uma percepção centrada da realidade. Ao contrário, as viagens ou corridas sem rumo realizadas por Zózimo e Agustín, respectivamente, despertam nos sobrinhos-narradores o fascínio. Eles querem tocá-los, entendê-los intimamente e compartilhar seus segredos.

desejo – a relação não dual, mas triangular – não permite a João, no transcorrer da narrativa, desvendar o segredo mais intenso das voltas de Zózimo: devido à recorrente depressão de que sofria quando voltava a casa, anunciava-se implicitamente uma tendência ao suicídio. João não conseguiu compreender por si só a verdade mais profunda a respeito do temor que todos os seus familiares demonstravam quando Zózimo retornava. A morte, ao mesmo tempo em que desestrutura a ótica do desejo, conduz João a um choque com a realidade: um entendimento outro em relação ao modelo que admira.

Já em “Las doce a Bragado”, quando o narrador vê seu tio prostrado em uma cama e este sequer o reconhece como membro da família, o olhar parece obscurecer-se, afastando o encontro com o tio, o entendimento mútuo e a identificação de ambos através do olhar. Como em um ciclo, o fim do conto reencontra o seu início, com o sobrinho acabando de retornar do povoado e encontrando-se distante: “Acabo de volver del pueblo y por eso pienso tan fuerte en el tío en esta podrida noche de invierno mientras bebo un semillón en el bar Falucho [...]” (CONTI, 2005, p.250). E, à distância, a tristeza instala-se novamente, dificultando a sua busca.

Entre este penúltimo parágrafo e o primeiro situa-se a sua *estória*; situam-se os traços de luz e sombra, as transformações das cores e o desenho dos caminhos que o aproximariam do tio e o fariam sentir o seu verdadeiro *eu*. Este “quase-fim” é arrebatador e mostra o ilimitado tio das passadas compridas encerrado nos limites de um quarto. Mas ainda assim, no estreito limite, no momento em que a morte à espreita a tudo poria um fim, abre-se novamente um pequeno intervalo entre os tempos passado e presente. O limite físico do tio encontra ainda uma memória que insiste em não morrer – a memória do passado: “por detrás de las barras de bronce ve cosas de hermosa extravagancia, como el corso del año 23 o el Circo Sarrasani, e inclusive el día en que el loco Garbarino ganó de tarro La Fondo de las 12 a Bragado.” (*Ibid.*, p.251)

Os acontecimentos antes rememorados pelo sobrinho são, agora, recuperados pelo próprio tio na iminência da morte e do fim do conto. O sobrinho redobra a possibilidade da memória para além do infinito e para além do aspecto físico e de si. É o próprio olhar que cria um movimento de continuidade e vai em direção daquilo que mais os toca. A trajetória de ascese do encontro fica em suspenso, mas a sugestão daquilo que há de

mais belo no tio parece reverberar no sobrinho. A ironia – o tio que corre mais do que todo mundo e dificilmente ganha – aparece por último e parece indicar que Agustín teria certa consciência disso. Não importa que não tenha conquistado todos os louros. A beleza de tudo encontra-se em outro lugar – deslocada – e o sobrinho, com certo esforço, ainda procura fazê-la ressoar e senti-la dentro de si, com os olhos de dentro, mesmo que o encontro “real” com Agustín não tenha ocorrido em vida.

Capítulo 3

Entre latas, entre bondes

*Espesso,
porque é mais espessa
a vida que se luta
cada dia,
o dia que se adquire
cada dia
(como a ave
que vai cada segundo
conquistando seu vôo).*

João Cabral de Melo Neto

1. Palavras de carpintaria

Neste terceiro eixo de análise, propomos comparar os contos “Como un león”, pertencente ao livro *Con otra gente* (1967)⁷¹, de Haroldo Conti e “Frio”, um dos contos que compõe a obra *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), do escritor brasileiro João Antônio (1937-1996).

Nos dois eixos anteriores (capítulos 1 e 2), nota-se, especialmente nos contos de Haroldo Conti, um enfoque num ambiente mais próximo à natureza. Em “Todos los veranos” (capítulo 1), o espaço predominante é o rio. É nele que se desenvolvem todas as ações. De acordo com Cordeiro (1996, p.34), o rio é o elemento que coaduna tempo e espaço, representando o *devenir*, o vir a ser. No conto “Marcado”, o narrador define o rio como o próprio espaço de onde advêm as lembranças: “El río es memoria” (CONTI, 2005, p.7).

⁷¹ *Con otra gente*, a segunda obra contística do autor argentino, inclui, além de “Como un león”, os contos “Otra gente”, “Perdido”, “Cinegética” e “El último”. Os contos “Todos los veranos”, “Los novios” e “Muerte de un hermano” que foram anteriormente publicados em 1964, no livro intitulado *Todos los veranos*, também reaparecem em *Con otra gente*.

Em “Las doce a Bragado”, há uma intermitência entre a natureza e a cidade: a primeira aparece nas recordações do sobrinho-narrador e é caracterizada não mais pelas rotas fluviais, mas pelos caminhos de terra e pelas árvores que os ladeiam; a segunda é referida de modo negativo: pelas rotas alteradas, pelas novas construções e pelas chaminés que despontam no horizonte. O próprio narrador, deve-se dizer, está na cidade, afastado do lugar que rememora e onde vive o tio Agustín.

O cenário de “Las doce a Bragado”, segundo Romano (1976, p.25), é o mesmo dos contos “Los novios” e “Ad Astra”, pertencentes à obra “Todos los veranos”: um ambiente provinciano. Não só o enfoque espacial é muito parecido como também, de acordo com Benasso (1969, p.35), a própria versão mais intimista da vida dos habitantes dos pequenos povoados.

Em “Como un león”, conto que, cronologicamente, situa-se entre “Todos los veranos” e “Las doce a Bragado”, a paisagem é distinta: a natureza que é metonimicamente representada em muitos contos pelas árvores ou pelo rio também aparece aqui, mas em menor escala. Retrata-se a vida do menino Lito em uma favela que faz divisa com um espaço predominantemente urbano. Apresenta-se um ambiente mais pobre e esquecido daqueles que vivem do outro lado da cidade, cujo crescimento desordenado não o torna atrativo para o narrador.

A perspectiva de Conti, em “Como un león”, e de Antônio, em “Frio”, dá visibilidade a personagens oriundas de setores sociais de menos prestígio. São apresentadas as estratégias de sobrevivência dessas personagens que, ligadas ou não a uma forma de trabalho, precisam vencer a violência com a qual constantemente se deparam. Estas são características perceptíveis não apenas nestes contos, mas no conjunto de suas obras. Muitos estudos realizados sobre estes escritores contemplam, deste modo, os aspectos sociais a que aludem.

Magri (2008), em ensaio publicado no livro *Papéis do escritor: Leitura sobre João Antônio*, responde à pergunta por que Antônio escreve. Ela explica que o escritor paulistano tem grande preocupação em apresentar aspectos da realidade que não são muito

visíveis ao leitor. Nesse sentido, o posicionamento político de João Antônio não pode ser visto de modo desvinculado ao seu projeto literário.

Pereira (2008, p.101), analisando *Malagueta, Perus e Bacanaço*, vê na dialética “estética-sociedade” o eixo que sustenta esta obra. Ela afirma que este livro “apresenta uma forma que é negada pelo seu conteúdo, pois resgata por meio do estilo poético a humanidade das condições humanas que tematiza”. Ainda segundo a autora, a obra é o “revelador da inadequação do homem moderno, com especial atenção ao oprimido e humilhado da ‘boca do lixo’ ”.

Assim como Pereira (2008) observa um vínculo inequívoco entre o trabalho literário de João Antônio e a realidade que o cerca, Cordeiro (1996), em trabalho através do qual analisa os romances de Haroldo Conti, afirma: “[...] el momento en que Conti concibió gran parte de sus trabajos fueron años muy difíciles y no se puede analizar el escritor y su obra sin considerarlos dentro de um contexto histórico, político y social muy particular” (*Id.*, p.16). Para exemplificar, Marinis (1999) em sua tese defendida na universidade de Toronto vê o aspecto da imigração que ocorreu na Argentina a partir de 1880 como o ponto fulcral de “La causa”. Neste conto longo, muitas datas, eventos e características de personagens são extraídas do mundo “real”, ou seja, a partir dos “contornos dentro del marco de la historia argentina” (MARINIS, 1999, p.72). Conti, segundo Marinis (1999), envolvido amplamente com seu trabalho artístico, não separa o que é histórico daquilo que é pessoal e literário.

Nota-se, portanto, que o trabalho estético de ambos os escritores, Conti e Antônio, não se desvincula de uma realidade que mais os afeta. E o que apresentam não é o que está visível aos olhos de todos. É o outro lado do “bordado cintilante do progresso” (PEREIRA, 2008, p.99) que aparece em seus escritos⁷².

⁷² Em “Marcado”, pertencente à obra *Todos los veranos*, a questão da marginalidade é posta em primeiro plano. A história acontece na confluência entre os rios Paraná e Uruguai, um lugar bem caracterizado, distintamente do conto “La causa”, no qual Conti criou uma cidade mítica, denominada Riconcito. A natureza em “Marcado” configura-se como um espaço vital para as personagens (assim como acontece em “Todos los veranos” e “Las doce a Bragado”). No entanto, é um espaço que já traz consigo um destino do qual não se pode fugir (como acontece em “Como un león”). Os barcos que ali navegam são antigos e, com o tempo, deterioram-se e são abandonados nas ribeiras do rio (fato também mencionado em “Todos los veranos”), passando a compor uma espécie de cemitério fluvial. Conforme nos aponta Marinis (1999, p.92), os barcos que andam destrocados não transportam as riquezas profetizadas por Sarmiento em “Facundo”: “los

Em uma entrevista concedida por Haroldo Conti na década de 1970, disponível na internet em arquivos da “Audiovideoteca” de Buenos Aires, o escritor de Chacabuco afirma:

Yo no me puedo comprometer a escribir una novela comprometida o con mensaje político. Pero sí me puedo comprometer a firmar una solicitada, a clamar por los presos políticos, a revelarme contra una injusticia. Pero también estoy creyendo últimamente y, en ese sentido es valiosa la conversación y la enseñanza de los compañeros, que puede hacerse una literatura comprometida, una literatura política, perfectamente válida.

Creo con Galeano que nuestra suprema obligación es hacer las cosas bellas, sobre todo más bellas de lo que las puede hacer el adversario. Pero aun haciendo belleza creo que podemos hacer una literatura política. Pero lo político emergerá con naturalidad, no como una cosa impuesta. Si he vivido y mamado profundamente lo político, el drama político del país, de todas maneras en esa soledad emergerá.

(CONTI, 1974/1975. In www.buenosaires.gov.ar)

Conti, enfatizando o trabalho literário que realiza, deixa claro que não se trata de uma “transcrição” de temas políticos às narrativas. Ele diz que o comprometimento é uma instância social, própria do homem de direito. O teor político nasce não como algo imposto, mas naturalmente, inserido na beleza estética que produz.

Antônio, em entrevista ao *Correio do Povo*, também na década de 1970, destaca que sua literatura não se dissocia daquilo que ele vive. Neste caso, também não se trata de um comprometimento com determinado ponto político ou histórico. Através dos fatos da vida cotidiana, o escritor paulistano consegue mostrar literariamente aquilo que antes estava oculto: “trabalhar diretamente sobre os aspectos descarnados da realidade, que anda por aí, pelas ruas. E que, bem comportada, pouca gente conta, analisa, reflete, pensa ou admite.” (ANTÔNIO, 09 de setembro de 1977. *Apud* MAGRI, 2008).

Conforme pudemos observar, o peso das formulações políticas e sociais pode nortear, de alguma forma, o trabalho desses escritores. E muitos estudos que se propõem a

triunfadores contra la barbarie [...] han traído de ultramar embarcaciones que el tiempo ha rendido obsoletas y que sólo la destreza manual de modesto morador del delta la logra mantener en uso”. Nesse sentido, Conti desfaz a ideia primeira de triunfo, de vitória que a civilização consegue sobre a barbárie, pondo em destaque os navegantes simples, os “seres desplazados” (*Ibid.*, p.92), cujas limitações materiais revelam muito mais uma crítica acintosa à opulência que propicia o progresso científico do que, especificamente, a pobreza em que vivem os habitantes.

analisar, sobretudo a obra contiana, buscam, muitas vezes, os acontecimentos históricos que foram, em certa medida, “transformados” por Conti em matéria literária⁷³. Porém, conforme aponta o próprio escritor argentino, algo de teor político nasce espontaneamente, não havendo uma incorporação proposital das esferas de acontecimentos sociais à sua literatura. Conti e Antônio afirmam que o comprometimento maior está no próprio projeto literário: trabalhar os “aspectos descarnados da realidade” (ANTÔNIO, 2008); “la creación es el terreno de la pura libertad” (CONTI, 1974).

Em outra entrevista publicada em 1972 pelo periódico CBA, de Montevideu, Conti é questionado por Victoria Pueyrredon a respeito dos papéis de irmão e pai na obra *Con otra gente*. A entrevistadora pergunta se de alguma maneira essas personagens provinham de sua própria vida, uma vez que se notavam a obsessão pelo irmão e a constante presença do pai em muitos contos. Conti responde que ambos, pai e irmão, são invenções dele. Ele não teve um irmão na vida real. E o pai que inventou poderia ser, fisicamente, próximo ao seu, mas com algumas diferenças. É interessante observar que em sua resposta um trabalho muito mais de cunho literário aparece:

Ese padre que he inventado, un poco tiene físicamente, quizá, y también espiritualmente, algo que ver con mi padre real, pero también añadido ahí lo que yo quisiera ser como padre, en fin, en general es un personaje gigante que marcha delante mío, algo mágico que marca el camino, que me marca el destino, y tras cuyas pisadas yo sigo, un poco compulsivamente, un poco empujado por una cierta fatalidad, en este padre también se mezcla un poco la imagen del maestro, del “magíster”, de sentido religioso casi, eso no se ve tan claro y habría que conocer tal vez una novela mía inédita: “Los Hiperboreos”, donde hay todo un ensayo sobre el “magíster”, sobre el líder que marca el paso, marca la dirección, el que está adelante, alguien en quién apoyarse. (CONTI, in PUEYRREDON, 1972, p.4; grifo nosso)

Pode-se notar que essas personagens funcionam como uma espécie de modelo, uma personagem pela qual se tem grande admiração. É alguém diferente e que propaga a

⁷³ Os estudos desenvolvidos sobre a obra de João Antônio consideram de modo mais equilibrado os pontos de vista estéticos e os de linha historiográfica e sociológica. A biblioteca pessoal de Antônio, cujos 1463 títulos encontram-se na UNESP da cidade de Assis, possibilita o desenvolvimento de novos e fecundos trabalhos. No caso do argentino, devido à maneira abrupta com que foi sequestrado no início da ditadura militar e ao possível extravio de livros de sua biblioteca pessoal, poucos materiais estão disponíveis no “Museo Haroldo Conti”, o que dificulta um estudo mais sistematizado em relação aos livros que Conti lia e ao diálogo intertextual entre estes e sua obra.

magia. São personagens “gigantes” (não obstante, desviantes) cujo encantamento possivelmente se difunde para outras.

Neste terceiro eixo, os meninos Lito (de “Como un león”) e Nêgo (de “Frio”) expressam afetividade pelas personagens que estão na margem social e que, do ponto de vista dos meninos, são “gigantes”. Se comparado com os outros contos analisados, neste eixo, não se trata apenas de uma mudança nas categorias familiares (pai, tio, irmão). Os seres que provocam fascínio não são aqueles que (possivelmente) veem o entorno de modo mágico; são os próprios protagonistas que se entusiasmam e que veem magicamente a vida do *outro*. Estes seres converter-se-ão em um retrato vivente do homem que Nêgo e, especialmente, Lito serão amanhã (*cf.* BENASSO, 1969, p.39). Abordaremos mais detalhadamente este aspecto nos próximos itens.

1.1 Os enredos

Lito, o narrador do conto de Haroldo Conti, lembra-se com frequência de uma voz que o impele a levantar-se e caminhar “como un león”. Essa voz, que atribui ao irmão que fora morto pela polícia da época, configura-se como o elemento desencadeador de sua memória. Lito, após ouvir a explicação dos policiais, segundo os quais seu irmão teria morrido num acidente, afirma: “El accidente fue que lo molieron a palos” (CONTI, 2005, p.154).

A passagem referente à escola é também uma das mais significativas no conto. Sua mãe acredita que a instituição de ensino fará dele um homem melhor. No entanto, o próprio narrador é cético quanto a esta afirmação. No conto ainda se revela a ideia de que os já “degenerados” não são capazes de prosperar. Esta visão determinista tem sua versão confirmada no exemplo do amigo de Lito, “El Cabezón”. Este, uma vez expulso da escola, com os anos, acaba condenado em uma prisão.

Um dos momentos de maior tensão na narrativa acontece quando Lito, no trajeto entre a escola e a favela, é atraído por um automóvel. Ao aceitar o convite para fazer um passeio de carro, o sujeito que conduz o veículo tenta seduzi-lo. A não concretização do

ato deve-se à lembrança do irmão, o qual o advertira ante os perigos de *perderse*. Como um leão, Lito salta do carro.

Narrando a partir da periferia da cidade, Lito recupera aspectos tanto de sua história pessoal quanto da favela onde mora, local que ele caracteriza como um espaço situado atrás das linhas férreas, cuja paisagem é constantemente modificada pelo processo de urbanização que ocorre na cidade. Enquanto narra, Lito compara sua favela, que é para ele um espaço que liberta, com a cidade, na que existem os “malditos gallineros que se apretujan a lo lejos y trepan hasta los cielos del otro lado de las vías” (CONTI, 2005, p.155). Segundo Marinis (1999), um possível futuro de Lito seria exatamente viver longe da favela, na cidade. Porém, o narrador, o tempo todo, rechaça este destino de modo veemente, posto que, para ele, a favela é superior à cidade.

Já o conto “Frio”, de João Antônio, mostra-nos um lado avesso deste deslumbramento e valorização referentes ao lugar periférico. É o centro da cidade, com seus edifícios altos e vitrines iluminadas, que causa fascinação no protagonista, o menino Nêgo.

