

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Instituto de Ciências Humanas

Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural



Tese

Literatura, memória e paisagem: o pampa em Vitor Ramil, Juan José Saer e Saúl Iburgoyen

Marlise Buchweitz

Pelotas, 2018.

Marlise Buchweitz

Literatura, memória e paisagem: o pampa em Vitor Ramil, Juan José Saer e Saúl Ibagoyen

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural.

Orientadora: Maria Letícia Mazzucchi Ferreira.

Pelotas, 2018.

Dados de catalogação na fonte:
Ubirajara Buddin Cruz – CRB 10/901
Biblioteca de Ciência & Tecnologia - UFPel

B921l Buchweitz, Marlise

Literatura, memória e paisagem : o Pampa em Vitor Ramil, Juan José Saer e Saul Ibargoyen / Marlise Buchweitz. – 266 p. : il. – Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Universidade Federal de Pelotas. Instituto de Ciências Humanas. Pelotas, 2018. – Orientadora Maria Letícia Mazzucchi Ferreira.

1.Literatura. 2.Memória. 3.Paisagem. 4.Ramil, Vitor.
5.Saer, Juan José. 6.Ibargoyen, Saúl. I.Ferreira, Maria Letícia Mazzucchi. II.Título.

CDD: 869

Marlise Buchweitz

Literatura, memória e paisagem: o pampa em Vitor Ramil, Juan José Saer e Saúl Ibagoyen

Tese aprovada, como requisito parcial, para a obtenção do título de Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 26/03/2018

Banca Examinadora

Profa. Dra. Maria Leticia Mazzucchi Ferreira (Orientadora)
Doutora em História

Profa. Dra. Renata Azevedo Requião (UFPel)
Doutora em Letras – Literatura Comparada

Prof. Dr. Aulus Mandagará Martins (UFPel)
Doutor em Letras

Prof. Dr. Sidney Gonçalves Vieira (PPGMP)
Doutor em Geografia

Prof. Dr. Eduardo Roberto Jordão Knack (PPGMP)
Doutor em História

a Eduardo (In: *O Encontro Mercado*, Fernando Sabino) e a Selbor (In: *Satolep*,
Vitor Ramil)

Grata!

Deus, sempre!

Minha família, por ser como é e assim me fazer construir quem sou!

Minha orientadora, por seu olhar experiente e sábio em meu percurso de
escritura, análise e discussão!

Professores do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio
Cultural (PPGMP), cuja mediação de conhecimento sempre é enriquecedora e
permite crescimento; em especial, professora Tatiana Lebedeff, pelo aceite e
orientação inicial do meu trabalho!

Colegas queridos das turmas de mestrado e doutorado, ingressantes, no PPGMP,
no ano de 2014 [Andréa, Bira, Bruna, Carlos, Cláudia, Dan, Edianie, Gládis,
Grace, Heron, Junior, Leandro, Marina, Vânia, Andressa, Cláuber, Darlan,
Luciana], e a pós-doutoranda Ana Sosa: vocês foram, são e sempre serão
especiais, pois têm um coração gigante e veem a etapa da pós-graduação como
período de trocas, nos mais diversos sentidos, não só como momento de discutir
teorias, mas também de compartilhar experiências, alegrias e amizades!

Amigos de longa data, que ofereceram um ombro, tempo e conversas, alento e
dispersão sempre necessários em nossa vida!

Minha amiga Rosimeire Simões de Lima, pelo papel que tiveste nessa minha
trajetória acadêmica, pela parceria e pela empatia sempre.

Diferentes pessoas, cada uma especial a sua maneira, as quais cruzaram meu
caminho em algum momento desses quatro anos e que contribuíram com minha
evolução pessoal e profissional.

Cristina Sibru, por me acolher de forma muito empática durante pesquisa de
campo, e Graciela Ferrarias, por todas as trocas e dicas para minha pesquisa!
Escritor Vitor Ramil, que gentilmente concedeu horas de seu tempo e me permitiu
realizar uma entrevista!

CAPES, pelo apoio financeiro; bem como gestores públicos nacionais que, nesse
início de século, direcionaram seu olhar para a educação pública superior e para
a indissociabilidade entre pesquisa, extensão e ensino, e cujas políticas me
permitiram o acesso à trajetória que ora concluo!

“Nossos campos, nossos interiores, que haviam sido um só no passado,
continuavam a se encontrar”.
(Vitor Ramil, 2004)

RESUMO

BUCHWEITZ, Marlise. Literatura, memória e paisagem: o pampa em Vitor Ramil, Juan José Saer e Saúl Ibargoyen. 2018. 266f. Tese (Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

A presente tese é um estudo de literatura comparada que diz respeito a uma análise de quais elementos dentro de narrativas literárias remetem à memória coletiva da paisagem do Pampa. Os dados empíricos foram levantados após a escolha de duas obras ficcionais e um ensaio de cada um dos três autores, pertencentes a um dos países que abrangem a região pampeana: *Pequod, Satolep* e *A Estética do Frio*, de Vitor Ramil, brasileiro (do Rio Grande do Sul); *Toda la tierra, Volver... volver* e *Las fronteras y el mundo*, de Saúl Ibargoyen Islas, uruguaio; *El entenado, La ocasión* e *El río sin orillas*, de Juan José Saer, argentino. Com base nas obras, buscou-se relacionar a descrição, pelos autores, da paisagem com a ideia de que tal percepção nos lembra de um trabalho literário, no sentido da criação de um mapa imagético montado a partir da leitura, ao mesmo tempo em que a leitura da ficção, em contrapartida, também interfere na percepção da paisagem. A partir de diferentes teóricos, como Jöel Candau, Maurice Halbwachs, Henri Bergson, Pierre Nora, Octave Debary, Daniel Fabre, Walter Benjamin, Birgit Neumann, entre outros, e a partir da discussão de categorias como memória individual, memória coletiva, memória afetiva, literatura e memória, literatura e paisagem, fez-se um estudo comparativo entre as obras buscando objetos/elementos que nos remetem a uma representação da paisagem do Pampa.

Palavras-chave: memória, literatura, paisagem, Pampa, Vitor Ramil, Saúl Ibargoyen, Juan José Saer.

ABSTRACT

BUCHWEITZ, Marlise. Literature, memory and landscape: the pampa in Vitor Ramil, Juan José Saer e Saúl Ibagoyen. 2018. 266f. Tese (Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

This study concerns an analysis of which elements within literary narratives refer to the collective memory of Pampa cultural landscape. Empirical data were collected after the selection of two fictional works and an essay by each of the three authors, belonging to one of the countries that cover the Pampa region: *Pequod*, *Satolep* and *A Estética do Frio*, by Vitor Ramil, Brazilian (from Rio Grande do Sul); *Toda la tierra*, *Volver... volver* and *Las fronteras y el mundo*, by Saúl Ibagoyen Islas, Uruguayan; *El entonado*, *La ocasión* and *El río sin orillas*, by Juan José Saer, Argentine. Based on the works, it was sought to relate authors' cultural landscape description to the idea that such perception directs us to a literary work, in the sense of creating an image map assembled from reading, at the same time as fiction reading interferes in cultural landscape perception. According to different researchers, as Jöel Candau, Maurice Halbwachs, Henri Bergson, Pierre Nora, Octave Debary, Daniel Fabre, Walter Benjamin, Birgit Neumann, and others, and based on different theorists who discuss issues related to individual memory, collective memory, relation between memory and literature and landscape, a comparative study was made among the works focusing on objects / elements that refer us to a landscape representation of Pampa.

Keywords: memory, literature, landscape, Pampa, Vitor Ramil, Saúl Ibagoyen, Juan José Saer.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Delimitação da Região do Pampa	20
Figura 2 – Autores, respectivos referenciais biográficos e obras analisadas no presente trabalho	23
Figura 3 – Fotografia feita por Selbor dos senhores que escutaram seu relato	66

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I	
VITOR RAMIL: UMA ESTÉTICA DO FRIO E A UNIDADE NA UMIDADE ..	31
1.1 Circularidade da obra e influências	35
1.2 O contexto do início da carreira: anos 1980	40
1.3 <i>A Estética do Frio</i> (2004) e as obras <i>Pequod</i> e <i>Satolep</i>	46
1.4 Memória e narrativa em <i>Satolep</i>	59
1.5 Em Ramil, o Pampa relacionado ao clima.....	79
CAPÍTULO II	
SAÚL IBARGOYEN ISLAS: UNIDADE NO TEMPO – PASSADO	
PRESENTE	86
2.1 A fronteira e os intercâmbios culturais em <i>Toda la tierra</i>	88
2.2 <i>Volver... Volver</i> : a memória e a ruína na cidade.....	99
2.3 O autor fala de si em <i>Las fronteras y el mundo</i>	110
2.4 Em Ibargoyen, o Pampa relacionado à natureza	117
CAPÍTULO III	
JUAN JOSÉ SAER: UNIDADE NO PAMPA – A PLANÍCIE E O	
HORIZONTE	122
3.1 Memória e resignificação do passado em <i>El Entenado</i>	125
3.2 Constituição do espaço em <i>La ocasión</i>	133
3.3 O clima e a interferência no espaço em <i>El río sin orillas</i>	142
3.4 Em Saer, o Pampa relacionado à paisagem	149
CAPÍTULO IV	
UM OLHAR PARA O PASSADO	155
4.1 Espaço, paisagem, paisagem cultural e literatura	161
4.2 Congruências e interferências das literaturas e das paisagens do Pampa	169
CAPÍTULO V	

A MEMÓRIA E A LITERATURA	180
5.1 O Eu e o Outro no contexto de fronteira	204
5.2 As memórias afetivas e a literatura de Ramil, Saer e Ibarгойen	211
CONSIDERAÇÕES FINAIS	229
REFERÊNCIAS	236
APÊNDICE I – Entrevista com Vitor Ramil	254

INTRODUÇÃO

Esta tese busca discutir sobre a representação da paisagem do Pampa, presente na memória coletiva de um grupo, a partir da literatura latino-americana contemporânea. Faz-se um estudo comparado de obras dos autores Vitor Ramiel, Juan José Saer e Saúl Ibegoyen, brasileiro, argentino e uruguaio, respectivamente. Reflete-se sobre os elementos do Sul e da paisagem cultural do Pampa que permitem interpretar a literatura como representativa de uma memória individual de cada autor, mas também de uma memória coletiva já articulada por diferentes dispositivos, como a História e a Arte, por exemplo.

Para nortear essa reflexão, ora empreendida por mim, enquanto pesquisadora, apoio a mesma na dependência entre autor, texto e leitor. Destaca-se, portanto, que o ato de escrever de um sujeito autor e a produção de sentido, para diferentes leitores, é dependente da relação estabelecida. Inicialmente, pensa-se em Antônio Cândido, para quem “a literatura [...] [é] um produto social, exprimindo condições de cada civilização em que ocorre” (CÂNDIDO, 1965, p. 24). Mikhail Bakhtin define-a como “[...] parte inseparável da cultura, e não pode ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época” (BAKHTIN, 2011, p. 360). Assim, reflete-se sobre a questão autor-texto-leitor na perspectiva da cultura e da ambientação social em que ocorre. Neste sentido, para Daniel Dutra, pode-se, a partir de Cândido, considerar o leitor também como produto social que representa a realidade de seu tempo:

[...] a relação do leitor com o texto impresso, e, antes deste, com o texto oral, mostra a relação dialética que existe entre ambos. Se por um lado a literatura influencia a sociedade – aqui entendida como uma representação coletiva do leitor como indivíduo – é válido dizer que esta, por sua vez, também influencia fortemente o processo de criação literária e produção de sentido do texto (DUTRA, 2009, p. 65-66).

Numa relação dialética entre texto e leitor, pode-se também remeter ao autor como alguém que “[...] vê, conscientiza e avalia antes de tudo aquilo que está mais próximo do seu dia de hoje; ele [...] é um prisioneiro de sua época, de sua atualidade” (BAKHTIN, 2011, p. 364). Assim, uma “[...] obra literária pode ser entendida como uma tomada de consciência do mundo concreto que se caracteriza pelo sentido humano” (AGUIAR; BORDINI, 1988), sentido que, num primeiro momento, é dado pelo autor, mas, através das relações de troca de significado entre leitores, coloca-se em discussão a aceção do autor e juntam-se outras percepções e interpretações. Estas significações “[...] constroem-se discursivamente nas interações verbais na relação com o outro, em determinada esfera da atividade humana” (DI FANTI, 2003, p. 98).

Como exemplo, pensa-se no poema “Descoberta da Literatura” de João Cabral de Melo Neto, no qual é possível perceber o quanto descobrir a literatura pode transformar a vida das pessoas, mesmo que, a princípio, inconscientemente. No poema, o filho do patrão fazia a leitura de textos para os trabalhadores do engenho às escondidas, pois essa prática não era permitida pelo dono do local. Assim, enquanto aos trabalhadores a leitura era lazer, aos patrões podia ser definida como conspiração; para aqueles uma forma de libertação, para estes uma ameaça à ordem estabelecida. Além da questão do lazer, o poema reflete a diferença de lugares de produção e de circulação do texto literário, lugares que definem aquilo que é ou não literário, na concepção do senhor do engenho. Além disso, fica explícita no poema a relação autor-leitor, sendo que o texto passa à voz e interferência do leitor no momento da leitura:

[...] o leitor que lia aquilo / como puro alto-falante, / e, sem querer, imantara / todos ali, circunstantes, / receava que confundissem / o de perto com o distante, / o ali com o espaço mágico, / seu franzino com o gigante, / e que o acabassem tomando / pelo autor imaginante / ou tivesse que afrontar / as brabezas do gigante [...] (NETO, 2008).

Sabemos, entretanto, que a descoberta da literatura é, de fato, algo transformador, capaz de confrontar a realidade e o imaginário, o local e o universal. Além disso, o leitor – nesse caso, um leitor oral, mas com uma relação semelhante à do leitor individual e silencioso – pode ser confundido com o autor:

há uma apropriação momentânea das palavras do autor na voz de quem lê. Já a produção de sentido do texto pelo leitor tem relação com o repertório de leituras e de vida, fazendo-se assim uma intertextualidade de contextos, textos e vozes de diferentes autores.