“Frio”, diferentemente de “Como un león”, é narrado na terceira pessoa. Nêgo, de apenas dez anos, é acordado no meio de uma noite por Paraná, personagem adulta e que é uma espécie de pai adotivo do menino: foi ele quem lhe ensinou todas as “virações de um moleque” (ANTÔNIO, 2004, p.97). Paraná coloca nas mãos de Nêgo um embrulho, dizendo-lhe que deveria levá-lo até um ferro velho. Ninguém poderia saber o que Nêgo carregaria em seus braços. Chegando lá entregaria o pacote a Paraná, que o estaria esperando.

Nêgo precisa atravessar a cidade de São Paulo durante uma madrugada muito fria. Em nenhum momento o menino cogita o que conteria o embrulho ou por qual razão deveria encontrar-se com Paraná em um ferro-velho. Durante a travessia, o leitor depara-se não apenas com os traços arquitetônicos que indicam a diferença entre a zona periférica, da qual sai o menino, e o centro da cidade, por onde passa. O leitor depara-se com a imaginação de Nêgo e suas recordações relativas a um passado recente. Nêgo lembra-se de pessoas por quem tem mais afeição.

Enquanto as afeições de Nêgo o sustentam durante a travessia, possibilitando-lhe sonhar e imaginar o seu próprio mundo, as afeições existentes em “Como un león” fazem com que Lito reveja seu passado e investigue de que modo deve proceder em seu futuro. Veremos como os protagonistas lidam com estas afeições e como estas, por sua vez, permitem que o leitor entenda tanto este universo infantil quanto a própria estruturação dos contos, que se articulam mediante o que os *outros* “indicam” a estes protagonistas.

2. Tempo e Memória

*Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor!*

Baudelaire

No conto “Como un león”, o jovem Lito parece buscar uma explicação: por que sempre se lembra de uma frase – “Levántate y camina como un león” (CONTI, 2005, p.153) – quando a sirene da Ítalo o desperta pela manhã⁷⁴. Este apito diário, vinculado ao desenvolvimento da urbe, não traz nenhuma mudança na vida de Lito. Tanto para o menino quanto para todos da favela, a sirene parece ser apenas um despertador. E o sinal sonoro é, para a criança favelada, sinônimo de ir à escola.

⁷⁴ Em outras narrativas de Conti, como “Las doce a Bragado” e “Todos los veranos”, os narradores detêm-se sobremaneira no tempo passado. O tom memorialístico é justificado porque o tempo presente vivido pelos narradores não lhes mostra nenhuma perspectiva de futuro. A plenitude a que visam é inatingível, mas o sonho de, ao menos, aproximar-se dela infinitamente faz com que as personagens tracem uma trajetória rumo a um momento pretérito. É este tempo que pode devolver ao momento presente a vida que se “perdeu”. Em “Como un león” isto não é claro em princípio. Lito apenas começa a narrar porque vai se lembrando de coisas, embora, à primeira vista, não tenham muita conexão entre si. Em “Las doce a Bragado” é o inverno que impele o narrador a recordar os tempos de verão que passava na cidade de Chacabuco, onde vivia o tio. O inverno que provoca no narrador a exacerbação do sentimento de tristeza é substituído pela recordação dos dias quentes que eram mais felizes. O narrador deseja escapar por alguns momentos de uma situação desconfortável. E a sua busca reside na memória. É a investigação de algo que ficou para trás que poderá, de alguma maneira, devolver-lhe um sentido para sua vida. Essas buscas, conquanto se revistam de esperança no início, parecem estar fadadas ao fracasso. O mesmo acontece em “Todos los veranos”. O que provoca a rememoração do narrador neste conto é um objeto concreto: os barcos que observa no rio. É isso que faz com que ele se lembre do pai, uma vez que a vida deste esteve atrelada aos barcos e às águas. O mesmo objeto que traz ao narrador as lembranças do pai é, por ironia, aquele que lhe devolve a tristeza: é durante uma viagem de barco que o pai morre. Deve-se dizer que nestes dois contos os mesmos objetos ou situações que estão no início da narrativa reaparecem ao final. Tudo ocorre de modo circular.

Mais próximos de um aspecto histórico, podemos ler este apito regulador como um dos sinais do processo de substituição de importações que ocorreu na Argentina entre os anos de 1937 e 1976. Este processo, além de provocar ondas migratórias às grandes cidades e incitar a desigualdade regional, propagava a falsa mensagem de levar avanços para a área social e tecnológica (cf. VELÁZQUEZ; LENDE, 2004, p.1). A simpatia com que eram vistas as novas técnicas acabavam, na verdade, por obscurecer as reais necessidades da população. Essas técnicas escondiam, de um lado, o “restraso de la economía latinoamericana” e, de outro lado, o “vertiginoso avance de los centros imperiales”, onde estão as matrizes (cf. RAMA, 1981, p.48). Logo, a autonomia sonhada, segundo Rama (1981, p.50), não é concretizada. É por isso que o apito que Lito ouve, desde o começo, não lhe causa nenhuma exaltação: “Es un sonido grave y quejumbroso y suena como la trompeta de un ángel sobre un montón de ruinas.” (CONTI, 2005, p.153) A “ambição” do narrador é outra e escapa do que poderia ludibriar as populações que acreditam na força de vertiginosas mudanças econômicas – ou de elementos mágicos – capazes de mover o mundo.

Podemos conjecturar que este apito delimite, no conto, dois tempos. Um deles, longe de qualquer tipo de encantamento, é o que corre pelo lado das exigências, da vida controlada pelo relógio e pelos deveres a serem cumpridos. O conto aqui é estruturado de modo linear: iniciando-se pela manhã e finalizando ao fim da tarde, com a volta dos trabalhadores para casa.

O outro tempo, que é paralelo a este, abre-se por meio da recordação. O mesmo sinal sonoro que conduz Lito às tarefas corriqueiras de seu dia a dia provoca, sem querer, uma reflexão. E entre uma lembrança e outra, o tempo presente cada vez mais se dissolve, retornando somente ao final: “Son las cinco y media. La gente comienza a volver a casa.” (CONTI, 2005, p.166). Forma-se aqui uma circularidade: a que a memória constrói.

Em “Como un león” podemos ainda observar que sintagmas iguais reaparecem muitas vezes no conto e ressignificam o que foi dito anteriormente⁷⁵. A repetição mais

⁷⁵ Um exemplo concerne ao sintagma “moler a palos”, cuja repetição ao longo do conto traz à cena as várias faces da violência:

conspícua é a que recai sobre o próprio título. Em toda a travessia que empreende pela memória, Lito tenta descobrir quem realmente lhe disse que deveria caminhar como um leão. O conto, assim, estrutura-se em torno ao sintagma nominativo “Como un león”. Tanto o título quanto as últimas palavras do narrador repetem este sintagma, sugerindo o aspecto circular do conto.

Em “Frio”, de João Antônio, é notável que durante o andar e o relembrar do menino Nêgo, o narrador revela que o trajeto é conduzido não apenas pelas coordenadas dadas por Paraná. Há também uma frase que aparece repentinamente na cabeça do menino: “Cavalo não tem pé” (ANTÔNIO, 2004, p.102). Na tentativa de decifrá-la, Nêgo segue sua caminhada. Ele parece não perceber, enquanto pensa nisso, o tempo que transcorre, nem os passos que dá. É também entre um passo e outro que ele relembra a frase. São essas pequenas estratégias que driblam a tarefa árdua referente à entrega do embrulho. Além disso, sua imaginação e rememoração (que é revelada por meio do discurso indireto livre) vão reconstruindo a origem da afeição que ele sustenta por Paraná. Se Nêgo apenas esboça a tentativa de decifrar quem lhe disse a frase, no conto de Haroldo Conti, Lito acaba tendo a plena convicção (embora não possa comprová-la) de que foi o irmão quem lhe disse⁷⁶.

Pienso en mi hermano, por ejemplo. Hace un par de meses que lo mataron. El botón vino y dijo con esa cara de hijo de puta que ponen en todos los casos, que había tenido un accidente. El accidente fue que lo molieron a palos.

El viejo del Tulio [...] sale al amanecer y vuelve casi de noche. El domingo, como no puede estar sin hacer nada, la muele a palos a la vieja. El Tulio se mantiene a distancia [...] Cuando el viejo se acalma se sienta en la puerta de la casilla y toma mate hasta que la cara se le pone verde. (CONTI, 2005, p.158-9; grifos nossos).

No primeiro fragmento selecionado, é possível perceber que a violência explícita (“lo molieron a palos”) perpetrada por policiais configura-se como uma forma arbitrária de controle. No conto, não se sabe exatamente o motivo que leva ao assassinato do irmão de Lito. Ainda que a polícia negue um envolvimento, as palavras do narrador podem pressupor que nenhum acidente provocaria as mesmas marcas no corpo do irmão. No segundo fragmento, a violência doméstica, embora traga consigo os mesmos requintes de violência aplicados contra o irmão de Lito, parece ser vista de modo menos dramático. O ódio exacerbado em relação ao episódio que ocorreu com o irmão não se repete quando Lito narra a passagem sobre “el viejo del Tulio”. A violência no interior das famílias não deixa de ser um reflexo da violência nas ruas. São sintagmas muito parecidos que se repetem ao longo do conto e que refletem a condição aviltante a que todos estão subjugados. Se o irmão de Lito recebe um tipo de violência, esta será refletida no interior dos lares que, por sua vez, ainda se voltará contra aquele que também a pratica, no caso, o pai de Túlio. Como se fosse uma forma compensatória, este “desconta” em sua própria mulher.

⁷⁶ É importante observar que Lito, no começo, ouve a sirene da Ítalo e contrapõe-na com a frase “Como un león”. É na repetição desta, i.e., sonorizando as palavras para si mesmo, que ele deixa de ouvir o sinal que o

A palavra “frio” também se repete com muita frequência no conto de Antônio. Durante a caminhada, o frio é o principal impedimento que o menino Nêgo precisa vencer: “Eta frio! Tinha medo.” (ANTÔNIO, 2004, p.101); “Mas que frio.” (*Ibid.*, p.102); “Frio. Canseira.” (*Ibid.*, p.103); “Frio, o vento era bravo.” (*Ibid.*, p.104). Distintamente do sintagma “Cavalo não tem pé”, não é a recordação, mas a própria sensação térmica que faz com que o menino caminhe rapidamente. Talvez o frio impeça, de alguma maneira, os “solilóquios” de Nêgo. Sempre que o frio é percebido, a imaginação de Nêgo é interrompida.

Pode-se dizer, portanto, que o frio marca o tempo e o trajeto lineares no conto e acompanha o menino desde o lugar onde mora, quando teve de sair do aconchego de sua manta, até o ferro-velho.

Se o sintagma “Como un león” opera de modo circular e ativa as lembranças de Lito, a palavra “frio” interrompe o vaivém da memória de Nêgo e o remete ao tempo presente. É instantânea a quebra de pensamento quando o vento batia forte. E a narrativa, neste ponto, retoma a linearidade.

Os contos, como observamos, movem-se em torno de dois tempos: o primeiro, que é o tempo do relógio, cadenciado, inclusive, pelo apito de uma fábrica (no conto de Conti) ou pela sensação térmica (na narrativa de Antônio). E outro tempo que se afasta da precisão e das tarefas que têm hora certa para começar e terminar: é o tempo da memória, com seus constantes vaivens.

Em “Como un león”, aquilo que acontece em um tempo sucessivo – desde a manhã até o entardecer – é entremeado por constantes retornos ao passado (que não está “longe” do tempo presente). As lembranças do lugar nunca chegaram a pertencer ao esquecimento. À medida que Lito as narra, já as consolida. O que lembra coincide com “cada cosa que me [lo] rodea” (CONTI, 2005, p.155). São impressões, portanto, que nunca se apagaram, distintamente do que ocorria nos contos anteriores de Conti que aqui analisamos. É notável observar que Lito “sente” o lugar; não apenas vive nele:

desperta e adota outra conduta: a que seria agradável aos olhos. Portanto, quando verbaliza a frase, recorda a vida do irmão e da favela onde mora. O sintagma “Como un león” concatena os vários episódios lembrados por Lito.

Las villas cambian y se renuevan continuamente. Son algo más que un montón de latas. Son algo vivo, quiero decir. Como un animal, como un árbol, como el río, ese viejo y taciturno león. Como un león, justamente. Lo siento en mi cuerpo que crece y se dilata en las sombras y de pronto es toda la gente de las villas, toda esa gente que empieza a moverse en este mismo momento y no se pregunta qué será de ella el resto del día y menos el día de mañana sino que simplemente comienza a tirar para adelante. (CONTI, 2005, p.157)

A favela, segundo o excerto acima, não é algo estático. Pelo contrário, ela adquire corporeidade e movimento; força e expressividade; natureza e vida. É esse lugar que se inscreve de maneira indelével no narrador. Ricœur (2007, p.58) afirma que aquilo de que nos lembramos é inerente aos lugares por onde passamos. Criamos, neste sentido, os “lugares da memória” que dão apoio à memória que falha: “uma luta contra o esquecimento, até mesmo uma suplementação tácita da memória morta.”

É interessante observar em “Como un león” que mais do que recordar a *villa*, que significa ter lembrança de tudo que ela abarca, Lito começa a perceber o que um olhar distraído não pode captar: a brevidade da vida e a falta de perspectiva dos que ali vivem. Não se sabe se no dia de amanhã estarão vivos ou não. Lito vai eleger exatamente esta incerteza. Não é uma apologia do fracasso, mas uma escolha consciente de seu destino. Esta escolha, porém, não é feita porque a vida apresenta-se efêmera, mas devido à própria fragilidade do lugar: Lito não quer deixá-lo dissolver pela imagem habitual com que é visto. A sua escolha é seguida por uma luta contra o vazio e contra a homogeneização de sua favela. Esta e seus arredores que, antes, aparecem envolvidos pela neblina – ofuscados –, passam pelo olhar do narrador e transformam-se. Transformam-se, sobretudo, dentro do próprio narrador, que sente a intensidade do lugar e reinventa o seu cotidiano: “Entonces todo eso se me mete en la sangre y me siento vivo de la cabeza a los pies, como un fuego prendido en la noche.” (CONTI, 2005, p.158). São os lugares e seu entorno intensificados pelo olhar que não mais serão esquecidos. E a história é lembrada, sem titubeios, nem deslizes.

Ao contrário de “Como un león”, no conto “Perfumada noche” a presença de certos lugares ou monumentos não ajuda na recordação. Na verdade, esconde o que antes

estava ali, tornando-se um obstáculo para a memória. Neste conto, se não fosse o narrador, os lugares sancionariam o esquecimento:

Este pueblo no fue así desde el comienzo, como uno imagina. En su momento fue pueblo niño. Antes no estaba el molino de Rodríguez ni la fábrica de fideos de Basile era como es ahora con un alto letrero encendido en la punta, sino de madera bien seca y engrasada, es decir, lista para encenderse en cualquier momento como finalmente sucedió bien solemne y entonces, después, sobre las cenizas vino esta otra, de fuerte cemento y letrero penachuco, ni estaba siquiera esta estatua de San Martín que cabalga sereno entre las copas de los árboles, ni el blanco palacio de la Municipalidad tan gobernante, ni aun la avenida Alsina de cemento lisa embanderada de letreros a los costados. Esto es, hay otro pueblo por debajo de este, y otro y otro más con tapialitos amarillos de sol y callecitas de tierra. Y por una callecita ahí viene el señor Pelice con sus botines de becerro, su traje de gabardina y su panamá copudo, a los pasitos, muy de cuerpo presente. Viene. (CONTI, 2005, p.282-3)

De acordo com Marinis (1999), em “Perfumada noche”, a evocação de lugares e coisas, como também acontece em “Las doce a Bragado”, é imprescindível para a permanência do registro, antes que o esquecimento tome conta da região. A tentativa de encontrar a origem da cidade, conforme podemos notar no fragmento (“hay otro pueblo por debajo de este, y otro y otro”), é exatamente o que pode unir o homem ao lugar. Neste movimento, é como se o narrador voltasse a fundar a cidade: colocá-la próximo a suas origens. Estes lugares que adquirem novos formatos e linhas arquitetônicas escondem por debaixo de seus escombros uma memória que se esvai.

Para que nada fique apagado, há a necessidade de fortalecer as relações criadas entre o lugar e o homem. É isso que, segundo Ricœur (2007, p.141), “interliga as memórias individual e coletiva”. No excerto de “Perfumada noche”, após o narrador “desobstruir” o que impedia a recordação no povoado, ele encontra justamente a personagem Pelice, de quem o relato trata. Neste sentido, a memória individual e a memória coletiva não são vistas como rivais, o que está em consonância com Ricœur (2007, p.106) quando afirma que ambas devem ser compreendidas como partes integrantes de um universo que lhes é próprio.

Em “Como un león”, é difícil separar o que pertence aos domínios de uma memória individual e de uma memória coletiva. A memória dos lugares transita livremente pela memória do pai, do irmão e dos amigos.

Lito pensa em cada uma das personagens do conto, a começar pela mãe. E a mãe é, justamente, a única personagem que se encontra viva. Todas as outras já morreram e Lito esforça-se o tempo todo para trazê-las de volta. O mesmo acontece com “Todos los veranos” e “Las doce a Bragado”: no primeiro, o pai, já morto, é presença viva nas recordações que o filho tece; no segundo, o tio, prostrado em uma cama e apresentando lapsos de memória, é recordado pelo sobrinho-narrador, que evidencia os momentos de mais fulgor de Agustín.

O trabalho de lembrança, de acordo com Ricœur (2007, p.86), é um trabalho que se dá no tempo. Ricœur (2007) faz esta afirmação com base no estudo de Freud (1981b), “Luto e Melancolia” (1915). A tentativa do filósofo francês é evidenciar algumas transposições possíveis entre o plano privado da memória individual e o plano público da memória coletiva.

Podemos observar que na obra contística de Haroldo Conti esta distinção – entre as memórias individuais e coletivas – é também muito tênue. Assim, uma leitura do texto de Freud pode nos ajudar a elucidar o correlato entre as “perdas” dos narradores e seus itinerários desassossegantes. Itinerários estes que os fazem transitar por lugares de que ninguém mais se lembra, trazendo de volta a figura do tio, do pai e do irmão.

Faremos aqui uma breve incursão no texto de Freud e na leitura que Ricœur faz dele a fim de estabelecer paralelos que nos permitam entender o trabalho das lembranças e do luto em alguns contos de Conti e, especificamente, observá-lo em “Como un león”, o qual parece apresentar uma feição distinta se comparado com os contos dos eixos anteriores.

Freud (1981b) compara a melancolia ao luto e se indaga por que, em certos enfermos, há uma passagem do luto à melancolia. A melancolia é caracterizada por Freud como um estado de ânimo doloroso, que provém de uma interrupção de interesse pelo mundo externo; há ainda a perda da capacidade de amar e a diminuição do amor próprio. O luto, por sua vez, é uma reação frente à perda de um ser amado ou, inclusive, da pátria ou da liberdade, conforme explicita o psicanalista austríaco. O luto intenso, segundo Freud (1981b), também apresenta este estado de dor, como na melancolia. Nesta, porém, há uma

perda que está subtraída da consciência, ao passo que no luto nada do que diz respeito à perda é inconsciente (FREUD, 1981b, p.2092).

Apesar de na melancolia existir esta perda que é “desconhecida”, ela precisa de um mesmo trabalho que há no luto. Ainda segundo Freud (1981b), no luto, é o mundo deserto e empobrecido que aparece ante os olhos do sujeito. Já na melancolia é o próprio “eu” quem oferece estas características ao mundo.

O melancólico, de acordo com Freud (1981b, p.2093), descreve-se como indigno de toda estima e condena-se veementemente. Freud afirma que as acusações a si mesmo (do próprio melancólico) parecem, sobretudo, não dizer respeito a ele, mas antes a outra pessoa: àquela que o enfermo ama ou amou. São as reprovações que correspondem a outrem e que voltam a si, possibilitando a identificação do “eu” com o *objeto* abandonado. Isso acontece porque não há a substituição da *libido*, i.e., um redirecionamento para outro; a *libido* recai sobre o próprio melancólico, o que estabelece esta identificação. No luto, é com o tempo que o *ego* consegue libertar-se da *libido* do objeto perdido. Freud afirma que, em ambos os casos, a realidade deve vencer e, portanto, reatar o homem ao seu mundo.

O que Freud não conseguiu responder e que Ricœur consegue, retomando, dentre outras referências, o poema de Baudelaire, “O Cisne” (“Le cygne”, poema IV de *Les Fleurs du Mal*), e a leitura de Jean Starobinski sobre ele, diz respeito ao fato de por que o trabalho de luto pode trazer de volta a alegria.

Se é com o tempo que a *libido* se solta do objeto perdido é porque a tristeza torna-se uma tristeza sublimada e, portanto, alegria (cf. RICŒUR, 2007). Ora, a tristeza é um estado no qual ainda não foi feito o trabalho de luto. Com este, a alegria que advém é a própria “recompensa da renúncia ao objeto perdido” e a “garantia da reconciliação com seu objeto interiorizado”. A alegria, portanto, é a base da constituição de uma memória “feliz”, “quando a imagem poética completa o trabalho de luto” e este, por sua vez, é “caminho obrigatório do trabalho da lembrança” (RICŒUR, 2007, p.91).

Ricœur (2007), na bela leitura que faz deste ensaio – um dos mais conhecidos de Freud – une-o com outro texto freudiano igualmente famoso, “Rememoração, repetição e perlaboração”, de 1914. O tempo de luto não deixa de ter uma relação com a passagem da repetição à lembrança: para que esta possa sobrevir, é imprescindível a existência de um

tempo. O tempo que a lembrança requer é o tempo de luto: “o trabalho de luto é o custo do trabalho da lembrança; mas o trabalho da lembrança é o benefício do trabalho de luto” (RICŒUR, 2007, p.86).

É neste ponto que podemos entender algumas narrativas de Haroldo Conti. O mundo “deserto e empobrecido”, para utilizar as palavras de Freud, desenha-se nos olhos dos narradores contianos. O início de “Las doce a Bragado” é exemplar: “Bien, ahora mismo, desde este invierno que empapa el pavimento y las paredes y las ropas y el alma, si tenemos, lo que sea, esa finita tristeza que se enrosca por dentro como una madreselva [...]” (CONTI, 2005, p.240). Logo em seguida, o narrador encontra o colorido das flores, a luz do amanhecer, pois ele começa a se lembrar do caminho de terra e, por conseguinte, das corridas de Agustín.

O narrador trabalha incessantemente em uma passagem: a de descolar o seu olhar voltado a si mesmo e ir em direção ao olhar do *outro*. Ele precisa “aprender a desaprender” o que constantemente enxergava. Assim, pela memória (através de uma *revisão* de sua estória), ele abandona o momento presente – caracterizado pelo inverno – e vai até a estrada de terra de sua infância e a corrida de “Las doce a Bragado”. O narrador passa de uma situação de tristeza, que se decantou nele mesmo, para a de alegria, a qual aumenta à medida que pode “sentir” o mesmo que o tio. O seu “objeto de perda” (a distância que há entre ele e este tempo da infância, entre ele e o tio Agustín), interioriza-se ao fazer movimentar as suas lembranças.

Em “Todos los veranos”, no início ainda, o pai é um ser ausente. O narrador sentado às margens do rio busca uma lembrança, qualquer objeto que o reate a seu passado. O trabalho de luto é custoso. Mas é o que devolve ao narrador o sentido da busca. O trabalho da lembrança, ao final, não deixa que o filho-narrador passe do luto à melancolia porque o ser que ama está nele mesmo.

Em “Como un león”, ao contrário, há menos a elaboração de um trabalho de luto e mais a negação da própria morte:

Fuimos en el patrullero mi madre y yo hasta la 46ª y allí estaba mi hermano tendido sobre una mesa con una sábana que lo cubría de la cabeza a los pies. El botón levantó la sábana y vimos su cara, nada más que su cara, debajo de una

lámpara cubierta con una hoja de diario. No solté una lágrima para no darles el gusto y además no se parecía a mi hermano. En realidad, no creo que haya muerto. Mi hermano estaba tan lleno de vida que no creo que un par de botones hayan podido terminar con él. No me sorprendería que aparezca un día de estos y de cualquier forma, aunque no aparezca nunca más, lo cual no me sorprendería tampoco, para mí sigue tan vivo como siempre. Acaso más. Cuando digo que pienso en él en realidad quiero decir que lo siento y hasta lo veo y las más de las veces no es otro que mi hermano el que me dice eso de que me levante y camine como un león. Desde las sombras. Las palabras suenan dentro de mi cabeza pero es mi hermano el que las dice. (CONTI, 2005, p.154-5)

O narrador recorda o encontro com o irmão morto e a indiferença com que ele e a mãe são conduzidos no necrotério. O irmão que não mais existe ganha vida quando Lito o relembra. A realidade – a morte do irmão – ao invés de dar seu veredicto, o de que o “objeto” já não mais existe e, portanto, promover uma separação entre o “eu” e o “objeto perdido” (FREUD, 1981b, p.2098), abre outra possibilidade. A realidade, no conto, não resulta em uma separação entre Lito e o irmão. Esta realidade – a que a mãe vê com clareza – é transformada, de modo que o irmão e suas palavras tornam-se presença viva. O irmão nunca morre. Lito duela contra a morte.⁷⁷

⁷⁷ Contra a morte é postura que não se restringe apenas a Lito. A dedicatória a Haydée Lombardi, no conto “Perfumada noche”, chama-nos a atenção: “A mi tía Haydée, para que nunca se muera” (CONTI, 2005, p.282). A própria Haydée Lombardi, em entrevista, afirma que não se sentia bem com a ideia de um dia morrer. É por isso que, segundo ela, Conti dedica-lhe o conto (*In*. RESTIVO, SÁNCHEZ, 1999, p.33). A morte, sem dúvida, é preocupação que move o contista. Em cada narrativa, a morte ora é apenas uma “passagem”, ora é traço desfigurado do povoado, que vai deixando de existir. No conto “A la diestra”, o narrador, em primeira pessoa, conta as viagens que a irmã faz entre a cidade em que vive (Buenos Aires) e Chacabuco. Sempre que volta de Chacabuco, fala para o irmão (o narrador) as últimas notícias, dentre as quais, as dos que morreram: “Cada tanto me trae algún muertito. Y así, a través de mi hermana que va y viene sobre el viejo ferrocarril Pacífico, el pueblo se me va muriendo de a poco.” (CONTI, 2005, p.336). Ao saber que a tia Teresa Marino morreu, o narrador retoma o tempo de sua infância. Assim como em “Todos los veranos”, “Las doce a Bragado”, “Mi madre andaba en la luz”, “Perdido” e “Muerte de un hermano”, nos quais somente se pode viver (e encontrar) uma história vibrante no passado, o presente é apenas ausência:

Ese es mi tiempo. Mi tiempo. La historia. Lo que llevo es ausencia. Entre la tía y yo está el vidrio de la cancel y veinte años de tristezas en esta ciudad de forasteros que nunca llegué a amar, que amé con rencor, más bien, unas pocas veces. Mi Buenos Aires querido, ya me tenés bien podrido. (CONTI, 2005, p.337)

A morte está na própria ausência que o narrador sente e não propriamente nas notícias que a irmã traz. Se a morte, antes, apaga o povoado e, ao mesmo tempo, enfraquece o vínculo entre este e o narrador, seu gesto reside, justamente, em posicionar-se contra a morte. Isso é realizado quando ele conta novamente os encantos da tia, mesmo que esta presença seja ausência. Não se trata, porém, de se perder de vista que a tia tenha morrido (como acontece com a mãe em “Mi madre andaba en la luz”). O próprio título do conto não deixa esquecer este fato: “a la diestra”, conforme a leitura da narrativa nos esclarece, refere-se à posição da tia no

Lito quer sentir a presença do irmão. Ele ainda não incorporou os gestos deste. O trabalho de luto, no conto, parece estar longe de ser realizado, uma vez que o enlace da *libido* com o “objeto perdido” é (arduamente) refeito, fortalecido. Lito nega uma separação que ocorreria “lenta e paulatinamente”, nas palavras de Freud (1981b, p.2099).

Deve-se ainda observar que o narrador-personagem é jovem e aquilo que ele lembra está próximo do tempo presente (distintamente da maioria dos contos de Conti, nos quais os narradores ou protagonistas estão mais distantes temporalmente dos fatos

céu: à direita de “Dios Padre” (por este viés, a morte deixa de assombrar e passa a ser vista de modo mais burlesco). Marínis (1999, p.254) afirma que neste conto o elemento mitológico retorna. Vida e morte passam a compor a primeira inocência do mito do paraíso. Deus, à esquerda, com vestes longas, e tia Teresa, à direita, compartilham com outros mortos de Chacabuco uma festa, com convidados da própria terra. Inclusive, Juan Gelman participa. Enfim, a morte que é vista em algumas passagens de forma traumatizante, em especial quando o narrador questiona como será que o tio ficará sem a esposa, acaba ganhando outras feições. Pouco a pouco, no transcorrer da narrativa, deixa de ter sinônimo de perda e de tristeza. Seguindo com suas lembranças, o narrador resgata cada um dos recônditos do povoado. Não quer se esquecer de nada, nem imaginar: “[...] fiel a mi memoria [...]” (CONTI, 2005, p.338). A presença da palavra luz e de suas derivações, como em toda a produção contística, são muito evidentes aqui também. À medida que se lembra, a luz adquire tons cada vez mais intensos: da luz amarela ao sol, que se derrama “como un chorro de miel sobre las baldosas melladas de la galeria [...] y lame [...] los cuartos cavernosos que se alinean a la antigua, escoltando aquella galería debajo de la cual celebrábamos la Nochebuena” (CONTI, 2005, p.339). É com o sol que o narrador, no momento em que se lembra, consegue ver mais claramente. Os “cuartos cavernosos”, que nos fazem lembrar a caverna de Platão, são iluminados para levá-lo a um momento familiar de festividade. O rastro do sol conduz o narrador até o encontro com suas lembranças mais íntimas. Assim, ele recobra um conhecimento dele mesmo, que estava adormecido e perdido no tempo presente (a festa no céu vai se mesclando com as lembranças do narrador). É preciso dizer ainda que este conto (que é o último de *La balada del álamo carolina* e das edições dos *Cuentos completos* – exceto na primeira edição, de 1994, na qual é o penúltimo), retoma várias narrativas precedentes, em especial “Las doce a Bragado” e “La balada del álamo carolina”. A tia Teresa é a mulher de tio Agustín. O narrador aqui conta como acontece o encontro com este ser que admira (“yo que siempre seguí sus largos pasos, [...] corro y corro detrás del tío por el polvoriento camino a Bragado”. *Ibid.*, p.342):

En el momento que mi memoria ubica al tío Agustín en aquel melancólico paisaje de trastos y enseres mis ojos calzan con la verdadera figura del tío sentado en una silla baja junto a la cocina económica. No me ha visto entrar, no ha visto ni ve nada de este mundo concreto. Vive de memoria. Divagabundea por otros tiempos, finito. Quizás en este momento esté trotando rumbo a Warnes, cerca del puente del Salado, en las 12 a Bragado, como cuando era realmente el mejor corredor de fondo de estos lados. Yo lo maté en un cuento. Jamás se me hubiera ocurrido entonces que la tía se iba a ir antes [...]” (CONTI, 2005, p.339-40).

Novamente, o tio não parece estar conectado a seu tempo. Vive de memória, i.e., de sua própria memória, que o transfere para uma dimensão especial, não arraigada a acontecimentos corriqueiros. É interessante ainda que este conto ficcionaliza o outro (“Las doce a Bragado”) – ou, melhor dizendo, “postula a realidade de sua ficção”, nas palavras de Monegal – na medida em que revela que a morte do tio foi invenção. “A la diestra” pretende ser (auto)biográfica, como alguns outros contos. Mas sabemos de antemão que as transfigurações da vida de Conti nas narrativas são a própria substância (matéria-prima) do trabalho como escritor.

recordados). Lito não renuncia ao seu objeto porque tem medo de perdê-lo, de esquecer totalmente o que de fato aconteceu.

Lito quer permanecer o mesmo através do tempo⁷⁸ e, para isso, precisa reescrever a sua *estória* segundo o seu ponto de vista e não de acordo com a “herança da violência fundadora”⁷⁹, i.e., a versão dos policiais segundo a qual o irmão morrera devido a um acidente (discutiremos um pouco mais este ponto a seguir, no item 2.1 deste capítulo).

Assim, antes de um trabalho de luto, que reconduziria Lito a um reencontro com seu irmão de forma interiorizada, há um esforço em querer ser como o irmão e fortalecer um vínculo que a vida negou-lhe: o laço de amor entre eles. Lito ainda não aprendeu o que significa caminhar como um leão. O irmão, de alguma maneira, não pode morrer, pois isso desestruturaria a relação que ainda não se efetivou. Ora, como seguir os passos de alguém morto? O trabalho de luto e o esforço para criar laços fraternos não estão, se assim podemos denominar, em uma relação sinérgica neste conto. E isso se deve, provavelmente, às circunstâncias de violência nele retratadas. Não há como construir uma “memória feliz” interiorizando alguém que teve seu curso interrompido e que ainda tinha tanta vida, como o próprio narrador menciona.

É através da dor que Lito narra sua *estória* sem ainda elaborar o trabalho de luto. E a dor é fundamental para que o jovem aprenda a enxergar seu próprio mundo de uma maneira diferente e, surpreendentemente, mais bela.

2.1 A fragilidade e as palavras do outro

Os “objetos perdidos”, nas palavras de Ricœur, podem ser “perdas” que afetam igualmente o poder ou o território de uma nação. Ricœur (2007, p.92), portanto, estende a análise freudiana do luto ao traumatismo da memória coletiva. A conduta de luto de um povo é entendida como uma expressão individual que afeta uma expressão pública. Ricœur (2007) ilustra com o caso de grandes funerais que reúnem um povo inteiro.

⁷⁸ Esta é a primeira fragilidade da identidade, segundo Ricœur (2007, p.94).

⁷⁹ Nas palavras de Ricœur (2007, p.95).

O filósofo ainda chama a atenção para o fato de que, muitas vezes, os acontecimentos fundadores que são celebrados instituíram-se através de atos de violência. Enquanto estes são celebrados, outros foram humilhados. O “*exceso da memória*”, nas palavras de Ricœur (2007, p.92), pode nos mostrar, na verdade, a substituição de lembranças verdadeiras por outras (falsas) que justificam a continuidade destas celebrações. Assim, deixamos de lembrar o que realmente aconteceu e comemoramos aquilo que o ato fundador deseja que se inscreva na história, o que é feito através da *compulsão de repetição* (FREUD, 1981b. *Apud* RICŒUR, 2007, p.92). Neste excesso de memória que se faz por esta repetição desenfreada surgem as insuficiências da memória.

Em “Como un león”, é notável a justificativa da morte do irmão de Lito. Um policial diz que houve um acidente, explicação esta que é negada pelo narrador, sem incorrer em nenhuma dúvida: “Hace un par de meses que lo mataron [...].El accidente fue que lo molieron a palos.” (CONTI, 2005, p.154). O ato de violência que é abrandado pela voz do policial não é incorporado na narrativa. O objetivo de Lito é justamente não deixar que a lembrança de como o irmão morreu seja apagada ou substituída por outra. O conto, portanto, vai na contramão de qualquer “ato” ou “discurso fundador”⁸⁰.

Em *La balada del álamo carolina*, o último livro de contos de Conti, há uma parte final chamada “Homenajes”. Quatro contos a compõem: “Los caminos”, “Memoria y celebración”, “Tristezas de la otra banda” e “A la diestra”. De acordo com Marinis (1999, p.251), nesta seção, Conti escreve contos que fazem homenagem a amigos e familiares:

El narrador, un escritor, dijimos que homenajea la amistad con una queja triste en cuanto al espacio, aunque también la celebra con el melancólico servicio del

⁸⁰ No conto “Bibliográfica”, o narrador, Oreste Antonelli (a mesma personagem do conto “Perdido”), vai até o “Club Amigo de las Letras” movido (além da necessidade) por um anúncio no jornal (segundo o qual estavam aceitando obras originais para publicação). Ao receber a resposta do clube, Oreste encontra-se com o editor, Requena. Este lhe diz que o romance é formidável. Porém, assevera, “una novela es, ante todo, un problema de espacio” (CONTI, 2005, p.312). É neste ponto que se desenrola toda a justificativa a respeito do que se deve retirar (por parte do editor). A situação toda é deveras jocosa e, ao final, o texto original está completamente destruído. A secretária do editor redige o novo romance, ao passo que o original é jogado no lixo. As palavras subtraídas e a construção de uma literatura menor são celebradas pelo editor. O conto é, claramente, uma crítica às editoras que influenciam negativamente no trabalho dos escritores. Outro aspecto que podemos observar diz respeito ao livro que é transformado na mesma medida em que os discursos são modificados (como no caso de “Como un león”). A transmissão de um sentido é atravessada por interesses múltiplos que, muitas vezes, reescrevem o que ocorreu. Tudo fica ajustado segundo as conveniências próprias, como as do editor e as da polícia de “Como un león”.

recuerdo, que, a esta altura, ya sabemos, tiene la virtud de otorgar vitalidad a los ausentes queridos.