Quanto à produção de sentido, então, fazem parte do processo a interação do leitor com outros leitores, a relação com a alteridade e a intertextualidade. O objeto, no caso o texto, é assim “[...] ponto de interseção em que se encontram diferentes opiniões, distintas relações de sentido” (BAKHTIN, 2011, p. 300). Portanto, a produção de sentido de um sujeito autor é realizada a partir da leitura de seu mundo, a partir da identidade com as coisas a seu redor. Semelhantemente, a produção de sentido por cada leitor estará baseada no repertório de leituras, nas vivências de mundo, nas memórias e nas percepções teóricas.

Assim, esta reflexão se faz nos dois sentidos: o autor que lê seu mundo e escreve nele, sendo esse olhar analisado no presente trabalho, bem como eu enquanto leitora dos autores aqui analisados – Vitor Ramil, Juan José Saer e Saúl Ibegoyen – que tenho o olhar perpassado por percepções pessoais da obra de cada um. Para isso, cabe trazer um excerto de Jorge Luis Borges:

[...] pegar um livro e abri-lo contém a possibilidade do fato estético. Que são as palavras impressas em um livro? Que significam esses símbolos mortos? Nada, absolutamente. Que é um livro, se não o abrimos? É, simplesmente, um cubo de papel e couro, com folhas. Mas, se o lemos, acontece uma coisa rara: creio que ele muda a cada instante (BORGES, 1985, p. 11).

Os livros lidos por mim enquanto pensadora mudam a cada instante: cada nova leitura traz em si a bagagem das leituras anteriores, bem como das percepções novas. Umberto Eco sugere que a leitura “é uma máquina preguiçosa que pede ao leitor para fazer parte de seu trabalho” (ECO, 1989, p. 55). Ao compreender assim a atividade do leitor, como um trabalho, paciente e exigente, com particularidades e condicionado a uma manufatura pessoal, que é justamente a leitura, é possível entender o processo estabelecido entre o leitor e o texto. O sentido dado pelos autores e suas intenções de escrita estão ligadas aos sentidos múltiplos dados por seus leitores, os quais trarão para o texto as relações de

alteridade, intertextualidade e compreensão de leitura particulares a cada um. Ramil, Ibarгойen e Saer interpretam e leem sua paisagem cultural do passado pelo presente; minha reinterpretação da escrita deles encontra base no meu olhar e no repertório de vida e leituras individuais que possuo.

A partir dessa ênfase, ressalta-se a percepção de um estudo pelo viés da Literatura Comparada, no qual se analisam obras literárias através de teorias de diferentes campos do saber. Escolheram-se três autores de nacionalidades diferentes, buscando similaridades e diferenças em suas obras em relação a uma mesma paisagem: o Pampa. Também, destacam-se intertextualidades, na discussão do tema proposto, com estudos de outras esferas da expressão, apresentando-se assim o caráter comparatista e interdisciplinar do presente estudo. Tal discussão ancora-se nas teorias de Bakhtin (2011), Henri Remak (1994) e Leyla Perrone-Moises (1989).

Nesta perspectiva, traz-se o viés teórico de Remak (1994) ao definir que a literatura comparada compreende o estudo metódico, sistemático da literatura (textos literários) com outros textos (de outros códigos estéticos, de outros ramos do conhecimento). Ou seja, fazer um estudo comparativo dentro da literatura pressupõe comparar não apenas textos ou fatos literários ou duas literaturas, mas também, compreende o estudo comparado da literatura com outros códigos. Percebe-se, então, nessa conceituação de Remak, a análise dentro do campo da literatura comparada como um discurso intertextual, de múltiplas vozes, conforme aponta Bakhtin (2011). Para o autor (BAKHTIN, 2011), o texto não se edifica nem se finda em si mesmo, está aberto a diferentes vieses, bem como pode ser também algo que já está dito ou refletido por outros sujeitos. Deste modo, o caráter interdisciplinar na reflexão sobre um texto é extremamente viável, pois nenhuma disciplina pode dar conta do todo; assim, o lugar da presente discussão é o da interdisciplinaridade e da intertextualidade.

Portanto, o estudo visa a ultrapassar fronteiras e dialogar com diferentes campos do saber (REMAK, 1961, p. 175). Além disso, compreender as práticas culturais e o intercâmbio entre indivíduos que possuem questões comuns passa pelo campo da interdisciplinaridade, já que estas são discussões que não se esgotam.

Cabe fazer um esclarecimento maior sobre a evolução dos estudos de literatura comparada desde uma visão clássica que compreendia semelhanças entre duas ou mais literaturas nacionais, as quais podem ser realizadas a partir de enfoques diversos: “relações entre obra e obra; entre autor e autor; entre movimento e movimento; análise da fortuna crítica ou da fortuna de tradução de um autor em outro país que não o seu; [...]” (PERRONE-MOISES, 1989, p. 91). Além disso, “é a arte [...] pela busca de ligações de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento” (PERRONE-MOISES, 1989, p. 92). Mas, com as questões da intertextualidade, da antropofagia, da subversão da tradição, privilegiam-se as diferenças mais do que as semelhanças, as transformações, as absorções e as integrações, analisando-se a literatura em seus processos dinâmicos de produção e de recepção (PERRONE-MOISES, 1989, p. 96-97).

O crítico literário Iuri Tynianov (1978) enfatizava a literatura com correlação com a vida social, podendo haver convergências com as questões pessoais, psicológicas ou sociais (TYNIA NOV, 1978, p. 117). Associando tal ideia com a necessidade de guardar cada vez mais a memória frente à fragmentação comum da atualidade, apontada por Greg Miller (2007, p. 312), percebem-se diferentes suportes para tal finalidade. Dentre estes suportes, tem-se a literatura.

Por outro lado, destaca-se a necessidade de guardar e registrar as memórias como subjetividades que permeiam os indivíduos contemporâneos. Além disso, um olhar singular para a questão da paisagem mostra-se presente no contexto do Ocidente moderno, conforme discutido por Regina Abreu (2012, p. 19). Novas perspectivas fazem-se válidas em relação aos discursos, e “[...] todas as aquisições artísticas e culturais de diferentes grupos sociais [...] passavam a pertencer a um coletivo maior, a nação” (ABREU, 2012, p. 19).

Assim, definem-se essas ideias norteadoras e lembra-se sobre o olhar de Walter Benjamin a respeito do espaço urbano. O sujeito em Benjamin o qual observa a cidade e apreende sentidos a partir dela é também o sujeito das narrativas aqui estudadas. Benjamin se fascina pela questão do movimento das massas nas grandes metrópoles, permeado por diferentes estímulos e descontinuidades, propondo novos sentidos para o espaço urbano (BENJAMIN, 1985).

Nesse sentido, o olhar para a cidade, feito pela literatura, é um dos muitos modos de registrar as memórias dos indivíduos, pertencentes ao espaço urbano – tanto as memórias quanto os indivíduos. Além disso, a cidade é também um registro. Mas é através da escrita, dos relatos, que podemos perceber suas mudanças, entender seus usos e funções no passado, no presente e no futuro.

Luis Augusto Fischer (2007) destaca sobre uma memória de Porto Alegre, feita por indivíduos que viveram ali, que remete ao passado da cidade: “[...] nesses pequenos relatos pode-se espiar pelas frestas uma Porto Alegre que não existe mais, descobrir sutilezas encobertas pela poeira do tempo ou pela correria de sempre e, de alguma forma, reencontrar sentido no passado”. São os testemunhos – orais ou escritos – que permitem olhar para a cidade.

Cada indivíduo, a partir de seu ponto de partida, de seu *locus* de enunciação, faz uma escritura do seu espaço de pertencimento, da sua cidade vista e vivida a partir do seu eu, de tal modo que o texto sobre esse espaço, ao ser unido a outros textos, pode ser considerado a imagem de uma rede que, com seus múltiplos fios, forma algo único. As múltiplas visões e versões da cidade formam-na, descrevem-na e, a partir delas, pode-se lê-la num todo. Como uma imagem, na qual se registra parte da paisagem e deixam-se tantas outras partes de fora, o texto de um sujeito lembra um pedaço do espaço urbano com o qual ele se identifica, mas esquece tantos outros pedaços.

Dessa forma, busca-se, através de reflexões teóricas de diferentes campos do saber, fazer, inicialmente, um estudo da obra de Vitor Ramil no sentido de demonstrar que o autor traduz a cidade e cria uma noção de Sul que se distancia de qualquer visão épica ou totalizante. Através de sua arte num todo, pode-se perceber um encontro entre música, poética, estética, e literatura, da Argentina, do Uruguai e do Sul do Brasil. As relações que Ramil estabelece com diferentes compositores e artistas tanto do Brasil quanto dos países vizinhos são discutidas no documentário, lançado em 2014, *A Linha Fria do Horizonte*. Tal trabalho condensa e reúne de forma extremamente esclarecedora as interferências de uns em outros e as abordagens similares à conceitualização da estética do frio de Ramil.

Seguindo as pistas do próprio autor, ao mostrar as relações de sua música e sua reflexão crítica com as de outros artistas, faz-se um estudo de parte de sua

obra literária também buscando essas mesmas relações. A definição espacial é determinada pelo próprio autor: o Sul. Neste Sul, escolheu-se pensar a paisagem do Pampa como um aglutinador de interpretações possíveis do espaço geográfico por sujeitos dos países que contemplam tal região – Brasil, Uruguai e Argentina. A finalidade aqui, portanto, é fazer um estudo comparado com autores para além das fronteiras nacionais e pensar sobre as similaridades, mas também as diferenças, em seus escritos, ao abranger um mesmo espaço geográfico, o Sul e o Pampa.

Neste sentido, buscou-se um exemplar no Uruguai e um exemplar na Argentina de artistas que tivessem pontos em comum com as questões do lugar a partir da memória. Escolheram-se os escritores Juan José Saer, argentino, e Saúl Ibagoyen Islas, uruguaio, buscando fazer uma análise de algumas de suas obras e encontrar as convergências entre os três artistas para discutir categorias como memória coletiva e memória individual, memória afetiva, memória e espaço, memória e identidade, memória e paisagem, memória e literatura, local x global.

O escritor Juan José Saer nasceu em 1937, na província de Santa Fé, na Argentina. Em 1968, mudou-se para a França onde foi professor de literatura na Faculdade de Letras da Universidade de Rennes, tendo falecido nesse país em 2005. O autor foi considerado uma das maiores expressões da literatura argentina e da literatura mundial (SAER, 2002) e buscou, através de sua obra, trazer elementos do seu lugar e refletir sobre a memória e a constituição do mesmo: a crítica lhe atribui não só uma discussão do panorama platino, mas a reflexão sobre a escrita e a relação do crítico com o ficcionista (LUCERO, 2012; BON, 2013; BUSTINZA, 2013).

Já o escritor, ensaísta e poeta uruguaio, Saúl Ibagoyen, nasceu em Montevideú, em 1930. É radicado no México, tendo recebido a nacionalidade mexicana em 2001. Possui uma vasta produção de textos, romances e contos, além de alguns traduzidos para o inglês e para o francês. O autor destaca a presença da memória em sua obra e os temas tão próximos a si – memória, paisagem, espaço, identidade – que o fazem escrever (PALABRA VIRTUAL, s.d.).

Algo comum e peculiar aos escritores que constituem o corpus da pesquisa é o deslocamento físico, entendido pelos mesmos como fator relevante para a compreensão de si, do outro e de sua arte. Vitor Ramil transfere-se para o Rio de

Janeiro numa tentativa de escrever e compor no centro do Brasil para um alcance maior de sua obra. Juan Saer muda-se para Paris e a partir desse novo lugar ele volta o olhar para a sua origem e fala dela, deixando ao mundo o seu legado. Saúl Iburgoyen muda-se para o México, local de onde continua sua escrita iniciada ainda no Uruguai, não deixando de falar do seu lugar.

Salientam-se como diferentes os motivos pelos quais cada um desses autores realiza seu deslocamento. Juan José Saer deixa a Argentina por um autoexílio político, o que também ocorre com Saúl Iburgoyen. No caso de Iburgoyen, há o retorno ao Uruguai após o período de governo militar, mas o autor escolhe, depois de algum tempo, voltar a viver no México. Já Vitor Ramil desloca-se em função de uma perspectiva profissional em relação à aceitação de sua obra num centro urbano maior e central a nível nacional.

De certo modo, o deslocamento de Juan José Saer e de Saúl Iburgoyen é forçado. Por mais que Iburgoyen tenha tentado voltar a morar em seu país natal, tal relação não se torna mais possível em virtude dos fatos pessoais. Ainda que se tenha essa diferença nos motivos em deixar o lugar de origem, escolheu-se comparar as obras destes sujeitos autores. O movimento de deslocamento é percebido, portanto, no sentido do olhar de fora para o lugar natal, dentro de uma paisagem cultural similar.

Essa ideia de deslocar-se (do latim: *des + locare*, considerando que *locare* é lugar), de olhar sua paisagem cultural a partir de uma ausência da mesma, pode-se quase comparar com a questão apontada por Nelson Peixoto (1996). O autor entende o ato de olhar para a paisagem urbana muito ligado a uma necessidade de ser contemplativo e com a distância ideal como o de alguém a observar um quadro num museu: “[...] o olhar tem de percorrer a superfície da pintura, é preciso manter uma distância preestabelecida do quadro: perto demais só se veem retículas, longe demais perdem-se os detalhes” (PEIXOTO, 1996, p. 179). O distanciamento da paisagem, do lugar, pode, então, ser entendido como necessário para um olhar mais aprimorado para esses sujeitos enquanto produtores de arte. Tal percepção que aproxima um deslocamento (no espaço, entre cidades de um país e cidades de países estrangeiros) com o distanciamento do olhar seria uma questão mais fenomenológica, e não espacial, no sentido de ver com distância seu objeto de análise, quase como se houvesse essa

possibilidade de colocar a cidade num distanciamento em relação ao olho. Esta é, assim, uma metáfora para pensar o deslocamento dos autores em relação aos lugares onde nasceram.