Os lugares que quase desaparecem de vez (da memória e da própria geografia local) são recuperados por uma memória individual: a do escritor (através de sua escritura). A tentativa é fazer com que parentes e amigos, não mais presentes, ganhem uma permanência sólida. Em “Tristezas de la otra banda”, conto dedicado a Mario Benedetti e Eduardo Galeano, o espaço a que alude é o Uruguai⁸¹. O narrador, em uma viagem de ônibus, relembra cada um de seus amigos e lugares. À medida que o ônibus avança, saindo da cidade, tudo fica para trás e as lembranças avultam-se:

Gente y bultos y otro café en la terminal, en el Trocadero nuevo, y Barboni Soba que surge de alguna parte en aquella luz pasajera, me tiende la mano y dice algo que no alcanzo a oír para que así lo recuerde siempre tratando de descifrar lo que pudo decirme en ese lugar de pasaje, yo transitorio, con la ciudad de Rocha sentida en la piel y que en verdad no es más que esa luz amarilla, esas pocas e incompletas paredes, toda esa gente de paso y Barboni Soba para siempre allí, señalero del mar, con credenciales ante mí de aquella ciudad dormida que jamás cambiará un ladrillo. La ONDA recula, agito una mano y Rocha se esfuma hacia atrás, se borra, aunque yo siempre la imaginaré adelante, a la izquierda, esté donde esté [...] (CONTI, 2005, p.328)

Estamos diante de um cenário em que tudo é transitório e passageiro, a começar pela própria viagem de ônibus. As palavras não ouvidas e os gestos não terminados são estratégias para que o narrador sempre tente decifrar (e, portanto, lembrar) os amigos que deixa para trás (o que eles teriam dito; o que teriam feito). Em “Los caminos”, o narrador, a despeito das distâncias e do tempo, deseja juntar todos seus amigos em uma “mesa del recuerdo” e servi-los (CONTI, 2005, p.321). Ele, porém, só pode existir se, na verdade, for recordado por outro amigo. Aqui se invertem as posições, se comparamos este conto com “Tristezas de la otra banda”: não é o narrador que precisa se lembrar para não deixar

⁸¹ Há várias passagens que evidenciam isso, como os lugares onde Felisberto Hernández tocou piano, os amigos que de “lá”, do local, iam a Buenos Aires visitar o narrador, além do próprio título: a “Banda Oriental” era designação utilizada pelos colonizadores espanhóis, com a que identificavam as terras situadas na região leste. Como o livro de contos no qual se insere “Tristezas de la otra banda” foi escrito em 1975, é mais que provável que a viagem de ônibus empreendida pelo narrador faça referência ao exílio, já que nesta época instala-se a ditadura militar no Uruguai (1973-1984). A dedicatória a Benedetti e Galeano, escritores uruguaios que se exilaram neste período, corrobora este fato.

desaparecer tudo o que se distancia. São os outros que necessitam ter memória do narrador: “[...] y se pregunta (es necesario que se pregunte para que yo siga vivo porque yo soy tan sólo su memoria), se pregunta, digo, qué hará el flaco, es decir, yo, seiscientos kilómetros más abajo en el mismo atardecer.” (CONTI, 2005, p.319-20).

Em “Tristezas de la otra banda” a memória individual precisa vencer o que a necessidade da viagem pode acarretar para o narrador: esquecer-se de muitas paisagens e de muitas pessoas. Não obstante o esforço, é visível o enfraquecimento da memória daquele que deixa a região, como dissera Halbwachs (1968) a respeito da memória coletiva. Devemos ter em mente, porém, que, no conto, a memória individual passa a ser (se não a única) a melhor possibilidade de, pelo menos, assegurar o domínio (ou os resquícios) de uma memória coletiva. O narrador, ao se lembrar de Barboni Soba, lembra também a cidade, mesmo que esta quase se apague e mesmo que depois ele tenha de imaginá-la.

Em “Como un león”, Lito demonstra querer viver no meio de latas e não em prédios da urbe. Com este gesto, ao contrário do narrador de “Tristezas de la otra banda”, suas lembranças estarão sempre iluminadas. A sua expressão individual é garantia de existência de uma memória coletiva na medida em que afeta uma expressão pública. Ele não sai da favela e, portanto, sua memória, pode-se presumir, não se desmantela, ao contrário daqueles que deixam o lugar e esforçam-se, depois, para recuperar algo que lhes devolva o sonho da plenitude ou uma trajetória de ascese que os conduza, mesmo que imaginariamente, àquilo que é mais caro, àquilo que não se deve esquecer (como é o caso da personagem Oreste, no conto “Perdido” ou do sobrinho de Agustín, em “Las doce a Bragado”).

3. Os enredos em reflexo

“Como un león” e “Frio” parecem ser reflexos um do outro. Reflexos, na verdade, invertidos: enquanto a narrativa de Conti é construída a partir das recordações do jovem Lito, o conto de João Antônio acontece, mais substancialmente, no mesmo tempo das peripécias narradas.

Distintamente de Lito que valoriza a favela onde mora, Nêgo se encanta com as luzes da cidade, os edifícios, os bondes, os lugares que mais se afastam da periferia. A travessia de Nêgo começa durante a madrugada e se encerra com o amanhecer⁸². Já a “travessia”⁸³ de Lito começa pela manhã, com a sirene da Ítalo, e se encerra com o escurecer, com as “villas envueltas en una luz somnolienta” (CONTI, 2005, p. 166).

É de modo engenhoso que o menino Nêgo está inserido no mesmo tempo em que as transgressões às regras sociais acontecem. Ele não pode continuar dormindo. O seu sono interrompido abruptamente o coloca no mundo da criminalidade. Nêgo não se dá conta disso, pois os códigos deste mundo ainda não são acessíveis a ele. A imaginação – que é tão fértil no mundo infantil – toma as linhas narrativas. E o que se narra – os passos que precisam resistir durante uma madrugada fria – vai dividindo espaço com o mundo que se imagina.

Já no conto de Haroldo Conti, Lito valoriza o mundo da marginalidade⁸⁴ e menospreza o outro, regrado, no qual a mãe pretende enquadrá-lo⁸⁵. Mais do que um testemunho ocular, Lito, vez por outra, margeia a marginalidade.

⁸² A este respeito, faz-se necessário ressaltar que Azevedo Filho (2008) vê o tempo neste conto de João Antônio entranhável à temática da delinquência. É durante a madrugada que o mundo transgressor funciona. Nesse sentido, o conto retrata com requinte não apenas os espaços e personagens que caracterizam tão bem o lugar por onde o tráfico se move. Este conto retrata também o tempo em que ocorre esta prática: nas altas horas em que todos dormem e os agentes infratores trabalham.

⁸³ A palavra “travessia”, no caso de Nêgo, é no sentido latino de *transverse*, adv. “de través, obliquamente” (MACHADO, 1952, p.2105), do qual se originou e significa ir de um lado a outro. No conto de Haroldo Conti, a palavra também tem a acepção de percorrer todo o trajeto – da casa à escola, e vice-versa –, com a diferença de que a “travessia” é a que se dá através da memória.

⁸⁴ No conto “La causa”, a valorização de um lugar que se contrapõe ao centro dominante também é evidente. No entanto, a marginalidade não é sinônimo de alienação social. Ainda a este respeito, uma característica da ficção de Conti é a referência a autores que são comumente chamados para dentro da estória através da voz narrativa. Marinis (1999, p.67) aponta que Jean Giraudoux, William Faulkner, Franz Kafka, César Vallejo, Paul Sartre, dentre outros, são, muitas vezes, citados ou referidos no interior de “La causa”. Não há, conforme aponta Marinis (1999, p.68), uma intertextualidade entre o conto e a obra destes escritores. Na verdade, estes autores são citados e “chamados” por personagens que, no conto, estão à margem da sociedade. Estas personagens, portanto, não são excluídas desde um ponto de vista cultural. São personagens marginalizadas que não são as típicas deambulatórias (estas, por sua vez, são retratadas nos contos “El último” e “Devociones”, nos quais a escolha de um caminho errático ou do *vagabundeo* é consciente).

⁸⁵ O retrato que se faz da mãe em “Como un león” é idêntico ao do conto “Cinegética” que também pertence à obra *Con otra gente*. Nesta narrativa, há um encontro entre dois homens que se conheceram na infância: Pichón e Rivera. O primeiro, de acordo com o que o conto leva a supor, participa de um grupo criminoso e o segundo é um policial. Rivera vai até a favela onde passara a infância. Ele e um grupo de policiais procuram

Ele se lembra de cada habitante da favela, dos episódios trágicos por meio dos quais muitos de seus amigos foram vítimas de uma violência perpetrada pelos que se situam do outro lado da cidade. Chega a participar de um tipo de trabalho que é estigmatizado: ele quer fazer as tarefas como as que seus amigos executam, mesmo com a mãe reprovando sua ação (“a la vieja no le gusta que haga nada de eso”, CONTI, 2005, p.159):

[...] el Negro junta trapos y botellas en las quemas y cuando llega el verano vende melones y sandías en la Costanera. A veces lo acompaño a las quemas y me gano unos pesos abriendo las puertas de los coches en Retiro hasta que aparece un botón” (*Ibid., loc. cit.*).

Lito tem o seu dia ajustado ao ritmo escolar. Contra a sua vontade, é também despertado pela mãe para não perder hora⁸⁶: “Es el día. - ¡Lito,!... ¡Arriba, Lito!” (CONTI,

os membros deste grupo, do qual Pichón faz parte. Nesta volta, Rivera recorda-se de sua infância e também do que dizia sua mãe:

Entonces el tiempo se volvía lento y perezoso y le parecía oír a la vieja que lo llamaba a los gritos mientras él estaba echado en el fondo del pozo con el barro seco sobre la piel chupando un pucho, tres pitadas por vez, con el Beto y el Gordo y el Andresito, al que lo reventó un 403 cuando cruzaba la calle precisamente por hacerle caso a la vieja. (CONTI, 2005, p.199)

Ao contrário de seus amigos, cujos destinos foram previstos pelas mães, Rivera é o único que acaba distanciando-se da favela. Presume-se que isso acontecera ao acaso, pois ele também não seguiria os conselhos da mãe, conforme deixa claro. Rivera está em uma busca, ao encalço de Pichón, que era um amigo de infância e, naquele momento, um dos membros de um grupo que para ali foge. Quando Rivera encontra Pichón, este pensa que o outro irá ajudá-lo. Rivera dá a entender que não o entregaria. Mostra-se solícito ao amigo e tenta, inclusive, tranquilizá-lo. Após conversarem, sem escrúpulo algum, Rivera deixa o local e aponta aos outros policiais que Pichón encontra-se ali. Nenhuma recordação influi na atitude de Rivera. Ele cumpre uma ordem e não se compadece do amigo, cujo destino poderia ser do próprio Rivera, que só por acaso não é. Não há aqui nenhum olhar capaz de trazer uma compreensão outra de sua realidade, por meio da qual Rivera poderia escrever um desfecho distinto na medida em que valorizaria as pessoas e o lugar onde nascera. Assim, mesmo com a existência das lembranças – “Cuando era chico se paraba a veces en el baldío lleno de sombras, de espaldas a la casilla, y miraba todo el montón de estrellas que tenía por encima hasta que empezaban a saltar de un lado a otro del cielo y le entraba miedo.” (CONTI, 2005, p.198) – não há uma identificação plena e entranhável com o lugar. O oposto ocorre em “Como un león”. Lito aprende com o pai a contemplar (e, assim, optar) pelas próprias *casillas*, pelos ferros retorcidos e abandonados na favela. O jovem apreende, ao relembrar o que enxergava enquanto menino, a beleza que estava adormecida nos escombros, nas latas, na sua família. O olhar que agora repousa sobre estes traz a Lito o mundo outro que permanecia escondido (*cf.* GIL, 2005, p.164).

⁸⁶ A mãe de Lito acredita que, com essa ação, o destino de seu filho seja melhor, diferente do que acontece com todos os meninos *villeros*: a convivência e posterior permanência no mundo da criminalidade. No caso de “Frio”, o pedido feito por Paraná conduz Nêgo a um caminho exatamente contrário ao que a mãe de Lito julga estar indicando ao seu filho. A reação dos dois meninos, porém, é a mesma. Não querem acordar. Nêgo quer dormir porque está muito frio, demonstrando com seus gestos e palavras toda a ingenuidade de seu

2005, p.157). Já o mundo de seu irmão e amigos é cadenciado por outro ritmo: “El hermano de Tulio era amigo de mi hermano y aquella noche se salvó por un pelo.” (CONTI, 2005, p.156; grifo nosso). Pode-se conjecturar, de acordo com esta passagem que, como na narrativa de João Antônio, “Frio”, é também à noite que o mundo da criminalidade funciona neste conto. É neste período que o irmão de Lito desaparece.

Lito tem plena consciência deste mundo e está fisicamente próximo do cenário em que ocorrem os episódios de maior violência. Ele e muitos dos habitantes da favela compartilham os mesmos espaços (veem-se nas ruas), entretanto, cada um realiza uma tarefa em um tempo diferente, ou seja, em um tempo que se “ajusta” àquilo que cada um faz. É preciso ainda dizer que Lito envergonha-se de seu dia a dia: “Agacho la cabeza y me pego a las casillas porque me revienta que me vean con el guardapolvo y la cartera como un nene de mamá.” (CONTI, 2005, p.160). Ele despreza a atitude dos que vivem fora da favela e valoriza a de seu irmão e amigos. Conforme o trecho precedente, o narrador não se sente confortável em estar em um dos bancos da escola enquanto, por exemplo, sua própria mãe trabalha em condições aviltantes.

Nos dois contos, apresenta-se o mundo da delinquência. Aos olhos de Lito, este mundo é mais evidente e, a despeito disso, ele não o vê desde um ponto de vista negativo. Já no conto de João Antônio, este mundo hostil não se estampa nos olhos de Nêgo. Enquanto o menino leva a cabo a tarefa de cruzar a pé a cidade de São Paulo, parece não se dar conta do que faz. E, sem querer, converte este árduo empreendimento em algo mais ameno por meio de sua imaginação.

mundo, do mundo de criança. Lito, por sua vez, não quer acordar porque não acredita que a escolha modificará seu futuro.

4. A vida dilatada

y entonces pensó que la muerte no es un mal y que aun la idea de la muerte podía domesticarse, porque la muerte ocurre una sola vez, y cuando ocurre no cambia nada, ya que es tan casual como la vida. Y también pensó, largo rato después, que tampoco el dolor puede renacer; el dolor rememorado ya no es dolor, es sólo el recuerdo, la narración nostálgica del dolor.

Héctor Tizón

Em ambos os contos, Lito e Nêgo cumprem uma ordem: continuar na escola e entregar o embrulho, respectivamente. Não a realizam devido a uma admiração que têm pelo *outro*. Seguir as exigências do irmão ou de Paraná, respectivamente, pode ser, na verdade, apenas uma obediência por quem se deve respeito. No entanto, a realização destas tarefas parece fazê-los esquecer o que há de mais trivial no mundo.

Nêgo não enxerga problemas evidentes aos olhos do leitor: a sua prematura incidência no mundo da criminalidade. São dois momentos particulares no conto que nos permitem afirmá-lo. Primeiro, após o pedido de Paraná, ao que o menino questiona:

- Embrulho? Pra quem?

Paraná fez uma coisa que nunca fizera e que ele não entendeu bem. Fê-lo ficar em pé, pousou-lhe as mãos nos ombrinhos. Sentado na beira da cama. Disse bem devagar. (ANTÔNIO, 2004, p.96).

Como se pode observar, o menino se espanta um pouco com a solicitação, àquela hora da noite, e sequer imagina para quem se destina o embrulho. Pode-se inferir ainda, de acordo com o fragmento acima, que é a primeira vez que Nêgo realiza este tipo de tarefa: “Paraná fez uma coisa que nunca fizera”. O pedido é enfático e demanda destreza. Paraná não quer que o menino falhe, pois algum deslize implica em comprometimento (de ambos, possivelmente).

Outro momento que é revelador da entrada no mundo da delinquência diz respeito tanto à hesitação de Paraná – ele não sabe se será possível esperar o menino no ferro-velho – quanto à pergunta a contrapelo do menino:

- Ué, por quê? – o menino interrompeu.
- Nada. O embrulho é nosso, se güenta. Se manca. (ANTÔNIO, 2004, p.97)

Se o frio e o sono não impedem que Nêgo cruze a cidade durante uma madrugada fria, a sua fidelidade impede-o de entender um mundo de infrações mais graves no qual pouco a pouco se insere.

Lito, por sua vez, no desejo de andar e ter um *bote* (um carro), às vezes não enxerga o que o leitor lê: uma ação negativa do irmão ou uma infração às regras: “Mi hermano apareció un día con un bote impresionante y nos llevó a dar una vuelta. Al Tulio, al Negro, al Tito, que vivía en esa época, al Beto. Fue un gran gesto” (CONTI, 2005, p.164). Ora, isto está em consonância com o esforço empreendido por Lito: amar incondicionalmente o *outro*, seu irmão. Aquilo que é considerado “bom”, prescrito pela norma, é suspenso pelo narrador. Lito não condena o irmão, assim como acontece nos contos “Todos los veranos” e “Las doce a Bragado”, cujos respectivos narradores desarticulam as críticas e normalizam o que seria “desvio”. Basta lembrar-se ainda do gesto do narrador de “A terceira margem do rio”: “Na nossa casa, a palavra *doido* não se falava, nunca mais se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido.” (ROSA, 2005, p.81)

Observa-se ainda que os protagonistas dos dois contos – “Como un león” e “Frio” – retraçam suas histórias na tentativa de cumprir um pedido formulado pelo outro. Porém, ao invés de se centrarem em suas próprias vidas, o foco em outrem vai aumentando. Falar sobre si implica naturalmente em falar sobre o outro⁸⁷. Neste íterim, a percepção⁸⁸

⁸⁷ O conto “A terceira margem do rio” é exemplar neste sentido. O filho faz uma escolha: resolve contar uma *estória* que ocorreu com ele e, na verdade, “dialoga” com este acontecimento durante toda a sua vida, reconstituindo, assim, não somente sua história pessoal, mas a do pai também.