Nos limites da fronteira, lidar com o outro que transita nos dois lados da linha demarcadora de território é algo que permeia a escrita e o pensamento crítico desses escritores. Ao escrever sobre si e o outro, entender as distâncias culturais e dialogar com elas permite olhar com profundidade para si mesmo e para o universo em torno, olhar que se busca observar em Ramil, Saer e Ibergoyen. Falar de si e do seu espaço, em cada um deles, pode remeter a um movimento de percepção do que é próximo, para então tornar-se do mundo, de seus leitores, uma voz que se pretende fazer ouvida, do local para o global. Seguindo esta ideia, aponta-se para a crítica de Walter Mignolo (2003), autor que destaca o olhar para o nosso local como a possibilidade para discutir o contexto global.

A obra destes artistas é formatada pela memória, essa mesma construída base à arte/literatura: tudo o que nos constrói como seres simbólicos e de lugares imaginados. Tal empreendimento é realizado através dos sujeitos/personagens que narram seu percurso pelos lugares e também a transformação destes espaços físicos nos quais vivem ou para os quais se deslocam, deixando clara, muitas vezes, uma distância entre o tempo narrado e o tempo vivido. Além disso, os autores trazem para seus textos questões referentes à história, à geografia, à arquitetura, à cultura dos lugares pelos quais seus personagens transitam, o que também configura uma composição memorial na escrita que empreendem. Estes lugares, ainda que às vezes implicitamente, remetem a lugares físicos que transgridem as fronteiras da ficção, e, para além do espaço imaginário da escrita narrativa, compõem a paisagem geográfica dos autores: as muitas cidades nas canções de Ramil, a Satolep de suas prosas – cujo nome é um anagrama da cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul –, a Região fronteira do Rio da Prata nos escritos de Juan Saer, e a zona de fronteira entre Uruguai e Rio Grande do Sul na obra de Saúl Ibergoyen.

Assim, ao escolher analisar a obra desses artistas, tem-se como objetivo apresentar questões que lhes são comuns, mas também questões que podem ser diferentes e ainda assim possibilitar uma integração: falar do seu lugar cultural,

inserido na Região do Pampa – local que integra os países Uruguai, Argentina e o Sul do Brasil (Figura 1) –, pensar as questões de identidade regional a partir da memória, identificar zonas de contato que possam aproximar as reflexões teóricas e a escrita literária desses artistas.

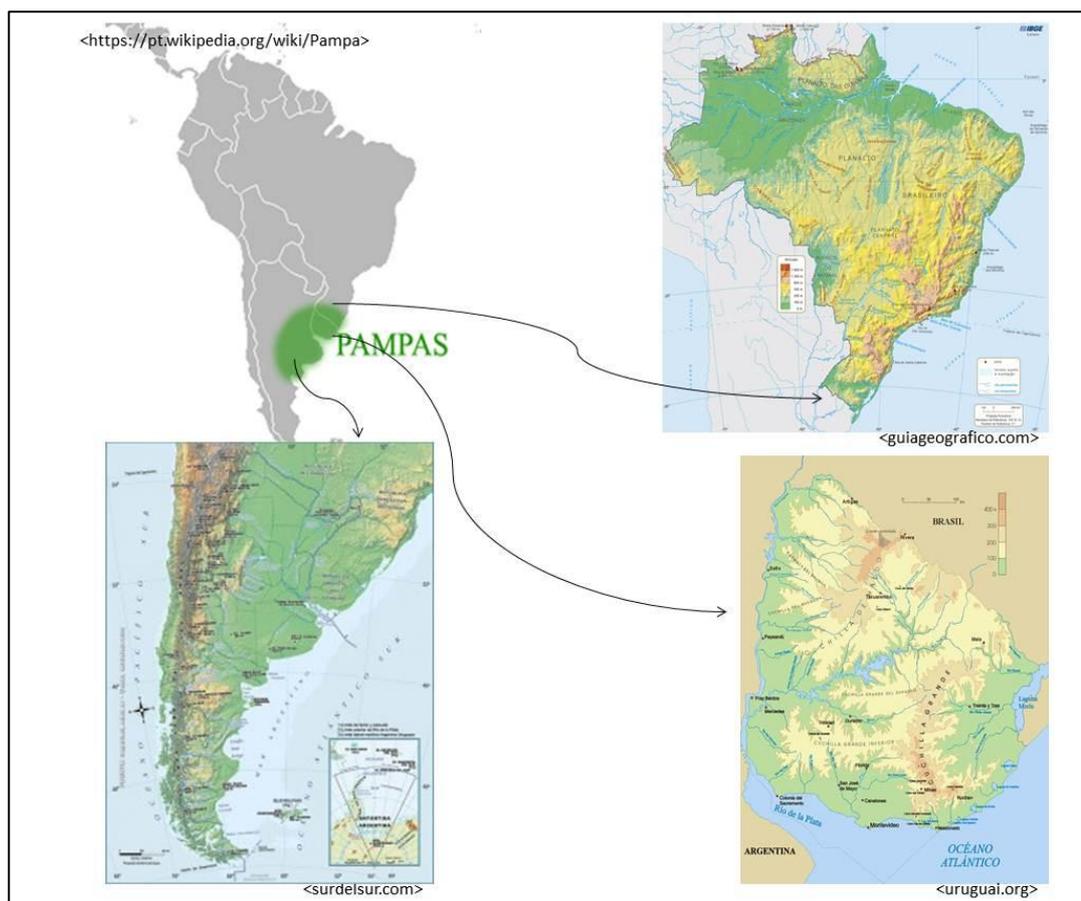


Figura 1 – Delimitação da Região do Pampa

Fonte: Elaborado pela autora.

O Pampa é, portanto, parte dos três países. Sem adentrar nas questões históricas de como os limites foram definidos, após várias disputas e muitos tratados entre Portugal e Espanha, desde a conquista até o século XVIII, foca-se no espaço territorial e cultural dessa região cuja integração é demarcada por fronteiras que delimitam o território de Brasil, Argentina e Uruguai. Trazem-se, aqui, alguns escritores que muito já descreveram essa paisagem. Érico Veríssimo, ao apresentar “sua terra”, diz que está escrevendo uma carta para

uma “jovem escritora nordestina que vive no Rio” e a convida a conhecer o Pampa:

[...] prepare-se agora para entrar na região que muitos consideram a mais representativa do Rio Grande do Sul, não só pelo cenário como também pelo caráter de seus habitantes. É a Campanha, nome que se dá, sem grande rigor fisiográfico, às vastas planícies alternadas com coxilhas baixas que ocupam a metade meridional do Estado, e que se estendem da borda inferior da Lagoa dos Patos até às fronteiras do Brasil com o Uruguai e a Argentina (VERÍSSIMO, 1994, p. 248).

Caio Fernando Abreu, no conto *Raíz no Pampa*, diz que

[...] fomos percorrendo o Rio Grande do Sul abaixo. Deus, como é belo o Pampa. Pela janela pouco a pouco foram vindo as paisagens a bico de pena e aquarela. Capões solitários entre colinas suavíssimas, revoadas de garças alvas. Ranchos perdidos, taperas solitárias no descampado. Açudes transparentes refletindo fiados de nuvens do céu absolutamente azul. Gradações de luz e cor, nos verdes, nos claros, nas sombras. Tudo como que pintado e quase sem seres humanos. Alguma chinoca na beira da estrada. Oriental, o Pampa é oriental. Budista. Essencial (ABREU, 2010).

Miguel Etchebarne, no prólogo do livro *La Pampa*, destaca que para descrever

[...] la Pampa hay que gozarla y sufrirla en toda su grandeza. Y a esa grandeza se llega desde lo pequeño, lo de todos los días, lo que se va justando de a poco y acumulando en la experiencia. Hay que conocer la salvaje beleza de sus madrugadas, la desolación de sus crepúsculos, el desamparo de sus noches. Hay que saber lo que es tostarse trabajando de sol a sol en las jornadas de verano [...] y aguantado horas y horas en la cara el chicotazo del sureste, y en el poncho el resvalar de la lluvia [...] (HERNÁNDEZ et al, 1946, p. 7-8).

Através desse olhar de Veríssimo (1994), sobre uma região representativa do Rio Grande do Sul, da narração do percurso pelo Pampa, de Fernando Abreu (2010), ao provocar no leitor a formação de um mapa mental do espaço e seus elementos, e da descrição de Etchebarne (1946), sobre a possibilidade de descrever esse cenário a partir da vivência do cotidiano, atenta-se para os autores como falantes de um lócus de enunciação representativo a cada um deles. A escrita sobre essa paisagem cultural é realizada a partir da vivência e da memória afetiva que cada um deles possui e não é idealizada, no sentido se só

ser vista positivamente, pelo contrário, é reflexiva e crítica quanto aos aspectos constitucionais do espaço físico e vislumbrado em comparação com a alteridade. Veríssimo (1994), Abreu (2010) e Etchebarne (1946) apontam elementos que, para eles, definem suas impressões do lugar: as vastas planícies alternadas com coxilhas baixas, as paisagens a bico de pena e aquarela, *la salvaje belleza de sus madrugadas, la desolación de sus crepúsculos, el desamparo de sus noches*. Tais elementos mencionados reportam à matriz neuronal de uma paisagem da qual faço parte enquanto indivíduo que nasceu no Pampa. São esses elementos pré-configurados na memória coletiva e na memória individual de cada sujeito que habita esta paisagem cultural que me permitem escolher, através de Vitor Ramil, Juan José Saer e Saúl Ibagoyen, quais passagens literárias constroem o cenário pampeano.

Fabiane Resende (2012) destaca ser o Pampa uma região que integra a fronteira de três países que dividem uma cultura similar, mas que foram colonizados e construídos distantes, por questões históricas relativas a disputas as quais deixaram como legado a noção de divisão, fazendo os lados da fronteira – o espanhol e o brasileiro – se formar de costas um para o outro e direcionar o olhar para os impérios. Neste sentido, é recente a proposta intelectual de pensar o pampa cujas fronteiras não dão a ideia de encerramento, mas de espaço no qual se desenvolveu uma cultura transnacional (RESENDE, 2012, p. 8). A partir do cenário de guerras e conflitos, a região do pampa “[...] tem seu processo de formação histórica e de constituição identitária vinculados a terra e às questões a ela concernentes, mais especificamente à luta pela posse da mesma” (RESENDE, 2012, p. 18). Como palco de ocupações e alianças, os três países ora eram aliados, ora adversários, desde o período colonial até após a independência, o que gerou o imaginário coletivo de Pampa, guerra e fronteira (RESENDE, 2012, p. 18).

O termo pampa remete à origem quíchua, uma das importantes línguas indígenas da América do Sul, e, geograficamente, o Pampa é considerado um bioma o qual, no Rio Grande do Sul, possui uma área de 176.496km², correspondente a 2,07% do território brasileiro (RESENDE, 2012, p. 17).

A partir disso, busca-se identificar, nas obras dos autores, elementos/objetos que lhes trazem memórias afetivas e que evocam lembranças

relacionadas ao espaço físico pampeano. A categoria de objeto, considerada aqui, ampara-se na teorização de Octave Debary (2016), para quem objeto refere-se a qualquer coisa não humana, porém não abrange os animais: “objetos de todos os gêneros”, uma “diversidade desses conjuntos de coisas” (DEBARY, 2010).

No sentido de definir o objetivo proposto, estudam-se as obras *A Estética do Frio*, *Pequod* e *Satolep*, de Vitor Ramil, *Las fronteras y el mundo*, *Toda la tierra* e *Volver... volver*, de Saúl Ibargoyen, e *El río sin orillas*, *El entonado* e *La ocasión*, de Juan José Saer. A primeira narrativa mencionada aqui, de cada autor, é sempre ensaística, mas a ordem de análise nem sempre segue essa lógica. O que se busca apreender são as relações, que cada um deles destaca como importantes no processo de escritura e na afinidade com o lugar natal, entre as obras ficcionais e as reflexões críticas pessoais. Na Figura 2, faz-se um guia visual do objeto de estudo da presente tese.

Vitor Ramil	Saúl Ibargoyen Islas	Juan José Saer
		
Fonte: Satolep Press, s.d.	Fonte: La Otra, 2013.	Fonte: Crónicas y Versiones, 2017.
Brasileiro	Uruguaio	Argentino
Nascimento: 07/04/1962	Nascimento: 26/03/1930	Nascimento: 28/06/1937 Morte: 11/06/2005
Ensaio: <i>A Estética do Frio</i> (2004)	Ensaio: <i>Las fronteras y el mundo – historias de vida</i> (2014)	Ensaio: <i>El río sin orillas</i> (1991)

<p>Ficção: <i>Pequod</i> (1995) Cenário: cidade fictícia de Satolep (remetendo à cidade de Pelotas/RS) e Uruguai</p>	<p>Ficção: <i>Toda la tierra</i> (2000) Cenário: fronteira Brasil e Uruguai – cidade fictícia de Rivamento (remetendo à fronteira das cidades de Santana do Livramento/RS e de Rivera/UY)</p>	<p>Ficção: <i>El entenado</i> (1983) Cenário: margens do Rio da Prata – Argentina</p>
<p><i>Satolep</i> (2008) Cenário: cidade fictícia de Satolep</p>	<p><i>Volver... volver</i> (2012) Cenário: cidade fictícia de Ríomar (remetendo à cidade de Montevidéu/UY)</p>	<p><i>La ocasión</i> (1988) Cenário: Buenos Aires e planície dos arredores</p>

Figura 2 – Autores, respectivos referenciais biográficos e obras analisadas no presente trabalho.

Fonte: Elaborado pela autora.

Delimitado o objeto de estudo, destaca-se a interpretação a partir da produção de sentido desta pesquisadora enquanto leitora. Tal leitura, no entanto, não se esgota e nem pretende dar conta do todo, pois um ponto de vista busca abranger certos aspectos que parecem imprescindíveis, mas escapam tantos outros possíveis de serem pensados e que trazem vastas discussões tanto para o campo da Literatura quanto para o campo da Memória.

Destaca-se o lema de um evento promovido pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, *NósOutros Gaúchos*, para o qual se convidam diferentes pensadores do Brasil, do Uruguai e da Argentina, e no qual se busca refletir sobre as zonas de contato entre essas culturas: o de que nenhuma disciplina é capaz de dar conta de abranger o contingente num todo, e que somente um olhar interdisciplinar pode tentar abarcar o máximo de questões possíveis. Neste sentido, todos os autores e pensamentos críticos aqui trazidos buscam seguir a linha da interdisciplinaridade e do diálogo entre as ciências para a compreensão

desta literatura – latino americana, pampeana e sulina – com base, especialmente, em discussões acerca da memória.

Cabe destacar que ora usa-se a palavra *arte* e ora a palavra *Literatura* para trazer conceitos e discussões, no presente texto, ambas como criação, também respeitando o sentido dado originalmente por cada teórico aqui mencionado, e porque o ponto de partida da discussão empreendida é sempre a Literatura, não como campo específico e isolado, mas dentro do território das artes. Ela é a área de formação inicial da qual a presente pesquisa parte como objeto de estudo e para a qual se busca uma contribuição no sentido de mostrá-la parte da interdisciplinaridade estabelecida para as ciências contemporâneas e de inseri-la num discurso múltiplo, complexo, em que as fronteiras são muito tênues – talvez quase inexistentes – e em que as zonas de contato são sempre muito fortes e evidentes.

Destaca-se ainda o lugar geoistórico (MIGNOLO, 2003) da presente pesquisa com uma história particular na qual se localiza a presente análise: a cidade de Pelotas, o estado do Rio Grande do Sul, no Brasil, a cidade de Buenos Aires e as planícies ao redor, na Argentina, a cidade de Montevideu e a fronteira no Uruguai, dentro da América Latina – um lugar perpassado pela colonialidade. Também, esta é uma paisagem modificada pela globalização, a qual, por sua vez, questiona a pureza da linguagem, a homogeneidade da literatura e o caráter distinto das culturas nacionais (MIGNOLO, 2003, p. 313). Desta forma, o lugar geoistórico está relacionado às histórias locais “encenando projetos locais” e dentro da subalternidade, ou seja, dentro de espaços em que se manifesta um “desejo de homogeneidade” e uma necessidade “implícita de hegemonia” (MIGNOLO, 2003, p. 418). Tal lugar é por Mignolo configurado como sendo a América Latina, sendo os estudos subalternos uma reação à hegemonia do saber localizada na Europa e na América do Norte. Nessa paisagem cultural e nesse espaço geográfico situam-se os autores da presente pesquisa. Ainda, destaco o momento quando escrevo, ou seja, o tempo da pesquisa está localizado no século XXI, quando há uma evidência e uma valorização para as histórias locais e não-canônicas, as quais refletem outras versões para as histórias antes tidas como única versão, oficiais.

Ratifica-se que, por outro lado, o lugar teórico de fala se localiza no campo da interdisciplinaridade, através de intertextualidades com diferentes campos do saber, seguindo a perspectiva de Bakhtin (2011) sobre o discurso que se edifica a partir de diferentes vozes, e de Remak (1994), que percebe os estudos comparativos como uma reflexão entre a literatura e outras esferas de expressão. O olhar para a memória se destaca buscando-se apreender alguns sentidos para: memória coletiva, memória individual, marcos da memória, tempo narrado como diferente de tempo vivido, papel da memória nos estudos contemporâneos. Também se direcionam análises para questões importantes da literatura: a narrativa, a produção de sentido, a relação autor, texto e leitor, o narrador e os personagens.

Assim, o objetivo é falar da e na América Latina sobre uma história local, a da Região do Pampa, que busca zonas de contato entre três países – Brasil, Argentina, Uruguai – com uma paisagem cultural que se interliga, visando a pensar num projeto global: a integração de sujeitos que se identificam uns com os outros e as memórias que se intercambiam, sofrem trocas, empréstimos, contribuindo para uma produtividade e nunca uma exclusão, seguindo a ideia apontada por Michael Rothberg (2009).

Deste modo, organiza-se a presente tese com base num movimento que olha em particular para cada autor e busca congruências em cada um deles para com os demais. Porém, precisa-se voltar um pouco no tempo e olhar para o passado, para as visões perpetuadas na memória coletiva em relação à paisagem cultural estudada, para, finalmente, refletir teoricamente sobre literatura, memória, relação da identidade e da memória com a alteridade e com as trocas possíveis nas fronteiras. Só, então, é possível abranger similaridades e diferenças entre as narrativas de cada autor. O movimento configura-se num ir e voltar, o qual nunca é completo e jamais totalizante, conforme segue:

- Capítulo I: compreende o estudo das narrativas de Vitor Ramil (1962-), com olhar direcionado à circularidade de sua obra no sentido de elencar a importância de trazer o autor para a discussão em um trabalho acadêmico, num Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar e em sua cidade natal, Pelotas. Tal relevância não se dá só pelo alcance que sua obra possui, mas também pela originalidade em criar uma estética do frio, uma teorização de uma estética que

integra diferentes sujeitos e nacionalidades para além das fronteiras geográficas. Neste sentido, destina-se um subcapítulo para a reflexão da influência de muitos sujeitos uruguaios e argentinos no percurso composicional e artístico de Ramil, conforme mencionado por ele na entrevista concedida (RAMIL, 2016) e em seu ensaio (RAMIL, 2004), mas também a interferência de Ramil em outros sujeitos dessas nacionalidades, principalmente os músicos, os quais percebem tal dimensão e a tem como positiva em suas canções e composições, percepção possível a partir de depoimentos no documentário *A Linha Fria do Horizonte* (2014).

Faz-se o estudo comparativo de sua percepção crítica, apontada em *A Estética do Frio*, com as narrativas ficcionais de *Pequod* e *Satolep*, buscando mostrar como a ficção do autor conversa com suas ideias e suas concepções para a obra artística como um todo – a música e a literatura. Analisa-se a narrativa de *Satolep* a partir do viés da memória, apresentando o movimento de ir e voltar num relato memorial permeado por lembranças que vêm, das quais se fala algo e que tornam a vir para se falar mais ou algo esquecido anteriormente, seguindo a lógica a partir de Alistair Thomson (1997). O mote de *Satolep* converge com o de *Volver... volver* e de *La ocasión*, narrativas escolhidas para abranger o distanciamento do lugar de origem e a percepção quando do retorno cujas lembranças estão sujeitas às ruínas e também às sensações afetivas primeiras, conforme teorização de Paul Ricoeur (2007).

Destaca-se o ponto de partida e a busca por similaridades em analogia a um trabalho e uma escritura que inter-relaciona memória e literatura a partir da obra de Vitor Ramil. O estudo específico sobre o contexto do início da carreira e as relações com artistas uruguaios e argentinos é realizado para este autor, e não para os demais, visto que se buscam aproximações com os outros dois autores a partir do pensamento crítico e do jeito de escrever de Ramil.

O título do capítulo menciona a unidade na umidade e no frio, numa alusão ao clima, elementos mais destacados por Ramil ao longo de sua trajetória de escrita, os quais aparecem de forma mais unificadora nesse olhar para a sua literatura aqui estudada.

- Capítulo II: abrange as obras de Saúl Ibagoyen Islas (1930-), *Toda la tierra*, *Volver... volver* e *Las fronteras y el mundo*, escolhidas a partir do enfoque

da escrita sobre o lugar e das relações com sua percepção ensaística a propósito de criar um cenário de um país múltiplo, o Uruguai, no qual diferentes grupos étnicos e sujeitos fazem intercâmbios culturais cotidianamente. Ibarгойen converge, portanto, uma memória afetiva de seu lugar natal e as trocas da gente de seu país com a do país vizinho, Brasil, com um olhar crítico para uma visão generalizante do Uruguai como branco e católico, mencionado em entrevistas e em *Las fronteras y el mundo* (IBARGOYEN, 2014; PALABRA VIRTUAL, s.d.).

Neste capítulo, escolhe-se nomear a trajetória de Ibarгойen como uma unidade no tempo, devido à percepção do autor da presença constante do passado no presente. Para ele, não existiria uma linearidade ou circularidade no tempo, sendo que cada sujeito é, no presente, a memória e a vida que carrega em si.

- Capítulo III: abarca a análise sobre as narrativas do escritor argentino Juan José Saer (1937-2005), *El entenado*, *La ocasión* e *El río sin orillas*, e também compreende o mesmo exercício de discussão a partir dos livros conforme realizado para os demais autores, buscando a convergência das ideias do ensaio para com os enredos ficcionais. Em Saer, observa-se uma congruência no sentido de refletir sobre as origens do seu lugar e os diferentes tipos sociais que contribuíram para o espaço construído da contemporaneidade. Sua reflexão teórica e ficcional também gira em torno da presença do rio da Prata e da planície, elementos da região do Pampa muito presentes na ficção e no ensaio, cujo título relaciona-se com o rio.

A ideia de unidade no Pampa, numa alusão à paisagem, entre a planície e o horizonte, advém dessa coerência entre o espaço físico apresentado em *El río sin orillas* e nas obras ficcionais. Mas, incide também na imagem que o próprio autor faz da planície e da presença de sujeitos ou de outras elevações sob o céu de inverno: algo único, no sentido de uma coisa só, sem fronteiras visíveis.

- Capítulo IV: inclui a discussão sobre paisagem, paisagem cultural e literatura, bem como traz um panorama das vertentes literárias, em especial durante o século XX, do Rio Grande do Sul, do Uruguai e da Argentina, lugares geográficos nos quais se localiza o Pampa. Essa paisagem atravessa a obra dos três autores aqui estudados, de três realidades bem diferentes e com suas singularidades, dentre as quais se apreendem partes, objetos em destaque, os

quais, unidos, colocados lado a lado, podem nos dizer mais e fazer apreender um sentido maior do que isoladamente.

Tal olhar para o passado, conforme se escolhe denominar o capítulo, está relacionado ao papel da literatura na constituição de uma paisagem cultural já presente em nossa imagem mental, a partir de uma matriz neuronal, e presente na memória coletiva da gente do Pampa, o que inclui os escritores e seus leitores. Há uma memória associada ao espaço construído socialmente, culturalmente, a qual está inerente nas ranhuras do texto, e é também a memória a base sobre a qual se estruturam as vertentes literárias e as obras dos autores.

- Capítulo V: contém a discussão mais específica sobre as convergências entre literatura e memória, sobre a relação do sujeito com a alteridade numa paisagem compreendida por limites territoriais, sobre as percepções teóricas de memória coletiva e memória individual, associadas às narrativas e escritas dos autores, e sobre as similaridades e divergências percebidas a partir das obras literárias aqui analisadas. Neste capítulo, condensam-se as perspectivas memórias que norteiam o presente estudo e cuja busca por exemplificação e discussão a partir do trabalho empírico resultou no conjunto desse escrito.

O percurso metodológico para a realização do trabalho se deu a partir de pesquisa bibliográfica, tanto em bibliotecas nacionais quanto em bibliotecas fora do país, como no Uruguai, através de programa de auxílio à pesquisa. Também, contou-se com auxílio CAPES durante parte do desenvolvimento da presente tese. Além disso, o contato com diversos pesquisadores do Rio Grande do Sul, do Uruguai e da Argentina, tais como a professora e pesquisadora Graciela Ferraris e o professor e pesquisador Carlos Rizzon, permitiu a troca de textos, artigos, reflexões e debates sobre as linhas de percepção e análise realizadas na presente tese. Também, foi possível entrevistar o autor Vitor Ramil, em Pelotas, conversa que muito auxiliou nas discussões aqui apresentadas (disponível no Apêndice I).

É possível, portanto, mostrar uma leitura particular e uma análise teórica com questões que mais me inquietam enquanto pesquisadora. A interpretação, no entanto, não abrange inúmeras outras questões possíveis e abarcadas por outros estudos ou ainda por serem estudadas, mas traz uma relação entre autor, texto e

leitor que produz sentido a partir de sensações memoriais e afetivas para com o objeto, no caso, o texto e a paisagem, a literatura associada ao espaço físico.

CAPÍTULO I
VITOR RAMIL:
UMA ESTÉTICA DO FRIO E A UNIDADE NA UMIDADE

“A expressividade existe no todo
porque está em seus detalhes”
(RAMIL, 2004)

O escritor, compositor e cantor pelotense Vitor Ramil iniciou sua carreira artística no ano de 1981, quando lançou o primeiro disco, intitulado *Estrela, Estrela*. Sua estreia na literatura ocorreu no ano de 1995, com a novela *Pequod*. Em toda sua vida como artista buscou uma voz, um jeito particular de dizer aquilo que pretendia fazer ouvir. Construiu um universo de representações sobre o seu lugar, sobre sua cidade, que falam da memória, do patrimônio, das pessoas, das características do extremo Sul do Brasil, das relações com os países vizinhos – Uruguai e Argentina –, das peculiaridades das gentes do sul e de diferentes tipos sociais.

Ramil destaca que isso “não é algo planejado; não é algo [...] no sentido de que tenha pretensões de [preservação], de pesquisador, ou qualquer outra coisa [...]; é algo absolutamente espontâneo” (RAMIL, 2016). Sua relação com a cidade se estabeleceu desde muito cedo, pois, como ressalta,

[...] o pai foi um cara muito ligado à cidade, foi engenheiro da prefeitura e nos fez prestar muita atenção na cidade... eu andava muito com ele pelas ruas... [ele] nos levava às vilas, nos levava ao centro, aos casarões, aos lugares mais inóspitos... e aos arrabaldes... [ele] conhecia tudo, sabia o nome de tudo que é rua, de tudo que é árvore de cada praça... (RAMIL, 2016);

criou-se para ele um gosto por Pelotas a partir do ponto de vista do pai, quem, muitas vezes, trazia para dentro de casa seus comentários críticos em relação às obras de modificação do espaço físico da cidade (RAMIL, 2016).