⁸⁸ Lembremo-nos aqui do conceito de Robert Lent (2000, p.169) (que explicitamos no capítulo 1 a respeito da percepção). Trata-se de “vincular sentidos a outros aspectos da existência”. A percepção é ainda mais seletiva do que os sentidos (visão, audição, somestesia, gustação e olfação).

de mundo dos protagonistas vai se construindo à medida que eles enxergam a partir do que lhes indica outrem.

Lito afirma categoricamente (conforme vimos) que o irmão não está morto. É de modo figurativo que o protagonista-narrador o traz de volta e o nota “tão vivo como sempre”. Lito dá corporeidade ao irmão e sente sua presença atribuindo-lhe as palavras “levántate y camina como un león”.

Essa transferência possivelmente acontece porque Lito vê no irmão alguém forte, vigoroso, de extrema coragem. Nesse sentido, não poderia ser outra pessoa quem assim o aconselhasse, mas somente alguém que tivesse os atributos de um leão, que é considerado o rei da floresta devido à sua ferocidade. Lito, portanto, não apenas transfere estas palavras que ouviu para seu irmão: o jovem-protagonista faz ainda outra transferência. Ao afirmar que foi o irmão quem lhe deu tal conselho, pode-se pensar que Lito, de alguma maneira, deva levantar-se e caminhar como o próprio irmão. Isso indica, na verdade, que Lito ainda não é como o irmão, nem como um leão, pois, segundo Lacan em suas lições de 1961, a transferência aponta mais para uma disparidade e menos para uma reciprocidade. A disparidade torna-se ainda maior quando a aproximação com o irmão, tão buscada por Lito, não se dá em vida. De que maneira Lito seria “como” o outro se este não mais existe. A própria realidade impôs a Lito este entrave. Resta-lhe, portanto, aproximar-se de *outrem* pelas palavras e pela repetição.

Conforme vimos, todas as personagens contidas nas narrativas mais extensivamente analisadas aqui são anti-heróicas. Em “Como un león”, Lito, ao justapor a figura simbólica do leão ao irmão apaga o mais perfeitamente possível qualquer traço que não atribua heroísmo a este. É o afeto pelo irmão que perdura. Neste sentido, a condenação não pode ter vez. Tudo que o irmão fez já é ato heróico.

A repetição constante do sintagma “como um leão”, portanto, conduz a duas consequências: a primeira é a construção de uma figura ideal do irmão; a segunda é a possibilidade de reviver as “imagens do mundo infantil” pela *libido* (cf. FREUD, 1981b, p.1648-1653), uma vez que esta proporciona um investimento na busca inconsciente, “longe da realidade”, para trazer de volta, agora ao consciente, uma nova maneira de olhar o mundo.

Neste conto, porém, há uma leve complicação no que concerne a maneiras de observar o entorno: a presença da mãe⁸⁹, que vê o mundo de modo diferente do irmão e mesmo do pai de Lito. A mãe é a única personagem que tem um trabalho “regular”, nas duas acepções da palavra: no sentido de desempenhá-lo dia após dia e no sentido de estar ajustado ao que permite (ou espera) a sociedade de direito. Porém, as condições de trabalho – degradantes – que Lito observa, afastam-no desta visão de mundo:

Mi padre fue un vago, no cabe duda, pero sabía tomar las cosas y creo que éstas andarían mucho mejor si la gente las entendiera a su manera. Claro que mi madre se tuvo que romper el lomo pero yo creo que de cualquier modo esos tipos tienen un lugar en la vida y hay bastante que aprender de ellos por más que mi padre jamás se propusiera enseñarnos nada. Además mi madre nunca se quejó de él y por mucho tiempo fue la única que pareció comprenderlo. (CONTI, 2005, p.155)

É óbvia, no excerto acima, a preferência de Lito: pelo pai. A mãe não reclama do marido, o que, para o narrador, pode expressar cumplicidade com o posicionamento do *outro*. Na verdade, não se questiona no conto se há convivência e mesmo aprovação do comportamento do marido ou se estamos diante de uma sociedade patriarcal na que a esposa não tem voz e, portanto, resta-lhe apenas “comprenderlo”.

No conto “A terceira margem do rio”, a mãe é a que se zangava o tempo todo com os filhos – “Nossa mãe era quem regia, e que ralhava no diário com a gente — minha irmã, meu irmão e eu.” (ROSA, 2005, p.77) –, ao passo que o pai nada dizia, “Só quieto” (*Ibid.*, p.77). Isso igualmente acontece no conto “Como un león”: “La vieja me mira y antes de que abra la boca me empiezo a vestir. Cuando se le da por hablar no termina nunca.” (CONTI, 2005, p.157). O pai, por sua vez, nada diz, mas serve de exemplo: “hay bantante que aprender de ellos”. Claramente, a tarefa de educar é delegada à mãe. Em relação ao marido, porém, as palavras dela escasseiam. Se em “Como un león” o gesto da mulher é de

⁸⁹ Cordeiro (1996, p.83) chama a atenção para o fato de em quase toda a obra narrativa de Haroldo Conti as personagens femininas terem um papel secundário ou, muitas vezes, não existirem. A autora ainda lembra que no romance “En vida”, publicado em 1971, uma personagem feminina ocupa um lugar de importância pela primeira vez. Em “Todos los veranos”, no único momento em que se menciona o mundo feminino, imediatamente se percebe que a presença da mulher é ausência. O pai adota um cachorro e justifica: “—Hace rato que estaba pensando en esto... Un perro es más importante que una mujer por estos lados —reflexionó un instante, pensando que probablemente yo no supiera todo lo importante que es una mujer [...]” (CONTI, 2005, p.22).

cumplicidade, em “A terceira margem” também está muito próximo deste. A única observação da mãe, no conto de Rosa, a respeito da atitude do marido – “ – *Cê vai, ocê fique, você nunca volte!*” (ROSA, 2005, p.77) –, conforme vimos no capítulo 1, não chega a se consolidar em reprimenda efetiva. Com o tempo, a própria mãe deixa o lugar e o filho acaba permanecendo entre a ausência e a presença do pai. Com isso, ele não “segue” a mãe, mas espera pelo pai.

Em “Como un león”, as palavras com que Lito caracteriza a mãe remetem a um mundo triste e apagado: “Mi madre se acaba de levantar y se mueve en la penumbra de la cocina. Desde aquí veo su rostro flaco y descolorido iluminado por la llamita zumbadora del calentador. Parece el único ser vivo en toda la Tierra.” (CONTI, 2005, p.154). A mãe não tem os passos de tio Agustín – “Salta un alambrado y sigue la carrera a campo traviesa, llama y llama, fuego y fuego.” (*Ibid.*, p.242). A mãe tem rosto fraco, descolorido e move-se na penumbra, ao contrário do corredor de las doce a Bragado, que é puro “fogo” e “chama”.

A presença da palavra luz com suas várias nuances nos conduz, portanto, aos oxímoros da existência: um ser que, apesar de viver, não tem vida. De fato, a mãe cumpre ordinariamente os horários e as tarefas; a penumbra, além de indicar um ambiente inóspito e sem alegrias, também se refere às horas em que o sol sequer despontou. E ela já está em pé, requisitando Lito para a escola.

A vida da mãe, pouco iluminada, revela uma vida que se repete em tantas outras na favela (como é o caso das outras mães, do conto “Cinegética”). Todas essas mães são uma sombra que refletem a angústia de cada dia ou a sorte de simplesmente estarem vivas e moverem-se. Essas mães, portanto, são um contraexemplo para os filhos e, especialmente, para Lito.

Há contos, porém, em que o universo feminino é caracterizado por outros matizes de luz. Este universo, também poética e magistralmente registrado, aproxima o narrador de um sentimento terno, do qual se sente privado. Os contos “Otra gente” e “Mi madre andaba en la luz” ilustram este aspecto.

De cualquier forma es la primera vez que las ve bajo esa luz. Su madre aparece en ese momento junto a la mesa. No alcanza a ver su rostro, ya es difícil vérselo cuando uno está abajo porque vive inclinada y además no mira o mira muy poco y si uno no ve los ojos pues realmente no ve la cara, pero le basta con verla comba mansa de su espalda y el perfil resignado de sus hombros para sentir a su madre toda entera. Acaba de apoyar algo sobre la mesa y sus manos se mueven afanosamente. Sin embargo, antes de volver a la cocina, levanta la cabeza y se abandona un momento. Parece muy frágil y muy sola en ese instante y Alejo siente en la garganta un pujo de vieja ternura. Recuerda o tal vez siente al mismo tiempo el cálido olor de sus ropas y el roce blando de su piel. (CONTI, 2005, p.176)

Mi madre abre la hornalla y echa una leña. Su cara se enciende con un color rojizo, como los árboles del atardecer, como el álamo que amó mi padre. Sus manos se iluminan hasta el blanco, de un lado, y se oscurecen del otro. Su piel está algo más arrugada, cubiertas de grandes pecas marrones. Mí madre ha envejecido otro poco este invierno. Yo lo veo en sus manos porque su cara sigue siendo la misma para mí. El fuego de la hornalla se la arrebató, inflama el borde de sus pelos y mi madre sonrío. (*Ibid.*, p.255).

No primeiro fragmento, de “Otra gente”, o menino Alejo, desde o telhado, espia as pessoas de sua família e detém-se na mãe. Nota-se que é uma mulher resignada, como também o é a mãe de Lito em relação ao pai.

A mãe de Alejo está sempre cabisbaixa, de modo que o filho nunca consegue visualizá-la por inteiro. Similarmente em “Como un león”, a mãe tem o rosto descolorido. Em ambos os contos, a presença da mãe também é uma espécie de ausência. Ela está ali, mas os filhos não conseguem perceber a inteireza de seu aspecto (que se apaga, presumivelmente, pelas tarefas – algumas aviltantes – e pela posição – sobretudo, subalterna – da mulher na família). Ao final, o menino Alejo sente uma saudade fremente da mãe. Ele não mais tem acesso a ela. No entanto, Alejo percebe através de sua memória olfativa o perfume das roupas, o que lhe permite restabelecer um contato com a mãe.

A recordação, neste ponto, toca em uma percepção sensível: o olfato é um dos primeiros sentidos que atinge o pleno desenvolvimento na criança (após, aproximadamente, 14 semanas do período gestacional) (*cf.* SMOTHERMAN; ROBINSON, 1995). A visão e a audição são sentidos cujo desenvolvimento se dá *a posteriori*⁹⁰.

⁹⁰ E apesar de, fisiologicamente, estes sentidos serem desenvolvidos apenas com o passar do tempo, as metáforas do ver e do ouvir são as comumente presentes no pensamento ocidental. À guisa de exemplo, Platão as utilizava dizendo que em nós há uma centelha que nos conecta a Deus. Isso também reaparece em Santo Agostinho: a faísca representa um rastro de Deus em nós.

É admirável ainda que, novamente, à distância⁹¹, que não deixa de ser uma forma de solidão e da instauração de um *écart*, Alejo tem a mãe mais próxima a ele. Um paradoxo sustenta a relação entre mãe e filho.

No segundo fragmento, de “Mi madre andaba en la luz”, as palavras que se referem a um conteúdo de luz e cor constroem uma mãe quase onírica, i.e., uma presença que não é sentida, mas percebida pelos traços de luz que provêm da lenha acesa.

As cores mais vibrantes – que saem do forno – revestem-na e a mãe adquire leveza. O filho, porém, vê duas faces de um bordado tecido com as luzes: a primeira, as rugas e as mãos manchadas que, revestidas por sombra, denotam a velhice. A segunda, o doce semblante da mãe, que é sempre igual para ele e se mantém iluminado.

A mãe, neste conto, é um ser que está próximo daquilo que é mais belo e sofisticado no mundo contiano: a natureza. Ela é comparada com o álamo carolina. E o álamo carolina, como sabemos, é mais “humano” do que qualquer outro ser. No próprio conto “Otra gente” há a menção a este fato:

La cocina queda oculta por la campana pero el resplandor del fogón rebota brevemente en el piso. Las cosas están quietas, naturalmente. Con todo, desde esa perspectiva no sólo parecen distintas sino vivas, no en la medida de un árbol, por ejemplo, sino casi de una persona. (CONTI, 2005, p.176)

Tanto o narrador de “Mi madre andaba en la luz” quanto o menino Alejo podem espreitar a mãe e, às vezes, pressenti-la. Nunca, porém, eles as têm por perto de modo definitivo. Só com o esforço da memória e da construção poética, cuja matéria-prima é a luz com suas nuances, podem captar alguns instantes. É assim que eles se transportam para perto delas e tentam criar uma permanência através do esforço da recordação.

No entanto, em nenhum destes dois contos, a exemplo de “Como un león”, a mãe se torna (ou é) um modelo para o filho. Todas elas são frágeis, o que, em certa medida, não combina com a escolha do ser que admiram, que repousa sobre os caracteres de força e vitalidade.

⁹¹ Deve-se aqui mencionar uma vez mais que, possivelmente, Alejo esteja morto após cair do telhado. E sua memória será a única via de se aproximar da mãe.

Em “Frio”, o universo feminino é pouco representado, salvo a presença da menina Lúcia. Nêgo está desprovido do contato de um sentimento (ma)terno. O menino “pequeno, feio, preto, magrelo” (ANTÔNIO, 2004, p.97) encontra em Paraná, que “era branco” (*Ibid.*, *loc. cit.*), alguém que lhe mostra como sobreviver; como agir. Não obstante, o menino não apresenta em nenhum momento o sonho de ser como Paraná. Nêgo, por outro lado, não quer “dividi-lo” com ninguém e faz de tudo para estar próximo de seu “tutor”.

Este esforço de Nêgo encontra similaridades nos contos “Las doce a Bragado” e “As voltas do filho pródigo”. O sobrinho de tio Agustín e João, o menino da narrativa de Autran Dourado, querem se aproximar de seus respectivos tios. E desejam ainda algo mais: querem que Agustín e Zózimo os “reconheçam”, i.e., que os tios os “enxerguem”.

No caso “Las doce a Bragado”, o sobrinho-narrador tenta mostrar a Agustín que, como este, conhece todos os caminhos de terra. Ele refaz os caminhos para descobrir o que o tio sente e, assim, buscar uma aproximação maior. Na narrativa de Autran Dourado, João fica rondando a rede onde o tio se encontra. O tempo todo ele tenta suplantar a indiferença que os separa: “no mais das vezes tio Zózimo nem parecia dar pela presença de João” (DOURADO, 1999, p.94). O menino apenas se realiza, ainda que efemeramente, quando o tio melhora e o olha; nos momentos em que conta as histórias de suas viagens.

Nêgo, porém, não refaz os mesmos “passos” das personagens por quem expressa estima, nem copia expressamente o que o outro faz. Se João e o sobrinho de Agustín desejam ser como os tios, ou seja, percorrer os mesmos caminhos que estes, o menino do conto “Frio” desenha uma realidade diferente a partir do que as outras personagens contam-lhe.

Em “Frio” e “Como un león”, Paraná e o irmão de Lito não “sabem” que são modelos para os meninos. Isso também acontece em “Las doce a Bragado”, “As voltas do filho pródigo” e “Todos los veranos”. Mais ainda: nestas três narrativas, as personagens tio Agustín, tio Zózimo e o pai de “Todos los veranos”, respectivamente, parecem não perceber que o que fazem seja digno de admiração.

De modo notável, os narradores destes contos visualizam o que os outros não conseguem ver: eles se maravilham com as corridas de Agustín, com as voltas e as viagens de Zózimo, com a busca do peixe dourado e com o vagar constante no leito dos rios.

Distintamente destas narrativas, “A terceira margem do rio” é a única na qual o pai aparenta esperar a resposta do outro; ele parece demonstrar ainda saber de sua “presença” na vida do filho.

Todas as buscas (dos pais e dos tios) aparecem claramente descritas nos contos como algo próximo da loucura ou destituído de lógica aos olhos de outras personagens. O sobrinho de Agustín, o menino João, o filho de “Todos los veranos” e o filho de “A terceira margem”, porém, não as enxergam deste modo. Pelo contrário: eles querem entender estes homens na tentativa de atingir uma identificação com o *outro* e, assim, implicar-se novamente com as “forças do mundo”, ou seja, não se evadir da realidade ou “des-implicar-se”, nas palavras de Gil (2005, p.280-282), como se vivessem em um tempo outro, em um mundo outro. A volta ao passado não é fuga nem esconderijo. Os narradores/ protagonistas voltam ao passado para que, no momento presente, impliquem-se no que há de mais vibrante. Assim, passarão a sentir o que seja de mais autêntico, devolvendo a um mundo que se tornara cinzento todos os traços de luz que lhes pertenciam de direito.

Em cada conto de Haroldo Conti, “ser como o outro” – uma relação dual e não triangular – ou seguir, de alguma forma, as personagens que encantam os protagonistas, requer estratégias diferentes. É interessante observar que nos três contos – “Como un león”, “Las doce a Bragado” e “Todos los veranos” – os narradores detêm-se em personagens que já morreram ou estão próximas da morte.

Não obstante, os narradores, o tempo todo, querem trazer aqueles por quem se tem afetividade para perto de si. Com a morte, o que antes era esperança, volta a estar sob o signo do fracasso. Entretanto, o desejo de continuidade da vida, como acontece em “Todos los veranos”, é o que reequilibra a permanência do “quase-encontro”, do que estava a acontecer.

Em “Como un león”, o narrador, a despeito de ver o irmão morto, no decorrer do conto, reveste-o de vida: “Cada vez lo entiendo mejor [a mi hermano]” (CONTI, 2005, p.162). A morte não destrutura a relação fraterna porque Lito a nega e, assim, aprende a enxergar como irmão e também como o pai veem o lugar do seu entorno. É admirável que Lito somente consegue falar algo de si quando põe o outro em foco:

[...] hay algo de él [mi padre] en cada cosa que me rodea, en toda esa roñosa vida, como la llaman, y si veo algo que los otros no alcanzan a ver es justamente porque allí está mi padre. (CONTI, 2005, p.155).

Observa-se que o narrador não somente se detém mais nas personagens – no caso, o pai – por quem tem admiração. Ele também vê características delas nele mesmo. Lito apresenta um ponto de vista ainda mais sensível: ele incorpora o olhar do pai, i.e., a maneira como este “percebe” e encara a vida.

O narrador ainda marca a diferença que existe entre ele e os moradores *villeros*: Lito observa de maneira diferente das demais personagens porque seu pai está presente em tudo o que o rodeia. Os demais que por ali passam nada conseguem enxergar. Se não fosse o pai, Lito veria a região de modo restrito e sem graça⁹². A percepção deste “lugar-outro”

⁹² Tudo o que pode levar à fascinação, em especial, os elementos que estão presentes na urbe, não tem grande valor para Lito. De um lado, Lito percebe o edifício de Telecomunicações, as luzes opacas dos automóveis, as “chimeneas de la usina que se empinan sobre la mugrienta claridad del amanecer”. Mas ele fica com o que existe do outro lado, o que também está no pai:

Levanto la cabeza y respiro hondo el áspero aliento del río. Entonces todo eso se me mete en la sangre y me siento vivo de la cabeza a los pies, como un fuego prendido en la noche. (CONTI, 2005, p.158).

Aquí está la vida, la mía por lo menos. Esta es una tierra de hombres, con la sangre que empuja debajo de su piel. No hay lugar para los muertos, ni siquiera para los botones. (*Ibid.*, p. 155).

Considerando estes excertos de “Como un león”, podemos fazer uma breve comparação com o que diz Mochiuti (2002) na análise que faz do conto “Petróleo” (1959), do escritor argentino Héctor Tizón. Em “Petróleo”, a existência do trem na província não provoca nenhum deslumbramento nos moradores. Os avanços técnicos não promovem uma melhoria em suas vidas. Apesar de o trem passar por eles, ou seja, fazer parte do dia a dia da província, todos continuam entre o “trabalho doméstico e o da lavoura” (MOCHIUTI, 2002, p.1). Em linhas gerais, a obra de Tizón, conforme afirma a autora, vê o avanço técnico, que impele o desenvolvimento urbano, de forma negativa na medida em que revela não uma melhor condição de vida que os moradores da província poderiam ter. Ao contrário, os novos produtos da modernidade no âmbito da província somente compõem uma parte da paisagem. E o fascínio que podem exercer sobre os moradores põe em risco “os valores tradicionais pelo fato de fazerem parte do inatingível” (MOCHIUTI, 2002, p.1). Em “Como un león”, o menino *villero* vê com encanto as coisas que estão do lado de cá, onde vive. É a partir do local onde vive que ele se revigora, enquanto que as luzes e as chaminés somente desbotam a paisagem que cresce ao seu redor. Ele tem a plena convicção de que não faz parte desta outra “realidade”, do lado de lá da costa. No conto de Tizón, a descoberta do petróleo faz com que as personagens se esqueçam de suas próprias realidades e sonhem que terão, finalmente, uma vida melhor. Antes mesmo de saberem se se tratava realmente do líquido valioso, gastam suas escassas economias. Pouco depois, descobre-se que não era petróleo efetivamente o que fora encontrado. Neste conto, segundo Mochiuti (2002), somente a visão dos meninos, Raúl e Laucha, não muda com a “pseudodescoberta”. Após o ocorrido, os garotos seguem com suas pequenas tarefas. Já os moradores da província, desiludidos, mudam completamente e continuam sonhando com a existência do petróleo. O risco de desejar o inatingível é, neste conto de Tizón, consolidado. No caso de

que o olhar descobre também se consolida com os movimentos de cores e luzes, sem os quais não haveria a apreensão dos interstícios que ninguém vê e que o narrador já os sente através da pele: [Las villas] Son algo más que un montón de latas. Son algo vivo, quiero decir. [...] Lo siento en mi cuerpo que crece y se dilata en las sombras y de pronto es toda la gente de las villas [...] (CONTI, 2005, p.157, grifo nosso)

Em “Frio”, Nêgo só enxerga o indescritível se uma presença outra aponta para ele o que existe de diferente no mundo:

Lúcia era menor que ele e brincava o dia todo de velocípede pela calçada. Quando alguma coisa engraçada acontecia, eles riam juntos. Depois, conversavam. Ela se chegava à caixa de engraxate. O menino gostava de conversar com ela, porque Lúcia lhe fazia imaginar uma porção de coisas suas desconhecidas: a casa dos bichos, o navio, a moça que fazia ginástica em cima duma balança – que o pai chamava de trapézio. Na sua cabeça, o menino atribuía à moça um montão de qualidades magníficas. (ANTÔNIO, 2004, p.100).

À diferença de “Como un león”, no conto de João Antônio, como já dissemos, o menino é “convidado” a olhar de modo diferente não o lugar periférico onde vive, mas sim o que se localiza no próprio centro urbano. Ele ganha acesso a este mundo por meio da imaginação. É a menina Lúcia quem abre os olhos de Nêgo àquilo que ele desconhece⁹³. E, imaginando, o menino redesenha seu próprio universo, incorporando-lhe elementos que estão distantes do local onde ele vive.

Já em “Como un león”, Lito inspira-se nos ensinamentos provenientes, sobretudo, de seus familiares, das personagens que viveram nas favelas e não conseguiram

“Como un león”, o menino Lito não se ilude, por exemplo, com as transformações que a escola possa operar em sua vida. Nada de fora o fascina mais que a sua própria realidade. Todas as personagens de “Como un león”, em especial, a mãe, o irmão e a professora de Lito acreditam ou sonham com um futuro diferente para ele: “Ella [la profesora] quería sacar de mí un hombre, pero aquí el hombre viene solo y en todo caso con un hermano así no necesito de más nadie” (CONTI, 2005, p.162). Lito, porém, já escolheu sua vida e se identifica também com a que o irmão levava. E, assim, não se ilude com um mundo ao qual não deseja pertencer. Já o pai, cujos sonhos o faziam se encantar com as primeiras locomotivas, “contamina”, de alguma maneira, o menino, pois este acaba vendo com bons olhos as máquinas que lhe fascinavam. No entanto, Lito não deseja viajar ou pilotar essas máquinas (que hoje são apenas sucata). Ele se fascina com as expressões de simpatia e com os sonhos do pai. Lito passa a enxergar o mesmo que este. Uma vez mais o menino aprecia o lugar onde vive ao valorizar os habitantes daquele espaço.

⁹³ Não obstante haja diferença em relação às classes sociais às quais as crianças pertencem (o brinquedo da menina é indicativo de que aqueles que o possuem provavelmente sejam de uma classe social mais elevada), a menina caminha em direção a Nêgo. Ela rompe uma barreira invisível que parece separar ricos e pobres. Ali, próxima ao caixote do engraxate, Lúcia narra a Nêgo tudo aquilo que ele não pode tocar, nem ver.

sair deste local. Lito também não ultrapassa as linhas férreas, ou seja, não tem acesso ao outro lado da cidade. Já no conto de João Antônio, Nêgo tem um círculo de amizades mais heterogêneo: ele é amigo da menina Lúcia, do padeiro Alúcio e, especialmente, de Paraná. A admiração que Nêgo sente por Lúcia é porque ela é capaz de fazê-lo sonhar; e por Alúcio, devido ao seu jeito extrovertido de brincar com as crianças. Por Paraná, além da admiração pelos saberes de um mundo prático (foi ele quem lhe ensinou como ganhar a vida nas ruas; cuidar de carros, vender canudos dentro de cestas e ver as horas), Nêgo sente por ele grande afeto.

Essas personagens parecem não ter outra intenção senão a de ser amigas de Nêgo. O menino, porém, não simpatiza com as que inspiram maldade. À guisa de exemplo, os “fulanos bem vestidos” que davam a Nêgo “grojas muito grandes, à toa, à toa”: “eram diferentes de Paraná, e o menino não os topava muito” (ANTÔNIO, 2004, p.99). Embora os “fulanos bem vestidos” e Paraná realizem negócios conjuntamente, Nêgo não os mistura.

Os homens engravatados não compartilham o mesmo mundo com Nêgo. Não se trata somente de uma diferença de vestuário. Quando o menino conversa com Lúcia, com o padeiro ou com Paraná, os interesses e afeições imbricam-se; eles falam e sentem o mesmo. Há uma total confluência entre o universo de Nêgo e o de seus amigos. Os homens engravatados, por outro lado, podem dar as “grojas” muito elevadas. Mas não compram a simpatia do menino porque não o fazem sonhar.

Em “Como un león”, Lito também observa de modo distinto os homens que vivem do lado de lá das vias férreas e que passam com seus carros olhando piedosamente os habitantes da favela:

Algunos nos miran con curiosidad y otros sonríen con tristeza. Nos tienen lástima, se ve, pero los que merecen toda lástima del mundo son ellos y no creo que les alcance. No les envidio nada. Mal o bien nosotros estamos vivos. Eso es algo que ellos no saben y mejor así porque si no se nos echarían en cima. (CONTI, 2005, p.164)

Lito inverte os papéis: enquanto aqueles que estão em seus carros veem os habitantes dos cortiços com pesar, Lito afirma que são eles mesmos que merecem ser vistos com dor. Lito, assim como Nêgo, não copia em absolutamente nada estas personagens. O

narrador, pelo contrário, consegue enxergar nos que passam em seus autos um vazio que enlaça suas vidas. Estes, porém, julgam que o vazio esteja naqueles que pouco têm e que ocupam uma posição social inferior. Enquanto esta relação sustentar-se, o anonimato dos habitantes das favelas os protegerá contra a agressividade dos que julgam ter uma vida melhor.

A desqualificação do olhar referente aos que pertencem ao outro lado da cidade também é retratada no conto de João Antônio. Em “Frio”, o menino olha os transeuntes como seres apagados, sem vida. Não há nenhum fascínio em relação a estas personagens apressadas que caminham sem se notarem: “Para o menino, todas as outras pessoas eram tristes, atarefadas na pressa da rua João Teodoro. Afobadas e sem graça” (ANTÔNIO, 2004, p.100). A grande diferença é que a menina Lúcia e também o padeiro Aluísio são personagens atípicas: conversam com o menino e fazem-no enxergar coisas que ele sequer poderia pensar que existissem.

No conto de João Antônio, as personagens que espalham encanto são as que escapam de um dia a dia avassalador e têm sensibilidade em olhar o outro de maneira diferente. É interessante observar que Nêgo não as imita no sentido de querer ser como elas ou desejar ter o mesmo objeto que elas têm. Não se forma uma estrutura do desejo triangular. Por exemplo, ele não quer ter um velocípede, tampouco ser um padeiro. Nêgo assimila o mundo risonho que Lúcia e Aluísio oferecem-lhe. É esse mundo que está desenhado na travessia do menino: “Lúcia lhe fazia imaginar uma porção de coisas suas desconhecidas” (ANTÔNIO, 2004, p.100). E, paralelamente, Nêgo constrói outro mundo, o de sua imaginação.

No meio da caminhada, a exposição do universo infantil de Nêgo afasta-o do mundo da delinquência, embora ele esteja inserido neste. O narrador extradiegético evidencia este “mundo de menino” ao mesclar à realidade fria de uma madrugada paulistana elementos provenientes da imaginação de Nêgo. Ressaltamos que esses elementos provêm de uma reformulação do que as outras personagens oferecem ao menino: “O menino preto tinha um costume: quando sozinho, falar. Comparava os cavalos taludos e a moça da ginástica e as coisas da rua João Teodoro. Desnecessário conhecer coisas para comparar.” (ANTÔNIO, 2004, p.101).

A comparação de Nêgo é notável: ele consegue mesclar à realidade mais entranhável o que Lúcia lhe dizia nas conversas, além das revistas de Paraná (os cavalos da revista de turfe). Nêgo, não obstante se aproprie de tantos elementos que vêm de fora, não quer que ninguém saiba o que ele pensa. O mundo recriado é somente dele. É interessante que aquilo que Nêgo quer esconder dos outros (o que ele pensava) nasce com as próprias ideias e objetos que os outros lhe oferecem. O menino, desde o princípio, capta tudo isso com grande alvoroço. E o recria, ajustando-o a seu mundo, que é o da meninice.

Já no conto de Haroldo Conti, Lito também simpatiza com o que o *outro* lhe conta, no entanto, à primeira vista, ele não se deslumbra tanto. Enquanto seu pai vê de forma arrebatada alguns objetos que, aos olhos de todos, não teriam valor algum, Lito esforça-se para entender qual mundo de encantos é este. No conto de João Antônio, Nêgo recebe informações que são comuns e as transforma em algo mágico. Lito, por sua vez, já entra em contato com as ideias que os outros acreditam ser fabulosas. E é o jovem-narrador que precisa “educar” o olhar para entender o que o outro vê:

Mi padre sintió siempre una gran admiración por esas moles de fierro. Vivía aquí mucho antes de que aparecieran las villas y creo que trabajó un tiempo en el ferrocarril. Nunca entendí esa manía del viejo, pero de cualquier manera terminé por cobrarle aprecio a toda esa chatarra. Supongo que él no las veía inútiles y ruinosas como yo las veo. En su cabeza soplaban y tiraban como en sus mejores tiempos.

[...]

Yo no veía nada por más que forzara la vista, pero me contagiaba esa loca alegría y trataba por lo menos de imaginarme todo el ruido y la vida de aquellas viejas locomotoras que corrían por su cabeza (CONTI, 2005, p.163; grifo nosso).

Percepção e imaginação são os eixos por meio dos quais os contos se estruturam. Somente se pode olhar e sentir de modo profundo com a sugestão do outro. No conto de João Antônio, ao final, o menino teme não ver mais Paraná ou a menina Lúcia: “Nada de Paraná. E se os guardas tivessem... Uma dor fina apertou seu coração pequeno” (ANTÔNIO, 2004, p.104). Nesse momento, ele ainda se lembra: “Que bom se sonhasse

com cavalos patoludos, ou com a moça que fazia ginástica” (ANTÔNIO, 2004, p.105). A imaginação dribla os pressentimentos ruins de perder Paraná⁹⁴.

No conto de Conti, Lito ainda repete o mesmo gesto do pai: “me siento sobre una pila de durmientes como lo hacía cuando estaba el viejo” (CONTI, 2005, p.167). E afirma: “Tarde o temprano la vida se me pondrá por delante y saltaré al camino. Como un león”(Ibid., loc. cit.). Lito uma vez mais rompe o período de ausência, trazendo seu irmão para perto de si e, com esta postura, não provoca, segundo Marinis,

la conmiseración del lector sino la sorpresa ante su orgullo. Este amor propio demuestra la firmeza sensible y valiente de quien tiene la capacidad de elegir un derrotero, aún cuando nosotros sepamos que Lito, en verdad, no cuenta con muchas alternativas. (MARINIS, 1999, p.179).

Lito olha a densidade dramática da vida que poucos são capazes de perceber porque “força o olhar a ver de um ponto de vista diferente” (GIL, 2005, p.291). E assim como Nêgo, ele também, ao captar desejos e sonhos dos que vivem perto dele, transforma o mundo a sua volta. Ele enxerga ainda com mais luz a sua própria realidade. E a aprecia mais do que todos. Dessa forma, assinalando o verdadeiro valor de sua favela, reinventa a si mesmo desde as palavras que atribui ao seu irmão, desde o silêncio do “montón de latas” que encantava seu pai e desde os sentimentos que apreende do outro.

Aquí está la vida, la mía por lo menos. (...) Y cuando a veces me trepo al techo de un vagón abandonado y desde allí contemplo toda esa vida que se mueve entre las paredes abolladas de las casillas o de los potreros pelados o las calles reseca me parece que contemplo una fiesta. Los trenes zumban a un lado con toda esa gente borrosa pegada a las ventanillas, los coches y los barcos corren y resoplan del otro, los aviones del aeroparque barrenan el cielo con sus motores a pleno, la

⁹⁴ Durante o conto, não apenas a imaginação é entreposta à trajetória em direção ao ferro-velho. Aparecem com frequência algumas vontades no menino, como a de tomar um copo de leite quente e a de urinar: “[...] veio-lhe uma vontade maluca de urinar” (ANTÔNIO, 2004, p.103); “A vontade forte ia com ele” (idem). Ao final do conto, em meio à apreensão de não conseguir encontrar Paraná, lembra-se ainda da moça da ginástica. Mas, a vontade fisiológica é ainda mais forte: “Contudo, não agüentava mais a vontade. Abriu o casacão. // Então, o menino foi para junto do muro e urinou” (Ibid., p.104). Estas são as últimas palavras do conto. É notável que a frase começa com uma conjunção adversativa: “contudo”. E a ação que se segue – espera-se algo referente a algum manuseio do embrulho que estava debaixo de sua roupa – surpreende o leitor. Nada acaba sendo mais importante do que isso. O conto retrata de modo conspícuo o universo infantil ao dar relevância a tudo o que, ao leitor, passaria despercebido. E aquilo que o leitor nota não é, por outro lado, percebido pelo menino.

vela de un barquito cabecea sobre el río, un chico remonta un barrilete, una bandada de pájaros planea en el filo del viento y en medio del polvo y la miseria un árbol se yergue solitario. (CONTI, 2005, p.155-156; grifo nosso).

Observando tudo de cima de um vagão, o narrador revela diferenças que existem entre os dois lados que a linha férrea separa. Neste momento, ele olha o que ninguém enxerga⁹⁵, i.e., ele olha com propriedade o mundo em que vive, ultrapassando os “parámetros racionalistas de la sociedad industrial” (RAMA, 1981, p.54) e acreditando nos valores de sua própria *villa*. E apesar de não transpor estas barreiras geográficas da cidade e vê-las emolduradas pelas linhas do trem de ferro, realiza simbolicamente uma travessia. Ele cruza a cidade de uma ponta a outra. E ao final de sua trajetória, sossegadamente, ele revela quem encontrou: “Ahí está mi padre. En todo eso” (CONTI, 2005, p.156). Sem surpresas, Lito resgata mais do que os familiares que não mais estão ali ou o lugar belo em meio às latas: ele recupera a valorização do ser.

⁹⁵ O menino Alejo, do conto “Otra gente”, e o jovem Lito, de “Como un león”, têm em comum a vontade de experimentar a visão de uma perspectiva diferente. O primeiro sobe até o telhado e, dentre outras coisas, vislumbra o que antes fazia parte de seu mundo imaginado: o trem que descreve um “largo círculo en el borde” (CONTI, 2005, p.175). Como Lito, Alejo, após ver os objetos que não pertencem ao seu mundo (mas que o maravilham, como Nêgo se sente fascinado pelos bondes), visualiza sua mãe. É somente à distância que o menino é capaz de aproximar-se dela. Em “Como un león”, Lito consegue entender o irmão à distância, após sua morte. Em “Todos los veranos”, ocorre o mesmo: é somente através da rememoração que o filho procura entender os itinerários inquietantes do pai. Nota-se que todas as personagens por quem os protagonistas têm apreço estão ausentes. São seres solitários e taciturnos. Tio Agustín é outro bom exemplo: o sobrinho, o tempo todo, quer encontrá-lo e entendê-lo, chegando, inclusive, a refazer os mesmos caminhos que o tio fazia apenas para poder ter algum assunto e conversar com ele. A ausência configura-se como um obstáculo que requer do protagonista traquejo para vencê-lo.