Ocorre, assim, por parte do artista, uma alusão a uma criação espontânea, mas fortemente ancorada na memória e na sensibilidade pessoal. Ela emerge na obra artística e é reveladora de uma trajetória social do sujeito criador, mas também de uma memória coletiva na qual se insere, nesse caso, um sul que tangencia a região platina e a paisagem pampeana, registros de um imaginário construído pela literatura, pela música, pela história.

O espaço da cidade é replicado no espaço doméstico, a casa do artista na qual o mundo se projeta nos lugares da história familiar e se transforma em referência de vida:

[...] na minha adolescência a gente frequentava muito a cidade, as ruas, sabe... a gente caminhava muito. Então, eu desfrutei muito a beleza da cidade, diretamente... soube apreciar, vivi momentos visualmente muito poéticos... e vi essas coisas diante dos meus olhos. Desde cedo aprendia a apreciar: apreciar o cheiro dos porões quando eu passava – eu lembro que eu parava e ficava só respirando... até hoje às vezes passo naquelas casas, casarões antigos e fico, dou uma paradinha para respirar, sentir o cheiro do porão (RAMIL, 2016).

Nessa memória subliminar, espécie de ancoragem e inspiração da produção artística, o universo da música e da literatura é aquele do qual emanam as referências fundamentais. Além das obras de músicos, os romances que se “passam em ambientes urbanos” atraíam sua atenção. As leituras de outros autores, em especial aqueles que se constroem pela paisagem de grandes metrópoles – “Londres, Dublin, Paris” – permitiram Pelotas como espaço para sua literatura: “[...] eu sempre achei Pelotas muito cinematográfica, literária... e não demorei muito a perceber que ela era uma grande sugestão formal pra mim” (RAMIL, 2016).

Para ele, a cidade de Pelotas concretiza-se, então, como uma sugestão formal: “[...] o traçado das ruas, a arquitetura dos prédios, a localização no território – está numa zona plana, de muita água, umidade – tudo isso é muito sugestivo [...] artisticamente” (RAMIL, 2016). Assim, falar de sua cidade é dar um

“depoimento pessoal muito forte”, já que “[...] embora sejam personagens ou coisas, tudo passa por um mundo meu de coisas interiores” (RAMIL, 2016).

Há, portanto, a percepção de uma memória do lugar, enfatizada pelo artista, na entrevista, mas também já percebida em análises anteriores realizadas sobre sua obra – destaca-se a dissertação de mestrado em Literatura Comparada intitulada “Por *Satolep*: (per)seguindo Selbor”¹. Segue-se a ideia de que sua história local permite inseri-lo em projetos globais no sentido de uma arte que transcende fronteiras, que busca enaltecer múltiplas vozes e sujeitos híbridos dentro de um contexto regional e de relacionar a paisagem cultural enaltificada em suas narrativas – literárias e ensaística – com a paisagem cultural percebida nas obras dos outros escritores, Juan Saer (argentino) e Saúl Ibegoyen (uruguaio). O lugar geográfico de Ramil é localizado ao sul do Brasil, e, pela voz desse artista, seu local permite a reflexão sobre questões mais amplas, interculturalidades, línguas em contato e sujeitos realizando trocas. Parte-se de um panorama do contexto no qual o artista estava inserido quando inicia sua carreira, para então pensar na abrangência de sua obra a nível internacional. Posteriormente, analisam-se a narrativa ensaística de *A Estética do Frio* em contraponto com as narrativas em prosa *Pequod* e *Satolep*.

A memória do espaço físico forma-se a partir dos elementos que têm representação para o coletivo, a comunidade local. São estas coisas do lugar que fazem com que o sujeito crie uma identidade em relação à paisagem cultural, sendo que tal identidade pode ser também a de outros indivíduos que compartilham da mesma memória coletiva. Destaca-se, portanto, a obra de Ramil, tanto a musical quanto a literária, no sentido de dar voz a uma memória coletiva que não é somente ligada ao contexto nativista/gauchesco regional. Porém, o olhar do artista para tal contexto, ou em oposição a ele, influenciou também a obra literária, ao buscar escrever sobre diferentes tipos sociais, diferentes sujeitos pertencentes a um mesmo lugar, a uma mesma paisagem cultural híbrida. A identidade com essa paisagem é uma construção pessoal, caracterizada talvez pela desconstrução de uma ideia muito ligada ao nativismo, ao sujeito autóctone, muito presente no imaginário popular na década de 1980 – conforme o próprio

¹ Dissertação defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura Comparada, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS.

artista nos narra –, para então surgir uma elaboração individual em relação àquilo que faz sentido para si mesmo. Jöel Candau (2012) destaca a indissociabilidade da memória e da identidade, portanto, quando a memória busca elementos que produzem sentido para tal indivíduo, a identidade tende a seguir tal construção de sentidos.

Toda essa ideia, então, é importante para destacar o enfoque dado no subcapítulo 1.2 em relação ao contexto do início da carreira de Vitor Ramil. Ainda que mais relacionado com a música, entende-se que tal construção identitária do sujeito artista foi importante para que sua literatura pudesse seguir o caminho que percorreu. Ou seja, foi por ter vivido durante o período de intenso movimento tradicionalista dos anos 1980 e 1990 e também por ter saído do Rio Grande do Sul para o centro do país e tido contato com artistas de outras tendências musicais que lhe faziam sentido, como os tropicalistas do sudeste (RUBIRA, 2014), que Ramil conseguiu apreender sentidos em relação àquilo que pretendia dizer e fazer com sua obra.

Quanto à questão tradicionalista e nativista, em evidência no início de sua carreira, cabe destacar a intencionalidade de Ramil em não “fazer o que os outros fazem” – reflexão do artista a ser explanada logo adiante no texto – e em abordar os diferentes tipos sociais do seu lugar natal. Também, o artista opta por pensar sua paisagem cultural a partir do todo, das diferenças e semelhanças com o contexto nacional brasileiro e também com o contexto territorial pampeano, ideal de composição e escritura que é discutido no presente trabalho.

Em seu livro sobre a obra de Vitor Ramil, desde os primeiros trabalhos até o disco *Longes* (2004), o filósofo Luis Rubira tem sua pesquisa e análise apresentada pelo professor e escritor Luís Augusto Fischer, para quem Ramil consegue “[...] sintetizar tensões, questões, problemas, dilemas culturalmente relevantes” e para quem essa escrita tem um valor imenso para o contexto rio-grandense (RUBIRA, 2014, p. 9). Assim, destaca o próprio autor em seu texto que “[...] da experiência de ter participado de um festival de música nativista, Vitor Ramil não perdeu de vista a compreensão de que havia um tipo de música produzida no Rio Grande do Sul que não expressava a diversidade de seu Estado” (RUBIRA, 2014, p. 40). Dessa compreensão da não representação de um tipo/estilo do Rio Grande do Sul surge o todo da obra de Ramil, como que

tentando incluir, abraçar, congrega outra memória coletiva, que não a dos festivais nativistas e vestimentas e costumes gauchescos, uma memória associada ao frio, à umidade, ao Pampa gaúcho, ao Sul do Brasil em sua completude, sem fracionar ou excluir.

1.1 Circularidade da obra e influências

Ramil inicia a carreira artística na década de 1980, com o primeiro disco gravado aos 18 anos de idade: *Estrela, Estrela*. Desde cedo, esteve envolvido num ambiente musical, tanto pelo gosto do pai, que “nutria verdadeira paixão pelo tango”, quanto pela profissão seguida por dois de seus irmãos, Kleiton e Kledir, conforme destaca Luis Rubira (2014, p. 27). De lá para cá, as contribuições desse compositor, cantor e escritor gaúcho são infindas na obra de outros artistas e no pensamento crítico literário e artístico da Região Sul. Dentre estas contribuições, podem-se mencionar o estilo musical e os arranjos, bem como o pensamento crítico sobre a estética do frio e a valorização das coisas do Sul de forma ampla e integradora. Todas estas são citadas, por diferentes artistas, no documentário *A Linha Fria do Horizonte*. Neste sentido, Marcelo Delacroix (cantor e compositor gaúcho), Ana Prada (cantora uruguaia), Arthur de Faria (pianista, compositor e produtor musical nascido no Rio Grande do Sul), Jorge Drexler (cantor uruguaio), Kevin Johansen (cantor argentino), entre outros, são exemplos de artistas que percebem as interferências do estilo e da escritura de Ramil em suas próprias obras e em suas maneiras de produzir e compor.

Conforme já mencionado anteriormente e também enfatizado pelo próprio artista, na entrevista concedida², desvincular sua obra literária da obra musical é algo que não seria interessante já que o conjunto total da obra é uma unidade em que o autor vai aprimorando seu olhar sobre o lugar e as coisas desse lugar, da paisagem cultural do Sul, tão cara a ele. Rubira (2014, p. 33) também menciona que “[...] a música e a literatura serão para sempre a dupla matriz de Vitor Ramil

² Entrevista no dia 12 de abril de 2016, em Pelotas/RS.

[...] [o que] desempenhará um papel importante no cuidado com as letras de suas canções”.

Ainda que a análise aqui se detenha sobre sua obra literária, é importante mencionar todo esse contexto da obra musical e do percurso próprio do artista. Por isso, a linguagem, o jeito de dizer as coisas, o pensamento crítico relacionado à recepção de uma cultura advinda de um lugar diferente do seu – o centro do país – e a uma cultura gauchesca e uniformizante vão compondo um jeito de ser e de integrar sujeitos através dos diferentes tipos sociais construídos pela escrita de Ramil.

Cabe destacar uma frase famosa do pensador russo Liev Tolstoi (1828-1910), quem afirmava que ao se falar de sua aldeia podia-se ser universal. Também, pode-se mencionar Joaquín Torres Garcia (1874-1949), pintor, escultor, desenhista, escritor e professor uruguaio, para quem “nosso Norte é o Sul”. Entende-se que essas duas ideias, ainda que diferentes em sua essência, convergem para sintetizar o que se propõe destacar com a presente análise: a de que Ramil se torna conhecido, tem sua obra valorizada e aclamada como algo fundamental para o lugar de onde vem ao falar do mesmo e da paisagem cultural tão íntima de seu eu e de sua memória. Esse ambiente, por sua vez, é o Sul, para onde seu olhar está sempre direcionado enquanto sujeito pertencente a ele e enquanto crítico e pensador que busca olhar o eu em relação à alteridade e ao todo, que congrega história, memória, esquecimento e identidade. A crítica se dá, portanto, quanto à história e a representação num direcionamento para uma visão monocultural; ao esquecimento em relação a outras versões de um mesmo fato deixadas de lado, excluindo outras identidades que não a oficial, e criando estereótipos, do sujeito que faz/fazia parte desse lugar. No contraponto, no entanto, a memória é a forma possível de ressignificação de um passado oculto e de recuperação dos diferentes tipos sociais existentes, dando voz a outras singularidades, que por si conseguem trazer sentimentos de pertença, identidades.

Em entrevista a Luiz Horácio Rodrigues, Ramil define uma necessidade de certa linguagem típica em sua obra, para a qual encontrou um insight quando morava no Rio de Janeiro. A partir disso, ele percorre a busca de uma estética do frio, algo que expressasse bem a sensibilidade das pessoas do sul (RODRIGUES,

2001). Essa estética do frio seria a representatividade positiva de um clima específico de um lugar, “[...] porque sempre se vê o frio como algo negativo, [...] uma pessoa fria, é o clima frio, é a música fria, a temperatura fria, tudo isso é ruim... aí de repente tu vira[s] isso, tu inverte[s] [...]” (RAMIL, 2016) e passa a “[...] valorizar [...] começando pela ideia de tratar o frio como valor estético e [pensá-lo] como algo positivo e não como algo negativo” (RAMIL, 2016).

Além disso, Ramil destaca também a influência de diferentes elementos artísticos em seu trabalho, tais como a pintura, além de ensaios sobre literatura (RODRIGUES, 2001). Autores como Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Jorge Luis Borges, James Joyce, Raduan Nassar são citados pelo autor como influências em suas escritas, sejam elas na composição de uma canção ou na tessitura de um texto literário (RAMIL, 2016).

Assim, buscando uma linguagem e uma reflexão sobre a obra, bem como a elaboração de uma estética que pudesse contemplar sua visão crítica em relação à criação artística no Rio Grande do Sul, a estética do frio, Vitor Ramil consegue não só ser conhecido em seu meio de convívio, mas para além do Brasil, através da publicação dos textos em outras línguas, e das músicas apresentadas internacionalmente. Não só a estética do frio, mas os diferentes tipos sociais, sujeitos urbanos ou rurais, têm vez em sua música e em sua literatura. Exemplo disso é que, na narrativa de *Pequod*, os personagens são um menino, seus pais, sua avó, além de outros indivíduos como um amigo da família, todos habitantes de Satolep ou de Montevideú. Por outro lado, no disco *Délibáb*, os personagens são o gaúcho e sua prenda, os negros, os índios, e *los hermanos* dos países vizinhos, entre outros, personagens criados/narrados por Jorge Luis Borges e por João da Cunha Vargas³.

Todos estes exemplos de personagens podem fazer pressupor múltiplas identidades buscadas na obra do artista: o sujeito citadino ou o rural, mas também gaúcho, também brasileiro, também parte do Pampa. Neste sentido, relacionado às múltiplas identidades buscadas por Ramil, destaca-se que o disco *À Beça* pode ser visto como representativo de sua obra, ao fazer uso de elementos

³ João da Cunha Vargas (1900-1980) foi um poeta gaúcho natural de Alegrete/RS, mas que não manteve registros escritos de seus versos – apenas um livro foi publicado após sua morte. Jorge Luis Borges (1899-1986) foi escritor, poeta, tradutor, crítico literário e ensaísta argentino, cuja obra é destacada com maior aprofundamento no capítulo IV.

regionais em combinação com o estilo pop (RODRIGUES, 2001). Em *Ramilonga* há a predileção pelas milongas, estilo musical também presente no disco *Délibáb*, o qual integra milongas compostas para versos de Jorge Luis Borges e João da Cunha Vargas (RAMIL, 2010), tornando-se o álbum mais difundido no Brasil e no exterior e pelo qual foi agraciado com o Prêmio Açorianos⁴, em quatro categorias: Disco do Ano, Melhor Disco MPB, Melhor Instrumentista para Carlos Moscardini e Melhor DVD para o diretor argentino César Custódio; além de ser um show levado pelo artista a diferentes lugares do Brasil e a países como Argentina, Uruguai, França e Portugal⁵.

Desta forma, buscando um estilo próprio, Ramil levou sua obra a muitos lugares. Segundo o artista, o CD *Ramilonga* (1997) “[...] que não toca em rádio e é mais regional, está por volta de 15.000 CDs vendidos. Basicamente no boca a boca e em Porto Alegre” (RODRIGUES, 2001). O disco *Tambong* também teve grande receptividade no Brasil (RODRIGUES, 2001) e *Tango* foi um disco que teve boa divulgação, sendo a música *Joquim* uma das dez mais pedidas da Rádio Ipanema, de Porto Alegre (RODRIGUES, 2001).

A divulgação de sua obra musical ultrapassa as fronteiras do Sul e Centro do país, tendo ele se apresentado também no Norte e no Nordeste (RODRIGUES, 2001). A partir de 2001, com o disco *Tambong* gravado em português e também em espanhol, começam as apresentações na Argentina e no Uruguai e ocorre o estabelecimento de vínculos mais estreitos com artistas desses países. Em 2003, ocorre o primeiro show solo em Montevideú, Uruguai.

Além da música que começa a tomar uma dimensão cada vez maior de estabelecimento de relações com os países vizinhos, a partir de uma temática comum – o frio –, também a literatura de Ramil passa a ser vendida para o exterior. Seu livro *Pequod* é traduzido para o francês (Editora L’Harmattan), e o livro *A Estética do Frio* é traduzido para o francês – Tradução de Isabella Mozzillo – e para o islandês – Tradução de Luciano Dutra e Gerður Gestsdóttir.

Destacando a questão da relação que passa a se estabelecer com os países vizinhos, Uruguai e Argentina, Ramil entende que, entre alguns dos

⁴ Prêmio recebido no ano de 2014, conforme notícia em < <http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-lazer/segundo-caderno/noticia/2014/04/vitor-ramil-e-o-grande-vencedor-do-premio-acorianos-de-musica-4483753.html> >

⁵ Informação disponível na página do autor: <www.vitorramil.com.br>.

elementos que permitiram essa inter-relação, estão as assimilações que faz dos elementos característicos de um sul literário e musical: “[...] as milongas, os tangos, o próprio sentimento... talvez as temáticas, talvez o feitiço meio melancólico das coisas [...]” (RAMIL, 2016).

Ramil (2016) entende que ele “[...] tinha um discurso da estética do frio que falava no Sul e defendia justamente a criação de uma linguagem síntese desse grande Brasil com o extremo Sul”. Tal discurso repercutiu entre outros sujeitos que também faziam música e fez com que artistas uruguaios e argentinos, como Jorge Drexler – citado pelo autor – aproximasse-se de sua obra e pudessem formar parcerias.

Sua aproximação com Uruguai e Argentina explica-se, segundo ele, à história de seu pai, quem tinha o hábito de levar os filhos a Montevidéu: “[...] a gente não ia viajar pro litoral norte do estado, Florianópolis, ou Rio de Janeiro, [...] A gente sempre ia para Montevidéu [...]” (RAMIL, 2016). Também, associa a questão visual das cidades de Buenos Aires e Montevidéu a sua Pelotas, em especial a similaridade em relação ao patrimônio edificado (RAMIL, 2016).

Em segundo lugar, as influências estão nas leituras de Jorge Luis Borges, autor que considera seu favorito, que fazia as “conexões mais incríveis” desde “Schopenhauer a Macedonio Fernández... de Gengis Khan ao gaúcho”, além de falar muito “dos subúrbios de Buenos Aires, aquilo tudo com uma visão muito lúcida, muito poética e, ao mesmo tempo, com um trato formal incrível” (RAMIL, 2016).

Assim, a procedência do pai e as viagens para Montevidéu na infância, as leituras de Borges como seu autor favorito e as similaridades que percebe entre as cidades de Pelotas, Buenos Aires e Montevidéu fizeram com que Ramil criasse o vínculo que depois fortaleceu ao trabalhar com artistas dos dois países. Tudo isso fez com que fosse “incorporando coisas, de autores, desses dois lugares, Uruguai e Argentina” em seu trabalho, e fosse percebendo a presença deles em sua obra, além de influenciar “gente de lá”, de modo a “haver uma reciprocidade” (RAMIL, 2016).

Porém, não só essas contribuições foram importantes para o artista. Ao mencionar os autores cujas narrativas eram compostas a partir da escrita do urbano, do seu lugar, Ramil também remete a um imaginário coletivo regional

gaúcho criado a partir da literatura de diferentes escritores do início do século XX, conforme mencionado anteriormente. O próprio João Simões Lopes Neto, usado por Ramil enquanto personagem do livro *Satolep*, permite pensar num resgate das histórias locais: Simões Lopes registra as lendas e os contos ouvidos e contados Rio Grande do Sul afora; Ramil deixa registradas memórias dos diferentes sujeitos que habitam o lugar nos dias de hoje.

A música também é percebida como poesia e como uma criação que remete às coisas do lugar: as memórias, as recordações e as sensações afetivas do espaço físico. Juntamente com a obra literária, compõem esse imaginário do gaúcho enquanto sujeito diverso, tanto o indivíduo urbano, quanto o rural e ambos em suas múltiplas facetas, perceptível a partir da obra artística. Pretende-se destacar, então, o olhar de Ramil para o seu lugar, o Sul, dentro do Pampa, e dentro da América Latina, buscando evidenciar os elementos dessa paisagem cultural, os quais são tão importantes para a memória e a identidade tanto do sujeito artista, aquele que narra, quanto para os personagens de suas obras ficcionais.

1.2 O contexto do início da carreira: anos 1980

Destaca-se, inicialmente, o momento histórico brasileiro, período de transição entre uma ditadura e a democracia. Nessa ocasião, a realidade latino-americana se apresentava com elementos comuns aos diferentes estados nacionais. Assim, no momento em que Vitor Ramil inicia sua carreira artística, nos anos 1980, apresentava-se um contexto de luta por uma identidade local, a qual estava relacionada à valorização das coisas particulares do lugar, do nativo, das raízes e dos elementos que pudessem criar uma identidade regional (CASTRO, 1992; JONER, s.d.). Havia, naquele momento, uma visão ideológica que dominou durante os anos 1980, uma literatura militante, uma arte engajada, uma visão de América Latina unida (SANTI, 1999; FONSECA, 1992).

Assim, paralelo aos movimentos literários de expressão de um tempo e de ideologias militantes buscando denunciar/mostrar os bastidores de uma

sociedade, além de unir esses sujeitos, tais como a literatura dos anos 1970 e 1980, no Brasil, há também a busca por afirmação e engajamento dos artistas em mostrar sua arte, torná-la conhecida também no sentido de reflexo do momento histórico e cultural do país.

Cabe, inicialmente, destacar os festivais latinos americanos de música e de teatro, iniciados no final dos anos 1970 e início da década de 1980. Em sua dissertação de mestrado sobre a Califórnia da Canção Nativa, evento popularmente conhecido no Rio Grande do Sul e primeiro festival nativista criado na região Sul, o músico e poeta Álvaro Santi (1999) destaca que os festivais internacionais da canção movimentavam a cena artística nacional e eram “espaço valioso para, entre outras coisas, a contestação do regime militar então vigente no país” (p. 53). Mas não só, havia também um “propósito em promover a cultura autóctone” (SANTI, 1999, p. 31). O autor busca clarear as noções de regionalismo, tradição, tradicionalismo e nativismo⁶, destacando os bastidores reflexivos e críticos em relação à consolidação dos festivais, sendo que o termo nativismo torna-se recorrente a partir desse momento (SANTI, 1999, p. 26) e evidencia a preservação dos costumes campeiros de maneira simbólica (SANTI, 1999, p. 31).

Esses costumes campeiros diziam respeito à música dos gaúchos que se “formou dentro dos galpões de estância onde a peonada se recolhia ao fim do dia para uma roda de mate” (PEREIRA, 2011, p. 36). Eram esses momentos permeados de conversas e de canções, as quais lentamente conquistaram o espaço urbano, inicialmente pela oficialização da música nativista como estilo musical e, posteriormente, através da organização de movimentos como a Ronda Crioula⁷ e, mais tarde, os festivais nativistas⁸ (PEREIRA, 2011, p. 43). Assim,

⁶ Não se faz aqui uma diferenciação entre esses termos e não se alude à problemática que os mesmos inculcaram quando do início dos festivais, mas destaca-se a importância do trabalho de Santi (1999) para uma compreensão mais aprofundada sobre toda a história dos festivais internacionais da canção.

⁷ A primeira ronda crioula data de 1947 e foi organizada por estudantes do Colégio Júlio de Castilhos, em Porto Alegre (PEREIRA, 2011, p. 36).

⁸ Segundo Pereira (2011), em seu trabalho de conclusão de graduação sobre os festivais nativistas, a criação destes no Rio Grande do Sul deu-se como forma de divulgação dessa arte, já que os meios de comunicação reservavam pouco ou nenhum espaço à música gaúcha. Assim, “[...] o primeiro deles, também o mais famoso e considerado mais importante festival do Rio Grande do Sul foi a Califórnia da Canção Nativa, da cidade de Uruguaiana, no ano de 1971” (PEREIRA, 2011, p. 43).

entre os anos de 1971 e 1981, “foram realizados 26 festivais nativistas no Rio Grande do Sul”, sendo que só no biênio 1982/1983 surgiram dezesseis novos festivais e, em 1986, teve-se um total de 41 festivais nativistas realizados em todo o estado (PEREIRA, 2011, p. 44). Esses festivais foram, por isso, responsáveis pelo aumento da produção artística gaúcha (PEREIRA, 2011, p. 45).

Havia também, nos anos 1980, nestes festivais de música, um intuito de “integrar a arte latino-americana”: “[...] em 83 estiveram também em Santa Rosa artistas vindo da Bolívia, Uruguai, Chile, Paraguai e Argentina” (CASTRO, 1992); e “projetar a música gaúcha no Brasil” (FONSECA, 1992). Nesse sentido, o Musicanto⁹ é exemplo de um desses festivais que busca mostrar o nativo, as raízes, de cada estado brasileiro, sendo sua “proposta um esforço de integração entre a música gaúcha e latino-americana, particularmente a produzida na América do Sul” (FONSECA, 1992). O objetivo era mostrar o nativo de cada local; integrar, mas valorizando as raízes; em depoimentos percebe-se o uso da palavra “gauchesca” para definir essa música do Rio Grande do Sul, parecendo ser possível dar um caráter mais forte ao substantivo a partir do uso desse adjetivo (FONSECA, 1992; CASTRO, 1992; JONER, s.d.).

Observa-se que havia uma tendência em divulgar uma arte que valorizasse o local, o que seria autêntico do gaúcho e de uma cultura regional, além da valorização dos aspectos que remetem às raízes – a saber, o cavalo como companheiro, o chimarrão, a lida no campo, a prenda como mulher representada como forte, mas discriminada pelo gênero, e o rancho: o cotidiano da vida rural no Rio Grande do Sul. Esses elementos estão presentes nas canções de diferentes artistas, destacando-se grandes nomes do nativismo, tais como César Passarinho, Cenair Maicá, Noel Guarany, entre outros.

Em relação aos elementos considerados próprios do gaúcho, do nativo, destacam-se alguns mencionados em algumas canções: o cavalo e o rancho – “Nasci no meio do campo / Na costa do banhadal / Dentro dum rancho barreado / De chão duro e desigual / Meu berço foi um pelego / Sobre um couro de bagual” (*Meu rancho* – Noel Guarany) –; o mate: “A tarde cai, eu camboneio um mate / Junto ao braseiro do fogo de chão” (*Na paz do galpão* – César Passarinho); a

⁹ Festival que integra cultural, aberto a todas as manifestações da música da América (FONSECA, 1992).

mulher, a qual é desqualificada através do adjetivo “china”, mas valorizada como trabalhadora: “Conheci prenda dominga / Num comércio de carreira / Vendedora de empanada / Nas carpetas de primeira / Esta é prenda dominga / Filha da china ribeira / Que fazia gulodícias / Pra vender lá nas carreiras” (*Chimarrita sem fronteira* – Cenair Maicá).

Além disso, o olhar voltado a uma identidade gaúcha a partir do autóctone mostrava-se bastante evidente nesse período. A necessidade de se fazer perceber e de criar uma característica, através da música, para o sujeito gaúcho e sua maneira de ser, criando o estereótipo do lugar também pareceram bem fortes nesse momento cultural. Algo peculiar aos grupos pequenos de sujeitos peões em estâncias no Rio Grande do Sul, que entoavam suas cantigas ao redor de uma roda de conversa e de chimarrão, um jeito de se organizar e de fazer canção, enaltecendo as raízes, o campeiro, o nativo, foi levado para o espaço urbano, então, com os movimentos em prol de uma disseminação.

Elizabeth Dorneles destaca que “[...] os festivais de música nativista têm sido a prática que chama cidadãos urbanos e rurais para trabalharem pela preservação de uma memória que se quer coletiva”, havendo neles uma intenção de preservação da memória construindo sentidos, mas sempre mantendo a tradição (DORNELES, 2003, p. 45-46). Mais ainda, mesmo que tal discurso não faça parte do cotidiano da vida de todo rio-grandense, há uma tentativa de engajar a todos nessa “rede de memória que simboliza significados importantes a um determinado grupo social” (DORNELES, 2003, p. 46).