Considerações finais

A morte não nega a vida. Ela é uma invenção inteligente da própria vida para possibilitar a si mesma uma religião maior com a totalidade do universo.

Leonardo Boff

Neste estudo, procurou-se evidenciar nos contos de Haroldo Conti uma religião das personagens com o ínfimo do universo. O que antes era imperceptível para os protagonistas contianos adquire outros ritmos, novas tonalidades, outras luzes exatamente quando o olhar, segundo Gil (2005), não mais se detém na superfície, mas mergulha nas profundezas onde repousa a plenitude. Enxergando agora com os olhos de dentro, os protagonistas modificam o que antes se imaginava e, neste bailado, acabam encontrando e sentindo a verdadeira expressão do amor.

A utilização de contos brasileiros permitiu-nos desdobrar uma das leituras que constantemente é feita: a de que as personagens contianas envolvem-se em um “individualismo feroz” e procuram a fuga como única possibilidade de sobrevivência (cf. GOMEZ, 1995) ou a elaboração de uma viagem sem rumo (cf. HEREDIA, 1996). Nossa análise tentou mostrar que, no que concerne à obra contística de Conti, há um esforço da recordação para, contrariamente à fuga, prolongar um encontro com o lugar e com o *outro* – aquele ser que foi muito amado, mas nunca efetivamente apreendido pelo narrador/protagonista durante a vida.

Foram estabelecidos três eixos por meio dos quais foi possível acompanhar a mudança da personagem ao longo da narrativa e, assim, entender de modo um pouco mais extensivo as particularidades do enfoque espaço-temporal adotado pelo narrador e as maneiras de apreender o mundo através do olhar do *outro*.

No primeiro eixo, há uma personagem adulta que, recordando sua infância, contempla o pai no meio do rio. Inicialmente, o filho precisa entender o que significa a

busca do pai que parece não ter sentido algum. É necessário saber o que sente o pai a fim de compreendê-lo. Ao desprender-se da costa e mergulhar neste outro espaço-tempo, o narrador faz uma descoberta, a de si mesmo. A viagem através da memória possibilita ao filho reviver os fatos e sentir aquilo que antes não foi possível. O mesmo acontecimento revivido desperta sentidos outros. É em um intervalo espaço-temporal (entre o tempo passado e o presente; entre a vida que tinha quando o pai navegava no rio e a que tem hoje, na costa) que o narrador aprende a olhar o que antes estava apagado, sem vida. Sensibilizado com as novas imagens, com o *sentir diferente*, o filho não apenas pode continuar a vida do pai, cujo barco ficara inacabado, mas já pode senti-lo dentro de si.

No segundo eixo também se trata de um narrador adulto que deseja um encontro efetivo com o tio. Diferentemente do primeiro eixo, neste o sobrinho-narrador encanta-se com o tio e, desde o princípio, não busca justificar o que o faz um exímio corredor. A busca do sobrinho é outra: ele quer que Agustín também o reconheça e que nada se perca neste espaço-tempo no qual encontra sua verdadeira felicidade. De onde narra, no tempo presente, tudo é enfadonho e perecível. No entanto, a felicidade que tanto almeja encontra ao final da recordação aquilo que não buscava: a fragilidade de Agustín. Assim, o sobrinho entra em contato com uma maneira diferente de compreender o tio e percebe a efemeridade das coisas. Ele não deixa, porém, de resgatar uma vez mais o olhar de Agustín que está dentro dele mesmo para sentir a beleza da “finalidade sem fim” das corridas.

No terceiro eixo, distintamente dos espaços mais próximos à natureza – o rio e as estradas ladeadas por árvores – é na favela que o jovem Lito, apenas saído da infância, justifica por que nunca abandonará o lugar onde nasceu e como ele vê a beleza do lugar através das pessoas que mais amou e que já se foram: o pai e o irmão. Se nos dois eixos anteriores os narradores, na volta ao passado, precisam vencer um espaço-tempo que já se modificou, em “Como un león”, as lembranças do jovem Lito reforçam ainda mais o lugar onde vive, pois sinalizam o que nunca poderá ser esquecido nem modificado. Distintamente do sobrinho de Agustín que está longe da província, Lito sequer pensa em abandonar o lugar, justificando que é ali que encontra vida, a despeito do conselho que recebe de todos: o de que deveria estudar para não ser como os outros, que ali permaneceram. Lito não

segue estes conselhos; ele segue, na verdade, aquilo que aprende a olhar a partir do pai e o que enxerga no irmão: a coragem.

Nos três casos, nota-se em comum um desejo de estabelecer um diálogo entre os seres e a tentativa de, a partir disso, captar o outro. Mais ainda do que apreender outrem há, conforme vimos, a vontade de entrar em uma espécie de simbiose com o *outro*: o filho sentir o mesmo que o pai; perceber que o tio, agora, vê o sobrinho como seu semelhante; gostar das mesmas coisas pelas quais o pai se encantava e ser um leão, como o irmão.

Isso acontece, possivelmente, para haver uma compensação: como o momento passado impediu uma efetiva compreensão ou encontro com o outro, todo o esforço dos narradores concentra-se em recuperar aquilo que escapou. Esta tentativa é delicada e precisa vencer, fazendo nossas as palavras de Mia Couto (2003, p.15), a “ausente permanência de quem morreu”.

Assim, uma construção extraordinária de elementos que se opõem – os paradoxos – pode tornar quase palpável o restabelecimento do encontro. Em “Todos los veranos”, o rio, que leva embora o pai durante certos períodos, é o mesmo que o aproxima do filho; é o rio também que desperta as lembranças, mas o fluir das águas também denota a vida que passou. Em “Las doce a Bragado”, o tio, cuja memória vai se perdendo ao longo do tempo, é recordado pelo sobrinho na tentativa ainda de recuperar tudo o que aconteceu, inclusive o lugar que deixa de existir aos poucos. Em “Como un león”, o apito da fábrica que chama para o trabalho – para as atividades malquistas de Lito – é o que também desperta a lembrança, fazendo com que o narrador veja em quem já morreu vida.

É notável a presença da palavra “luz” que se reitera em toda obra contística de Conti. Esta palavra não deixa de coadunar elementos díspares: a luz é ora fraca, ora intensa; ora pertence ao inverno, ora ao verão.⁹⁶ A luz é fogo e, ao mesmo tempo, é consumida

⁹⁶ No conto “Los novios”, a caracterização da luz é bastante singular. No início da narrativa, pensa-se tratar de uma grande monotonia que ronda as personagens principais, os namorados tio Hipólito e Adela. A própria caracterização da luz corrobora este fato: “Además la luz era distinta, como si todas las cosas, aun las sombras, fuesen de la misma sustancia.” (CONTI, 2005, p.47). As cenas, com uma luz que compõe um espectro de tom “débil”, tirando a “un polvillo de miel” (*Ibid.*, p.50), são descritas como se estivéssemos vendo uma fotografia envelhecida; algo que era e não é mais. Hipólito visitava Adela todos os fins de tarde e parecia não ter assunto com ela. Conversavam sobre o tempo e algumas miudezas. O que animava Adela era quando Hipólito falava sobre a casa, o que supostamente se subentende que seria a casa onde viveriam após as bodas. Cada detalhe era ouvido por Adela com muita atenção. Um dia, Hipólito leva-a para visitar a casa.

dentro do rio. Os paradoxos que a palavra “luz” engendra denotam uma maneira de os narradores captarem o mundo, a sua “aldeia”. É através da luz que há uma atração para vislumbrar o *outro*. A luz reverbera muitos momentos fascinantes para o narrador; a própria memória deles é ativada pela luz. À guisa de exemplo, no começo de “Todos los veranos”, quando o filho pensa no pai, ele o vê como sendo uma “luz en el río” (CONTI, 2005, p.17). E na completude deste mundo a luz que revela, às vezes, também apaga. Em “Como un león”, as cidades, com suas luzes artificiais, expõem uma inadequação do homem ao espaço urbano. Na cidade, tudo se perde; há mais desencontros, como os transeuntes passando despercebidos (exatamente como o menino Nêgo constata nas ruas de São Paulo), um ao lado do outro⁹⁷. Ou ainda, conforme observa Lito, “Hay luces por todas partes pero sólo sirven para confundirlo a uno.” (*Ibid.*, p.158).

Um traço comum observado é que toda a apreensão dos narradores se dá pelo olhar. Ora, é a luz mesma que proporciona a visão. Mas além do que se torna visível, é a própria luz que parece transportar os narradores para outros ritmos e para aquilo que é quase indescritível. A busca dos narradores, como se pôde constatar, é também a busca por captar a intimidade do outro: o que este outro pensa, mas não revela; o que sente, mas não descreve; o que quer dizer, mas não exprime em palavras.

O olhar dos narradores flutua sobre o que é mais expressivo – a maneira que o pai se comporta; as inquietudes do tio; o monte de latas que o pai de Lito contempla.

Adela reconhece cada detalhe, conforme havia imaginado. De volta, os dois caminham em silêncio. Nada acrescentam. Na narrativa, prontamente, após estes eventos, introduz-se a frase: “La señorita Adela murió ese invierno” (CONTI, 2005, p.54). O título do conto que, antes, referia-se a um estado, transforma-se em permanência. Foram apenas namorados. A uniformização das sensações, obtida especialmente com todas as luzes que são “pegajosas”, “polvorienta”, encontra no velório de Adela a continuidade: “La luz de los cirios era una luz amarilla como la del otoño y la lámpara de soldar zumbaba como el camión de riego.” (*Ibid.*, *loc. cit.*). Neste conto, a luz ganha uma infinidade de representações, mas todas estas constroem uma sensação única. A monotonia da existência no lugar onde se vive não deixa fluir nenhuma imaginação. O cotidiano não se reinventa. A magia é tomada pela tristeza e a luz, na sua última aparição, já nem brilha: “Ahora oscurecía a las seis y media y el verano parecía más lejos que nunca. En realidad, parecía que nunca hubiese existido el verano.” (*Ibid.*, p.56)

⁹⁷ A este respeito, Campra (1987) assevera que o processo de industrialização que sofre América Latina impõe o tema do urbano. Se antes havia o choque entre a “selva” e o mundo externo, com as cidades, o choque acontece no âmbito do “individuo consigo mismo” (p.54-55). E a cidade é aquela que inventa “los rincones oscuros en donde irá a agazaparse el destino” (p.58-59). Lito, por sua vez, foge do lugar onde há as luzes “criadas” e prefere estar próximo ao lugar desde o qual possa contemplar o “lívido resplandor” e que se “desvanece con el día” (CONTI, 2005, p.158).

Apesar de o olhar apreender primeiro o que está na superfície, é o interior sobre o qual procura repousar. Mas neste interior, conforme afirma Gil (2005, p.222), “nada vemos”. E este vazio, porém, não é “ausência da matéria”, senão “plenitude”. É daí que os narradores, não se detendo nos limites do visível, começam a entender a “finalidade sem fim” a que aludem nas respectivas narrativas. Ora, o movimento gracioso das luzes, o singrar do pai, as passadas largas de Agustín, a liberdade dos meninos da favela já são finalidades convertidas no belo. Quando tio Agustín “perde-se” nos caminhos, correndo ininterruptamente, a beleza daquele gesto absorve a própria finalidade. Utilizando-se aqui a ideia de Gil (2005, p.194), podemos dizer que ficamos apenas com a luz do belo e deixamos de visualizar a “finalidade, o seu fim”.

E quando o belo inunda de vez os narradores é que eles percebem o que o *outro* sente. A busca não se guia mais pelo estritamente visível. A busca é a própria poesia da luz, dos lugares e dos seres que os narradores amam. No entanto, se este pleno encontro parece finalmente se efetivar, há um aspecto que desestabiliza o que estava por consolidar-se: a presença da morte que assinala, inclusive, o retorno ao tempo da rememoração, i.e., o retorno ao presente. É neste momento que os narradores dão-se conta de que o *outro* pode ser, na verdade, ausência consumada. A busca estaria, portanto, fadada ao fracasso.

No entanto, é preciso ainda dizer que o encontro que nunca ocorreu (cuja tentativa é reconstituída pela memória) tem na narrativa uma forma de restabelecer o contato. Isso é magistralmente feito, conforme visto, em “A terceira margem do rio”. O narrador roseano prolonga as ondas e inscreve-se no “rio-rio-rio”, “pondo perpétuo”, imitando ainda o gesto do pai.

Já nos contos de Conti, na medida em que a busca quase fracassa, os narradores ainda conseguem uma “transferência”; transferência esta que funciona como uma “arma de resistência” (na dedução de Freud, em “La dinámica de la transferencia”, de 1912), negando a “realidade” (as cidades esquecidas, os seres amados que já morreram). Assim, o encontro sonhado e os *pueblos* reanimados e revividos, por exemplo, são reintroduzidos na narrativa. É a própria realidade que induziu de certa feita este reaparecimento, pois ela não satisfazia o narrador. Era puro desgosto.

Assim, quando o narrador, no decorrer do conto, aproxima-se novamente da “realidade” (que é a morte), outra transferência é requisitada: ele descobre o *outro* nele mesmo. Uma descoberta consciente que se deu na investigação do “inconsciente” do *outro*.

É deste inconsciente que o narrador traz à sua “realidade” as tarefas que ainda precisam ser cumpridas, os trajetos que merecem ser percorridos e a tentativa última de “saltar ao caminho”. Todos estes eventos põem em circularidade o que o *outro* criou. E somente alguém que verdadeiramente os amou pode dar continuidade. Assim, não há uma meta específica, o “finalizado” ou a dúvida se se vai chegar ou não a um ponto. O encontro com o *outro* é um projeto infinito e apreendido a partir daquilo que poucos notam; a partir das pequenas percepções. Somente quando os narradores fundem-se com este infinito é que podem cumprir o projeto infinito (cf. BOFF, 1999, p.159). E se ainda assim insistirmos na finalidade de tudo isso, em última instância, é para que o *outro* sempre esteja na memória. E, conforme Haroldo Conti escrevera para a tia Haydée Lombardi, para que este *outro* nunca morra.

Referências

1. Obras de Haroldo Conti

CONTI, Haroldo. **Alrededor de la jaula**. Buenos Aires: Sudamericana, 1967. 137p.

_____. **La balada del álamo carolina**. Buenos Aires: Corregidor, 1975. 195p.

_____. **Con otra gente**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981. 118p.

_____. **Cuentos completos**. 3. ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005. 368p.

_____. **Cuentos completos**. Madrid: Bartleby Editores, 2008. 328p.

_____. **En vida**. Buenos Aires: Emecé, 1995. 246p.

_____. **Mascaró, el cazador americano**. Ciudad de México: Editorial Nueva Imagen, 1981. 251p.

_____. **Mascaró, o caçador americano**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Brasiliense, 1985. 268p.

_____. **Sudeste – Ligados**. Edición crítica, Eduardo Romano (coord.). Madrid: ALLCA XX, 1998. 736p.

_____. **Todos los veranos**. Buenos Aires: Editora Nueve, 1964. 148p.

_____. 1974. Entrevista disponível em
http://www.buenosaires.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/literatura/conti_texto_es.php

2. Estudos utilizados sobre Haroldo Conti

BENASSO. **El mundo de Haroldo Conti**. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1969. 161p.

CORDEIRO, Emilce A. **En busca de la utopía: Haroldo Conti, un análisis de su obra narrativa**. Córdoba: Narvaja Editor, 1996. 105p.

FORD, Anibal. **Navegaciones: comunicación, cultura y crisis**. Buenos Aires: Amorrortu, 1994.

GOMEZ, Graciela Ines Ravetti de. **Del cazador**: imaginarios sociales en las novelas de Haroldo Conti. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo: São Paulo, 1995. 406p.

HEREDIA, Pablo. Exilio y región: Los discursos de la resistencia cultural. In ROGGERO, Jorge Torres. **Calibar sin Rastro**. Córdoba: José Solsona, 1996, p.187-207.

MARINIS, Hugo Luis de. **Cultura marginal y raíces populares de la obra de narrativa de Haroldo Conti**. Ottawa: University of Toronto, 1999. 316p. Disponível em <http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk3/ftp04/nq41012.pdf>

_____. **La historia empuja**: la obra narrativa de Haroldo Conti y su contorno. Buenos Aires: Ediciones del Valle, 2002. 370p.

MOYANO, Daniel. Haroldo andaba en la luz. **Casa de las Américas**, 21, Jul-Aug, 1980, p.50-54.

PUEYRREDON, Victoria. Haroldo Conti. In **Quien es quien**. Año I, Montevideo: CBA, 1972. p. 2-11.

RESTIVO, Néstor; SÁNCHEZ, Camilo. **Haroldo Conti: Biografía de un cazador**. 2ª ed. Buenos Aires: Homo Sapiens, 1999. 236p.

_____. **Haroldo Conti: con vida**. Buenos Aires: Editorial Nueva Imagen, 1986. 211p.

ROMANO, Eduardo. (org.). **Haroldo Conti, alias Mascaró, alias la vida**. Buenos Aires: Colihue - Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2008. 305p.

_____. Selección, estudio preliminar y notas. In CONTI, Haroldo. **Cuentos y relatos/ Haroldo Conti**. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1976. 156p.

_____. Algunas maneras de leer a Haroldo Conti. In RESTIVO, Nestor; SÁNCHEZ, Camilo. **Haroldo Conti: Biografía de un cazador**. 2ª ed. Buenos Aires: Homo Sapiens, 1999. p.127-136.

3. Obras de referência citadas

ANTÔNIO, João. **Malagueta, Perus e Bacanaço**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 222p.

ARGUEDAS, José Maria. **Los ríos profundos**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. 457p.

AZEVEDO FILHO, Carlos Alberto Farias de. Vagabundos & Malandros: Máximo Gorki e João Antônio. In OLIVEIRA, A.M.D. de, ORNELLAS, C.A., SILVA, T.M. de (org.), **Papéis de escritor**: leituras de João Antônio. Assis: FCL-Assis – UNESP-Publicações, 2008.