Essa descrição do contexto dos anos 1980 serve para refletir sobre o que se pensava e se fazia, naquele momento, na esfera cultural. Enfatiza-se que Vítor Ramil não busca engajar sua arte nessa lógica, destacando que sua obra não é mesmo uma obra regionalista ou nativista. Segundo ele, há em sua construção artística algo diferente:

[...] eu gosto muito sempre de me subtrair à tendência do momento. Nunca gosto de estar fazendo o que os outros estão fazendo, sabe... Eu gosto de estar sempre com um pé atrás, com um olho crítico, sempre seguindo as minhas tendências naturais, nunca trair a mim mesmo, no sentido das minhas buscas estéticas, conceituais, temáticas, o que for (RAMIL, 2016).

Para Ramil, há certo reducionismo em classificar sua arte como ‘nativista’ ou como ‘regionalista’ e em defender que o ‘Rio Grande é tudo’ (RAMIL, 2016). Portanto, ao trazer essa discussão sobre o contexto artístico¹⁰ do momento em que Ramil entra neste mercado e lança sua música para o público, destaca-se novamente a oposição a uma tendência regional para fazer valer um olhar crítico seu, uma conceitualização e uma temática que pudesse dizer muito de si mesmo e de suas ideologias.

Buscando apoio nos estudos de Nilda Jacks, destaca-se a importância de seus textos em relação à questão do tradicionalismo x nativismo x regionalismo. Segundo a autora (JACKS, 1998), em relação à cultura regional na historiografia, há como característica básica um enaltecimento de um “passado guerreiro”, no qual o “historiador busca nas lutas fronteiriças com os castelhanos vitórias grandiosas, lances de heroísmo e, dominando o cenário de pampa, [...] encontra-se a figura altaneira, viril e destemida do gaúcho”. Tal mito produziu um sujeito “que passou a identificar idealmente o gaúcho e a impor-se como padrão de comportamento”, uma imagem que não corresponde com a realidade atual e que é vivida apenas simbolicamente (JACKS, 1998).

A atualização desse mito num período correspondente a cada trinta anos, segundo levantamento da autora, estaria relacionado a um “elemento de entrave sociopolítico”, já que a ideologia

[...] por trás destes movimentos sempre foi a das classes dominantes ligadas ao setor rural, embora havendo momentos de ruptura, como aconteceu com o Nativismo ao propor o uso de uma temática mais voltada para as questões emergentes da população rural, como a propriedade da terra, o exôdo rural, a marginalização na periferia da capital e das grandes cidades, etc. (JACKS, 1998).

Em relação à linguagem, houve uma “renovação estética” voltada a uma “temática mais urbana e contemporânea”, o que significou um “[...] rompimento com os padrões que vinham sendo defendidos desde o final da década de 1940 pelos tradicionalistas, ainda como herança do Partenon Literário e do Regionalismo Literário” (JACKS, 1998).

¹⁰ Destaca-se que o contexto literário antecessor e também contemporâneo a Ramil será discutido no capítulo IV. Por ora, tornou-se importante destacar o contexto musical do início da carreira do artista.

Corroborando com dados já apontados nos trabalhos de Fonseca (1992), Santi (1999) e Pereira (2011), Jacks (1998) aponta para a grande estrutura dos festivais nativistas. A autora (JACKS, 1998) ainda salienta que “[...] a escolha dos nomes para os festivais buscava o linguajar regional e não deixava de causar estranheza para a maioria da população urbana, a qual já havia perdido o contato com grande parte deste vocabulário”.

A partir desses elementos possíveis de serem verificados como parte de uma visão nativista ou regionalista, quando da inserção de Vitor Ramil no mercado de arte, através da música e, posteriormente, da literatura, pode-se entender que o autor destaca não se colocar no movimento regional ou nativista enquanto ideologia. Isso pode ser percebido a partir do momento em que sua arte não segue um padrão de temática ou de estrutura e forma. Porém, enquanto artista, Ramil busca abarcar e integrar indivíduos Rio Grande do Sul afora, mas também inseri-los dentro do contexto nacional e também pampeano, a partir dos exemplos já mencionados em relação aos diferentes tipos sociais presentes em suas composições e em seus textos. Além disso, as parcerias criadas com artistas nacionais, como Milton Nascimento, Chico César, e latino americanos, como uruguaios e argentinos já citados, mostram sua abertura para as ideias e os modos de pensar da paisagem cultural mais ampla na qual está inserido: Brasil e América Latina.

No entanto, a busca pessoal de Ramil remete a um sentimento de pertença, com o qual me identifico enquanto pesquisadora, e ela pode também remeter a uma memória coletiva, que está no modo como constrói sua obra. Através dessa ideia de uma memória coletiva na obra de Vitor Ramil se insere a presente pesquisa de doutorado, visto que, enquanto autora, também me sinto integrada por sua estética do frio, por sua temática de integração e de hibridéz dentro de um mesmo contexto regional. A região aqui é a do Pampa, espaço geográfico que une o Uruguai, parte do Rio Grande do Sul e parte da Argentina: é desse local que falo, é essa paisagem cultural que busco destacar através da discussão empreendida sobre as narrativas em prosa e ensaística de Vitor Ramil em comparação com as narrativas de Juan José Saer e Saúl Ibarigoyen.

1.3 A Estética do Frio (2004) e as obras *Pequod* e *Satolep*

As narrativas em prosa de Ramil datam de 1995 a primeira – *Pequod* – e 2008 a segunda – *Satolep* –, aqui analisadas. *Pequod* tem 119 páginas e apresenta em sua capa a imagem de um menino envolto por um círculo separado por uma espécie de dentes, dentro dos quais estão escritos números em romanos, de um a 23 (vinte e três); o círculo, por sua vez, está dentro de um quadrado, uma espécie de moldura. Tal imagem pode remeter a um retrato do menino, personagem e narrador da história. *Satolep*, por sua vez, tem 288 páginas e apresenta, na capa, a imagem de parte de uma rua da cidade de Pelotas, numa referência ao próprio título bem como ao relato a ser lido.

Entre estas duas narrativas em prosa, um ensaio sobre a obra – escrito nos anos 1990 e início dos 2000 – situa o leitor em relação às inquietações que motivam o autor e compositor a escrever. O ensaio, intitulado *A Estética do Frio*, surge nos anos 1990, com revisão textual e publicação na França no início dos anos 2000. Este ensaio é uma reflexão do autor sobre sua obra e sobre as questões que norteiam seu processo de escrita.

O texto foi elaborado, conforme afirma o autor (RAMIL, 2004), a partir de uma sensação de não pertencimento, um questionamento por algo que pudesse fazê-lo sentir-se integrado tanto ao contexto tropical brasileiro quanto ao do frio. As inquietações pessoais têm relação com o lugar natal de Ramil, situado na Região Sul do Brasil: paisagem climática diferente do restante do país. Também, têm relação com o momento do autor quando estava no Rio de Janeiro e, durante um mês de junho, olhava um programa de televisão e observava cenas ditas como “normais” as de um carnaval fora de época no Nordeste e como “anormais” as da chegada de um inverno rigoroso no Sul. Segundo o âncora:

[...] [viu] o Rio Grande do Sul: campos cobertos de geada na luz branca da manhã, crianças escrevendo com o dedo no gelo depositado nos vidros dos carros, homens de poncho [...] andando de bicicleta, águas congeladas, a expectativa de neve na serra, um chimarrão fumegando [...] (RAMIL, 2004, p. 9-10).

Aquelas imagens logo lhe remeteram a um desejo de estar não em Copacabana, mas em Porto Alegre. Surge, a partir de sua percepção, uma inquietação em relação à identidade. Ao sentir-se um diferente no Brasil tropical e sentir o Rio Grande do Sul como o lugar mais íntimo, Ramil busca definir um conceito próprio denominado “estética do frio”. Essa conceituação compreenderia a paisagem cultural e climática de um indivíduo que vive no sul do país e que experimenta sensações climáticas e modos de ser e de conviver diferentes dos sujeitos do clima tropical, predominante na maior parte do Brasil:

[...] o frio é um grande diferencial entre nós e os “brasileiros”. E o tamanho da diferença que ele representa vai além do fato de que em nenhum lugar do Brasil sente-se tanto frio como no Sul. Por ser emblema de um clima de estações bem definidas – e de nossas próprias, íntimas estações; por determinar nossa cultura, nossos hábitos, ou movimentar nossa economia; por estar identificado com a nossa paisagem; por ambientar tanto o gaúcho existência-quase-romanesca, como também o rio-grandense e tudo o que não lhe é estranho; por isso tudo que o frio, independente de não ser exclusivamente nosso, nos distingue das outras regiões do Brasil; [...] simboliza o Rio Grande do Sul e é simbolizado por ele (RAMIL, 2004, p. 13-14).

O lugar geográfico ao qual Ramil pertence é, assim, descrito por ele a partir da memória. Ao relacionar memórias pessoais com perspectivas crítico-reflexivas em relação à paisagem cultural na qual está inserido, Ramil permeia sua obra ficcional pela questão da metamemória, ou seja, a representação que cada sujeito faz de sua própria memória, seguindo a linha de teorização de Jöel Candau (2012).

O que surgiu para ele, naquele junho em Copacabana, foi certo estranhamento em relação ao seu lugar, tanto como indivíduo quanto como artista. Sua ida ao Rio de Janeiro tinha total ligação com a divulgação da obra, mas a percepção dessa diferença na cultura e na paisagem do lugar fez-lhe querer falar das coisas tão inerentes a si mesmo, através da escrita, como forma de entender tudo isso (RAMIL, 2004). Maurice Halbwachs (2004), ao tratar sobre a memória coletiva e ao elencar marcos sociais para ela, destaca a necessidade do entorno social para a efetivação da memória e a evocação das recordações por outrem como ativador de nossas próprias memórias. Assim, ao perceber a evocação de recordações, a partir da descrição por parte do âncora do jornal, em relação a uma paisagem sulina muito íntima de sua identidade, Ramil tem suas

memórias ativadas e, contra uma memória estereotipada, faz sua própria representação da mesma.

Ramil descreve, portanto, uma estética do frio associada a uma imagem que pudesse expressar o jeito de ser da gente do Sul, se relacionando com o Pampa gaúcho: “[...] o pampa pode ocupar uma área pequena do território do Rio Grande do Sul, pode, a rigor, nem existir, mas é um vasto fundo na nossa paisagem interior” (RAMIL, 2004, p. 19). Além dessa imagem, Ramil define a milonga como a música que caracteriza sua estética do frio: “[...] assim como o gaúcho e o pampa, a milonga é comum a Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina, inexistindo no resto do Brasil” (RAMIL, 2004, p. 22).

Sem dúvida, na própria reflexão do autor tem-se a questão do pampa, do gaúcho, da música comum a essa Região, como intercâmbio de culturas, o qual a obra desse artista busca enaltecer. A partir de seu ensaio teórico, Ramil vai definindo sua obra na perspectiva da construção de diferentes zonas de contato e de fricção identitárias, o que caracteriza um território cultural de fronteira.

Em relação a essa questão do frio, Vitor Ramil relata sobre uma temporada no nordeste com Carlos Moscardini, ambos na praia, “[...] os dois sentados, aquele sol, tomando sei lá o quê, uma caipirinha, tomando banho e voltando, vai na água e volta, e fica ali, aquela coisa... daqui a pouco ele veio e disse assim ‘no se puede vivir así, hay que haber alguna hostilidad’ (sic)” (RAMIL, 2016). Essa frase do amigo fica-lhe latente no pensamento e este relato demonstra a relação das pessoas do Sul com o frio, temática para a qual Ramil define sua estética. A convergência da frase do amigo para com o frio, sendo que estavam ambos à beira da praia, no clima quente do Nordeste, está na expressão “não se pode viver assim” e na necessidade de haver alguma hostilidade.

Parafraseando Borges, Ramil destaca a dignidade que há no frio, em se vestir um sobretudo, em se adaptar ao clima, fato que mexe com cada um internamente também (RAMIL, 2016). Destaca ainda ser esse o clima que nos representa enquanto gaúchos num país conhecido como tropical:

[...] onde está o frio no Brasil? ele está no Rio Grande do Sul! Claro que tem frio em São Paulo, tem festival de inverno no Ceará, tem festival de inverno até no Piauí, mas o frio não é representativo pra eles como o é para nós... Para nós o frio é simbólico, transcende o frio elemento climático, [...] E no meu caso, eu gosto de ver o frio também como um

elemento estético, vou dizer assim, como uma sugestão para a arte, e para a disposição de produzir arte, [...] Eu acho que isso me aproxima dos músicos do Sul e eles de mim (RAMIL, 2016).

A evocação dessa analogia do frio com certa hostilidade e também com alguma dignidade e elegância é uma imagem que representa uma memória dessa sensação climática extrema. A pesquisadora Clarisse Lyra Simões (2010) aponta o frio como o elemento que serve de metáfora definidora do Rio Grande do Sul. Reconhecer-se nessa imagem memorial e criar uma representação disso, ou seja, cunhar uma metamemória, a partir da definição de Candau (2012), evidencia a criação da estética do frio por parte do autor. Ao tornar tal representação pública, através da música e da literatura, Ramil possibilita a efetivação de sociotransmissores, traços sociais cuja tarefa é “fixar” o passado e as recordações, tais como os lugares, os registros, os escritos etc. Os sociotransmissores são o que Candau (2012) considera como as vias de transmissão das memórias e lembranças.