- BAUDELAIRE, Charles. **Les Fleurs du Mal**. Paris: Flammarion, 1995. 154p.
- BENEDETTI, Mario. Semblanzas y homenajes. In. RESTIVO, SÁNCHEZ. **Haroldo Conti**: Biografía de un cazador. 2ª ed. Buenos Aires: Homo Sapiens, 1999. p.149-155.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Barcelona: Emecé Editores, 1996. 638p.
- BOFF, Leonardo. **A águia e a galinha**: uma metáfora da condição humana. 32ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999. 206p.
- BOSI, Alfredo (org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. 11ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1995. 293p.
- CAMPRA, Rosalba. **América Latina**: La identidad y la máscara. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores, 1987. 232p.
- CANCLINI, Néstor García. La modernidad después de la posmodernidad. In. BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990. p.201-237.
- CASTRO, Dácio Antônio de. **Primeiras Estórias**: roteiro de leitura. São Paulo: Ática, 1993. 92p.
- CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Castilla-la Mancha: Empresa Pública Don Quijote, 2005. 717p.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des symboles**: Mythes, reves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris: Jupiter, 1982. 1060p.
- CORTÁZAR, Julio. Entrevista realizada en Roma, 1976. In. CAMPRA, Rosalba. **América Latina**: la identidad y la máscara. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores, 1987. 149-155.
- COUTO, Mia. **Estórias abessanhadas**: contos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. 135p.
- _____. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 262p.
- CRESSON, André. **Leibniz, sa vie, son œuvre, sa philosophie**. Paris: Presses Universitaires de France, 1947. 154p.
- DENIS, León. **O problema do ser, do destino e da dor**. Rio de Janeiro: FEB, 2005. 404p.

DOURADO, Autran. **O Risco do Bordado**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 221p.

_____. **Uma poética do romance**: matéria de carpintaria. São Paulo – Rio de Janeiro: Difel, 1976. 187p.

EINSTEIN, Albert. **A evolução da Física**. Trad. Giasone Rebua. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008. 244p.

FANTINI, Marli. **Guimarães Rosa**: fronteiras, margens e passagens. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no College de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 9ª ed. São Paulo: Loyola, 2003. 79p.

FREUD, Sigmund. Duelo y Melancolia. In **Obras completas II**. 4ª ed. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1981b. p. 2091-2100.

_____. La dinámica de la transferencia. In **Obras completas II**. 4ª ed. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1981b. p. 1649-1653.

_____. Recuerdo, repetición y elaboración. In **Obras completas II**. 4ª ed. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1981b. p. 1683-1688.

GALEANO, Eduardo. **Días y noches de amor y de guerra**. 4ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2004. 214p.

GENETTE, Gérard. **Nouveau discours du récit**. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções**. Estética e Metafenomenologia. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2005. 335p.

GIRARD, René. **Mentira romântica. Verdad novelesca**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1985. 282p.

_____. **A violência e o sagrado**. Trad. Martha Conceição Gambini. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra: Ed. Unesp, 1998. 410p.

GRAHAM-YOOLL, Andrew. Light at the end of tunnel: the new writers of Latin America. **The Antioch Review**. Vol.52, N.4, Autumn, 1994. p.566-579. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/4613032>

GRANGER, Gilles-Gaston. **Filosofia do estilo**. Trad. Scarlett Zerbetto Marton. São Paulo: Perspectiva, 1974. 351p.

HALBWACHS, Maurice. **La mémoire collective**. Preface Jean Duvignaud. 2 ed. rev. e aum. Paris: PUF, 1968. 204p.

_____. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Leon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990. 189p.

JOZAMI, Eduardo. Presentación. In ROMANO, Eduardo. **Haroldo Conti, alias Mascaró, alias la vida**. Buenos Aires: Colihue - Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2008. pp.7-8.

LACAN, Jacques. **O seminário – livro 8: A transferência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

LENT, Roberto. **Cem bilhões de neurônios: conceitos fundamentais de neurociências**. São Paulo: Atheneu, 2000. 689p.

LISBOA, H.; CARDOSO, W.; RAMOS, M. L.; DIAS, F. C. **Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1966.

LÓPEZ, María Ángeles Pérez. La visión exiliar de Juan Gelman. **América Latina Hoy**, 30, Universidad de Salamanca, 2002, p.79-95.

MACHADO, Luís E. Wexell. **A álgebra mágica de Guimarães Rosa e o gênero fantástico no horizonte de expectativas dos séculos XVIII, XIX e XX**. X f.116. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

MAGRI, Ieda. No lugar da literatura, leia-se carne. In OLIVEIRA, A.M.D. de, ORNELLAS, C.A., SILVA, T.M. de (org.) **Papéis de escritor: leituras de João Antônio**. Assis: FCL-Assis – UNESP-Publicações, 2008.

MATTAROLLO, Rodolfo. Biografía de un cazador. In. RESTIVO, Néstor; SÁNCHEZ, Camilo. **Haroldo Conti: Biografía de un cazador**. 2ª ed. Buenos Aires: Homo Sapiens, 1999. p.179-186.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. 836p.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças da Literatura que parece História ou Antropologia, e vice-versa. In. CHIAPPINI, Lúcia (org.). **Literatura e História na América Latina**. São Paulo: Edusp, 2001. p.115-135

MOCHIUTI, Romilda. A cidade e a província em meio aos símbolos da modernidade. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS, 2., 2002, São Paulo. **Proceedings online**. Associação Brasileira de Hispanistas. Disponível em: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000012002000300051&lng=en&nrm=abn

MOISES, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 8ªed. São Paulo: Cultrix, 1997. 520p.

MORENO, Cesar Fernández. **América Latina en su Literatura**. Ciudad de México: Unesco – Siglo Veintiuno, 1972. 494p.

MONEGAL, Emir Rodríguez. **Narradores de esta América**. Tomo I. Caracas: Alfadil Ediciones, 1993a. 357p.

NEWTON, Isaac. **Mathematical principles of natural philosophy**. Transl. Silvanus P. Thompson e Andrew Motte. Chicago : Encyclopaedia Britannica, 1952. 619p.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre: ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969. 279p.

_____. **O tempo na narrativa**. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1995. 84p.

PACHECO, Ana Paula. **Lugar do mito: narrativa e processo social nas *Primeiras Estórias* de Guimarães Rosa**. São Paulo: Nankin, 2006. 272p.

PEREIRA, Jane Christina. Malagueta, Perus e Bacanaço: uma construção dialética entre poesia e o social. In OLIVEIRA, A.M.D. de, ORNELLAS, C.A., SILVA, T.M. de (org.), **Papéis de escritor: leituras de João Antônio**. Assis: FCL-Assis - UNESP-Publicações, 2008.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. 772p.

RAMA, Angel. **Transculturación Narrativa en América Latina**. Montevideo: Fundación Angel Rama – Arca Editorial, 1989. 307p.

_____. La tecnificación narrativa. In. **Hispanamérica**. n.30, diciembre-1981. pp.29-82.

RAY, Christopher. **Tempo, espaço e filosofia**. Trad. Telma Medice Nóbrega. Campinas: Papirus, 1993. 312p.

REDONDO, Nilda. Intelectuales y revolución. Argentina: Walsh, Conti, Urondo. **Revista Razón y Revolución**. n.15, Buenos Aires, 1er. semestre de 2006, pp.31-41.

RICŒUR, Paul. **O conflito das interpretações: ensaios de Hermenêutica**. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1978. 419p.

_____. **A história, a memória, o esquecimento**. Trad. Alain François *et al.* Campinas: Editora da Unicamp, 2007. 535p.

_____. **A metáfora viva**. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000. 500p.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 19ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 624p.

_____. **Primeiras Estórias**. 1ª ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 213p.

_____. **Tutaméia**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 268p.

ROSSATO, Noeli Dutra; ROSSATO, Aldalberto. Imago Mundi: da hermenêutica das figuras ao silêncio contemplativo. In: **I Simpósio Ibero-Americano de estudos neoplatônicos**. Anais eletrônicos - Imagem e silêncio. Natal: Edufrn, 2007, v. 1, p. 58-61. A versão completa do artigo, cujo título é **Imago: a simbólica da figura do mundo**, encontra-se no *site* do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Santa Maria do Rio Grande do Sul, 2008, p.1-16.

<http://w3.ufsm.br/ppgf/menuesp1/fadbb6a19e72dae74d6b893b5d4c8654.pdf>

RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. 18ª. Madrid: Cátedra – Letras Hispánicas, 2004. 254p.

SACRAMENTO, Adriana R. A “magia” da palavra e da memória em *O Risco do Bordado*, de Autran Dourado. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n.21, janeiro/julho, 2003, p. 143-158.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. Apresentação. In DOURADO, Autran. **Uma poética do romance**: matéria de carpintaria. São Paulo - Rio de Janeiro, 1976, p.95-96.

SPERBER, Suzi Frankl. **Caos e cosmos**: leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Duas Cidades, 1976. 210p.

SÁ, Olga de. A narrativa e seus avessos: o inacreditável. In **Ângulo 115**, out/dez de 2008, p.122-126.

STHENDAL. **O vermelho e o negro**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM Editores, 2007. 520p.

TABUCCHI, Antonio. **O olhar insondável**. In. Folha de São Paulo, Caderno Mais! 30 de junho de 1996, p5-7.

TIZÓN, Héctor. **I. Cuentos y Novelas**. Obras escogidas. Buenos Aires: Perfil Libros, 1998. 542p.

VEIGA, José J. **Os cavalinhos de Platiplanto**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

VELÁZQUEZ, Guillermo Angel; LENDE, Sebastián Gómez, Dinâmica migratoria: coyuntura y estructura en la Argentina de fines del XX, **Amérique Latine Histoire et**

Mémoire. Les Cahiers ALHIM, 9 | 2004, [En línea], Puesto en línea el 23 février 2005.
URL : <http://alhim.revues.org/index432.html>.

4. Obras de referência consultadas

ABREU, Caio Fernando. **O ovo apunhalado**. São Paulo: Siciliano, 1992.

ACCIOLY, Breno. **Os melhores contos**: seleção de Ricardo Ramos. São Paulo: Global, 1984.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História** – Destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

AGOSTINHO, Santo Bispo de Hipona. **Confissões**. Trad. Maria Luiza Jardim Amarante, São Paulo: Paulus, 2002.

ANTÔNIO, João. **Malhação do Judas Carioca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileiro, 1975.

_____. **Leão de Chácara**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

BACHELARD, Gastón. **A intuição do instante**. Trad. Antonio de Padua Danesi. Campinas: Verus Editora, 2007.107p.

BENEDETTI, Mario. El recurso del supremo patriarca. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**. Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar. Año 2, n.3, 1976, p.55-67. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4529781>

BERGSON, Henri. **Durée et simultanéité**: a propos de la theorie d'Einstein. 2^e ed. Paris: Quadrige/PUF, 1998. 216p.

_____. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999, 291p.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura**. 43^a ed. São Paulo: Cultrix, 2006. 528p.

BRESCIA, Pablo A. J. Review. In **World Literature Today**. University of Oklahoma. Vol. 74, n.1 (Winter 2000), p.124-125. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/40155352>

CABALLERO, Jesús D. Reviewed work La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980 by Angel Rama. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**. Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”. Año 10, n.19, 1984, p. 169-175. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/4530140>

CÁRCAMO, Silvia Inés. Acerva de la memoria y el realismo en literatura argentina reciente. **Islas**. 71-92. octubre-diciembre, 2003. p.71-92.

CARNEIRO, Caio Porfírio. **Os meninos e o agreste**. São Paulo: Livraria Quatro Artes Editora, 1969. 139p.

CASTELLO, José Adevaldo. **A literatura brasileira – origens e unidade**. Vol.1 São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

CAVALCANTI, Camillo. Posições e transições em “A terceira margem do rio”. In **Anais do Congresso Nacional do Cinquentenário de Grande Sertão: Veredas & Corpo de Baile**. Faculdade de Letras da UFRJ, Rio de Janeiro, 2006, p. 99-199.

DANTAS, Gregório Foganholi. **O insólito na ficção de José J. Veiga**. Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2002. 196p.

DENÓFRIO, Darcy França *et al.* (org.) **Antologia do conto goiano I**. 2ª ed. Goiânia: CEGRAF/UFG, 1993. 302p.

FRANCO, Jean. **Historia de la literatura hispanoamericana**. 13ª ed. Barcelona: Editorial Ariel, 1999. 398p.

FREUD, Sigmund. **Obras completas**. 3ª ed. Vol.I. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981a.

_____. **Obras completas**. 3ª ed. Vol.III. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981c.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006. 223p.

_____. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 2005. 184p.

GERARD, Genette. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972. 255p.

GIL, José. **Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Relume Dumerrá, 2000. 137p.

GUERN, Michel le. **La metáfora y la metonimia**. Trad. Augusto de Galvez-Cañero y Pidal. 5 ed. Madrid: Cátedra, 1990. 147p.

GUIMARÃES, Josué. **O gato no escuro**. Porto Alegre: L&PM, 1982. 144p.

GUINS, Michel. **A inércia e o espaço absoluto – de Newton a Einstein**. v. 9. Campinas: Unicamp, Centro de Lógica, Epistemologia e História da Ciência, 1991.

GUIRALDES, Ricardo. **Don segundo sombra**. Madrid: Cátedra, 1995. 315p.

HAWKING, Stephen. **O universo numa casca de noz**. São Paulo: Editora Mandarim, 2001. 215p.

HOHLFELDT, Antonio. **Conto brasileiro contemporâneo**. 2ª ed. rev. ampl. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. 270p.

HOMEM, Homero. **Tempo de amor**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1973. 146p.

IMBERT, Enrique Anderson. **Teoría y técnica del cuento**. 4ª ed. Barcelona: Editorial Ariel, 2007. 283p.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **Novos ensaios sobre o entendimento humano**. Trad. Luiz João Barauna. São Paulo: Nova Cultural, 2004. 543p.

LEWALD, H. Ernest. The literary scene in the River Plate. **Books Abroad**. University of Oklahoma. Vol. 47, n.1 (Winter, 1973), p.92-96. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/40126763>

LINS, Osman. **Os gestos**. 2ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975. 148p.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. 159p.

_____. **A Legião Estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 100p.

MEDAUAR, Jorge. **Água Preta**. São Paulo: INL, 1975.

_____. **O incêndio**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. 207p.

_____. **A procissão e os porcos**. São Paulo: Francisco Alves, 1960. 162p.

MEIRELES, Cecília. **Poesia Completa**. Vol.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 394p.

MIGUEL, Salim. **Velhice e outros contos**. 2ª ed. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1981.

MONEGAL, Emir Rodríguez. **Narradores de esta América**. Tomo II. Caracas: Alfadil Ediciones, 1993b, 470p.

MONTELLO, Josué. **Um rosto de menina**. 4ª ed. São Paulo: Difel, 1983. 254p.

- MOYANO, Daniel. **El rescate y otros cuentos**. Buenos Aires: Interzona, 2004. 225p.
- NEVES, João Alves das. **Mestres do Conto Brasileiro**. Lisboa: Editorial Verbo, 1972. 203p.
- NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 477p.
- _____. **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1991. 128p.
- ORIONE, E. J. M. O drama barroco em “A terceira margem do rio”. In **Ângulo 115**, out/dez 2008, p.66-72.
- PAIVA, Garcia de. **Festa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Arte Nova, 1970. 91p.
- PAZ, Octavio. **Corriente alterna**. 19ª ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1990. 223p.
- PIÑA, Cristina. La narrativa argentina los años setenta y ochenta. **Cuadernos Hispanoamericanos**. n. 517-519. Julio-Septiembre, 1993. p.121-138.
- PIÑON, Néida. **Tempo das Frutas: contos**. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966. 229p.
- PLATÃO. **A República**. 9ª ed. Trad. Maria Helena de Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. 511p.
- PONCHIROLLI, Flávio Alexandre. **A estilística da adaptação e inadaptção**. Uma análise de “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa. Dissertação de Mestrado – USP, 2006.
- PRADO, Priscila Finger do. O absurdo no limiar do cotidiano: Melhores contos de José J. Veiga. **Revista Eletrônica de crítica e teorias de literaturas**. Dossiê: narrativa e realismo. PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre. Vol. 5, n.1, jan-jun 2009.
- RAMA, Angel. **A cidade das letras**. São Paulo: Brasiliense, 1985. 156p.
- RAMOS, Ricardo. **Os amantes iluminados**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. 116p.
- _____. **Tempo de espera**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. 191p.
- RESENDE, Otto Lara. **As pompas do mundo**. São Paulo: Editora Rocco, 1975. 145p.

RETAMAR, Roberto Fernández. La contribución de las literaturas de la América Latina a la literatura universal en el siglo XX. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**. Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar". Año 2, n.4, 1976, p.17-29. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/4529797>

REY, Marcos. **O enterro da cafetina**. São Paulo: Círculo do Livro, 1978. 218p.

RICÉUR, Paul. **Tempo e narrativa**. V. 1. Campinas: Papirus, 1994.

_____. **Tempo e narrativa**. V. 2. Campinas: Papirus, 1995.

ROMANO, Eduardo. No se olviden de Bernardo (Kordon). In **Orbis Tertius**: Revista de Teoría y Crítica Literaria. Año XI, n.12, 2006. p. 1-8. Disponível em: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/21-romano.pdf/view>

ROSA, J.G. **Estas estórias**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2001. 335p.

SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo**: civilización y barbarie. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977. 371p.

SMOTHERMAN, W. P.; ROBINSON, S. R. (1995). Tracing Developmental Trajectories Into the Prenatal Period. In: **Fetal Development**, J-P. Lecanuet, W. P. Fifer, N. A. Krasnegor, and W. P. Smotherman (Eds.), pp. 15-32. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.

SOSNOWSKI, Saúl. Lectura sobre la marcha de una obra en marcha. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**. Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar". Año 7, n.14, 1981, p.119-149. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4530027>

SPERANZA, G.; MONTALDO, G.; JARKOWSKI, A. El estado de las cosas. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**. Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar". Año 16, n.31-32, 1990, p.9-37. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4530494>

SPERBER, Suzi F. Primeiras Estórias. In **Guimarães Rosa**: Signo e Sentimento. São Paulo: 1982. p. 98-102.

TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do baile verde**. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. 167p.

VEIGA, José J.. **A máquina extraviada**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. 118p.

VILELA, Luiz. **No bar**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1968. 176p.