Em relação à transmissão social da memória, destaca-se a ideia de Candau (2006) sobre que se memorizar serve para transmitir, então se necessitam de transmissores para isso. O autor cita os museus, a educação e a arte como coisas postas em cena para a perpetuação da memória (CANDAU, 2006, p. 107). Além disso, tanto as sociedades com tradição oral quanto as com tradição escrita possuem inúmeras possibilidades de armazenamento e de difusão do saber memorizado (CANDAU, 2006, p. 108). Cada grupo, portanto, lida com a classificação, a eleição e o esquecimento de suas respectivas memórias, privilegiando aspectos e suportes para a transmissão memorial (CANDAU, 2006, p. 109). A escrita ensaística e ficcional é para Ramil a forma de transmitir uma memória que remete às sensações climáticas do Sul e a tudo que elas permitem sentir, bem como é a maneira de registrar as memórias afetivas que fazem o autor refletir sobre sua paisagem cultural.

Além do frio, a relação com a cidade é sempre intensa, também em sua obra, desde o olhar induzido pelo pai, os costumes pelotenses da avó paterna, os cheiros dos porões e da chuva nas telhas de sua casa, as andanças pelas ruas na adolescência, as leituras de autores cujas narrativas perpassavam pelo espaço urbano (RAMIL, 2016). Vitor Ramil também trabalha a ideia de unidade em sua

obra, no sentido de falar de uma identidade gaúcha, regional e nacional ao mesmo tempo em toda a sua produção artística. Partindo-se dessa premissa, busca-se ilustrar os pontos de convergência entre as prosas *Pequod* e *Satolep* e as reflexões de *A Estética do Frio*.

No livro *Pequod*, a história se passa na época de infância do personagem principal, um menino sem nome que vive na cidade de Satolep. Nos capítulos, entrecruzados com partes que destacam o momento do hoje – Ahab adulto e casado com vários filhos – estão partes que remetem à infância do próprio Ahab. Nestas, o início é marcado com a expressão “na Calle Asencio”, como uma maneira de remeter à cidade de Ahab, natural de Montevideú. Isso acontece em dois momentos ao longo do livro, quando o foco é voltado para os acontecimentos da Calle Asencio, durante a infância de Ahab. Sabe-se tratar da infância, pois algumas evidências remetem a essa época da vida: a brincadeira com bola; chamar o pai de “papito” – “[...] todo o movimento e toda a cor de Montevideo na bola de borracha azul que Ahab joga na calçada enquanto caminha” (RAMIL, 1995, p. 13); a chegada de dois homens, um negro e um branco, à casa de Manuel e Ahab exclama “Un señor negro, papito! [...]” (RAMIL, 1995, p. 25).

A epígrafe do livro é uma frase de Jorge Luis Borges que diz “La memoria, esa forma del olvido” (RAMIL, 1995, p. 7), remetendo a duas faces da mesma moeda, a memória e o esquecimento, lembrar-se e esquecer-se, já que, ao esquecer, o narrador registra aquilo que lembra intercalado com o que outros lembram sobre ele – a avó, Ahab, a mãe. A narrativa acontece na visão do menino, mas intercalada por partes narradas em terceira pessoa, e todos os fatos giram em torno da vida do menino e da vida de Ahab. Estes fatos se entrecruzam a todo instante, mas também se distanciam quando o pai trabalha ou quando se isola. Na ótica do menino, percebe-se a relação com a cidade e com o lugar no qual vive, e lê-se sobre sua formação como indivíduo no meio em que se situa. Percebe-se, também, a relação do eu com outro, o qual está representado pelo país vizinho, Uruguai, pelos hábitos diferentes, pela língua distinta, numa relação possível de adjacência expressa nas figuras de pai e filho.

Observam-se, em *Pequod*, fatos referentes a duas infâncias distantes no tempo e no espaço – a do pai Ahab, em Montevideú, e a do filho, em Satolep. Quando já adulto, Ahab leva o filho consigo para uma visita a Montevideú,

momento em que mostra os lugares que lhe eram familiares e as coisas que costumava viver e fazer. Observa-se, então, uma integração em relação aos personagens, mas também uma integração buscada pela própria obra do autor: a escrita do Pampa, a aproximação com os países vizinhos na questão da música e do pensamento sobre a escritura:

[...] o início da minha atividade de escritor coincide com os primeiros passos da estética do frio. Minha primeira novela chama-se *Pequod*, e seus cenários são Satolep, uma idealização da minha cidade, e Montevidéu, capital do Uruguai, cidade bastante próxima e ainda mais ao sul da América, onde meu pai nasceu. Trata-se de uma narrativa longa feita de pequenas narrativas articuladas sob uma suposta forma da memória. Transitando entre a precisão e a vaguidade, sua elaboração deve muito a esse conjunto de ideias (RAMIL, 2004, p. 27).

A viagem, dos personagens, para Montevidéu, ocorre justamente numa manhã de inverno: “[...] Ahab tinha uma Caravan e o ar gelado da manhã na minha cara no Uruguai” (RAMIL, 1995, p. 61); “[...] as manhãs de inverno no Uruguai eram todas as manhãs de inverno de Satolep reunidas e aperfeiçoadas de *pureza y calidad, su gusto y su claridad* [...]” (RAMIL, 1995, p. 63). Estando lá, em Montevidéu, o menino sentia não conseguir entender as coisas ditas pelo pai, para as pessoas com quem conversava, mas “[...] o espanhol era então o idioma da sabedoria e da obscuridade. O espanhol era o idioma do silêncio. Ouvir Ahab falando espanhol era escutá-lo por dentro.” (RAMIL, 1995, p. 62). Portanto, evidencia-se a língua espanhola como a percepção da sabedoria do pai e também como o silêncio para o filho que nada entendia; ouvir o pai falar era como o momento de perceber o outro, esse sujeito cuja identidade também estava relacionada com o tango, estilo musical que o pai adorava dançar na sala de casa e em eventos dos quais participavam (RAMIL, 1995, p. 32).

A relação com o outro, nesse caso, se estabelece também nas distintas fases da vida de um sujeito. Para o menino, o pai é agora parte de outra cidade, Satolep:

[...] a cidade rigidamente planejada dissolve-se na neblina, transformando-se numa cidade infinita. Luzes indefinidas sinalizam as ruas retas que se cruzam até a margem de um rio silencioso que se aproxima sem ser visto. Montevideo não se adequaria tanto a Ahab na idade adulta quando a úmida Satolep (RAMIL, 1995, p. 27).

Tem-se, portanto, através da narrativa ficcional de *Pequod*, os elementos do Sul, sempre tão marcantes na obra de Vitor Ramil, evidenciados, nessa narrativa, pelo frio, pela imagem de horizonte infinito, pelas relações entre os países, pela língua específica de cada um, português e espanhol, pelo tango. O contraponto, as congruências e as trocas permitem que esses sujeitos diferentes estabeleçam relações e interfiram uns na vida dos outros.

Rubira (2014, p. 29) destaca o movimento narrado por Ramil, em *Pequod*, como uma busca de algo que ficou para trás, uma não perda das raízes: a volta ao Uruguai, o som dos discos de tango, o espanhol – tanto o pai de Vitor Ramil, Kleber Ramil, deixa o país de origem para viver em outro, como o avô também o havia feito, ao deixar a Galícia para viver no Uruguai. O espaço da família de Ramil, então, é visto como um lugar de transição, de extensão de dois mundos, já que a mãe, Dalva, é natural de Jaguarão e a mãe dela, por sua vez, natural de Rio Branco, no Uruguai (RUBIRA, 2014, p. 30).

Com as epígrafes dos capítulos referenciando a trechos de *Moby Dick*, de Herman Melville, e com o mesmo nome do barco, *Pequod* é uma narrativa que destaca a questão da identidade, dos elementos que, juntos, permitem que o indivíduo se relacione com o seu lugar. Rubira (2014, p. 120) destaca que “[...] a nau de Vitor desloca-se por um território que durante milhões de anos esteve sob as águas do mar: o pampa. Segue uma rota entre o Rio Grande do Sul e *el Río de la Plata*, entre ‘Satolep’ e Montevideú”.

Além da análise sobre *Pequod* feita por Rubira (2014), quem destaca, principalmente, entrevistas dadas pelo próprio autor e discussões empreendidas por outros autores, tem-se o trabalho de Beatriz Helena da Rosa Pereira (2001). Para a autora, os elementos presentes em *Pequod* são elementos parte das milongas, estilo musical que melhor expressa o frio para Vitor Ramil (PEREIRA, 2011). Inicialmente, a autora destaca a positiva aceitação da obra em âmbito nacional, o que permite inserir *Pequod* dentro da literatura nacional e tornar Ramil um escritor aceito pelo público e pela crítica (PEREIRA, 2001, p. 9-10).

Pereira (2001) evidencia a relação da narrativa ficcional com o ensaio *A estética do frio*, além de analisar o narrador, o espaço e os elementos da milonga presentes em *Pequod*. A autora também, assim como já mencionado

anteriormente na presente análise, enfatiza o percurso do autor e a relação existente entre sua música e sua literatura, uma complementando a outra, uma indissociabilidade que se expressa através da ideia do frio e da diversidade (PEREIRA, 2001, p. 21).

Em relação ao narrador em *Pequod*, Pereira (2001, p. 25) vê o menino como um narrador que “tenta recompor sua história através da memória”, sendo que sua memória está intercalada pela memória daquilo que outros personagens lembram a respeito de si e da sua relação com o pai. “[...] O relato feito por esse narrador não segue, absolutamente, uma cronologia linear. Como a memória, cenas aparecem e desaparecem, algumas vezes desconectadamente, interrompidas” (PEREIRA, 2001, p. 25). A partir do olhar do menino narrador e de suas memórias, portanto, Pereira (2001) defende que a cidade vai se construindo, como numa espécie de mapa, com as ruas, os lugares de Satolep tomando forma através das palavras.

Nessa narrativa ficcional, Ramil, através da figura de Ahab – que possui o espanhol como primeira língua, mas, ao mudar-se para Satolep, tem o português como seu idioma –, coloca em evidência uma reflexão sobre a produção musical urbana gaúcha, possível de ser lida na narrativa ensaística de *A estética do frio*, que é a ideia de “dupla cidadania”: a identificação dos gaúchos com a cultura platina; “a ‘língua oficial’ dos gaúchos é o português, mas, mesmo em zonas um tanto distantes da fronteira, o português falado no Rio Grande do Sul é entremeado por palavras e expressões em espanhol” (PEREIRA, 2001, p. 36). A análise de Pereira (2001), assim, busca exemplificar os elementos dessa dupla cidadania, também através do tango, da língua e da relação que Ahab tem com os dois países.

Pequod inicia no espaço privado e se amplia para o espaço público. Tem-se a casa, a cidade e a amplitude do Pampa Sul-rio-grandense como paisagem pela qual transitam os personagens. Essa ideia de espaço explorado, de menor a maior, da casa ao Pampa, pode ser corroborada com a análise de Pereira (2001, p. 66), pela qual fica evidente, também, o sentido que Vitor Ramil busca trazer para o seu lugar e para a diversidade que há nele, e, falando principalmente das características que diferenciam esse seu lugar do restante do país, consegue integrar muito mais gentes, ideias, identidades e jeitos de ser do que conseguiria

se falasse das semelhanças mais do que das diferenças. As memórias evocadas servem, portanto, como ativadores das recordações de outros sujeitos, e, ao trazer diferentes espaços, desde a casa até a planície do Pampa e a relação com o país vizinho, Uruguai, em *Pequod* Ramil representa múltiplos personagens e diferentes Outros.

As diferenças entre o eu e o outro também são debatidas na prosa *Satolep*, através dos lugares geográficos Sul e Norte. A personagem principal, Selbor, ao desembarcar na cidade de *Satolep* e conversar com alguém local ouve:

[...] 'Por vezes, os nossos compatriotas distantes perguntam, envolvendo na indagação uma afirmativa: o Sul!... é estéril... Lá o minuano cresta a inspiração, resfria a ebulição mental, criadora... Daqui, de fugazes e ruidosos cenáculos, cujos ecos aparamos, também interrogamos, dizendo: o Norte!... o calor é dissolvente; amolenta e fatiga... E, nem uns nem outros temos razão bastante; somos preliminarmente ignorantes das nossas coisas e pejorativamente descuidosos de conhecê-las, para amá-las. Não estabelecemos uma permuta intelectual, não confraternizamos, em suma' (RAMIL, 2008, p. 54).

Ao trazer para o debate dos personagens as questões que o inquietam, enquanto sujeito que pensa sobre o seu lugar, Ramil direciona também para a questão das diferenças de sentimentos e percepções entre um e outro, para o não estabelecimento de contatos, o que gera conflitos de identidade, tais quais os descritos em *A Estética do Frio*. Além disso, Selbor viveu em “lugares ao sol” (RAMIL, 2008, p. 10), mas precisou retornar para sua cidade natal quando do seu aniversário de trinta anos, porque, de alguma forma, precisava das estações do Sul, marcadas pelo frio.

Selbor, ao se instalar definitivamente na cidade de *Satolep*, retorna movido por algo muito pessoal, uma identidade diretamente relacionada ao afeto que possui com o espaço físico. A relação afetiva está na sensação de que as estações frias eram as suas e de que no Norte nada parecia lhe pertencer. Nessa volta ao lugar natal, à paisagem cultural tão cara à sua memória, o que faz é rever cada espaço físico, cada rua, cada coisa, pois, para ele, em *Satolep* as coisas eram geometrizadas pelo frio.

A seleção de certos objetos, feita por Selbor, demonstra o que Candau (2015) destaca sobre uma relação que criamos com os artefatos para que eles sistematizem ou organizem nossas memórias em relação a determinadas coisas.

Os objetos mais importantes, para Selbor, seriam, portanto, o frio, a visão da paisagem geometrizada pelo frio, uma paisagem plana, úmida, fria, o anoitecer de inverno, a neblina da cidade.

Toda essa análise da relação de Selbor com a cidade de Satolep foi o percurso empreendido durante minha pesquisa de mestrado, na qual me detenho sobre o relato narrativo em páginas brancas dispostas no livro, ou seja, o olhar de pesquisadora direciona-se para a relação do personagem/narrador com o espaço físico, ocorrendo para ambos, personagem/narrador e lugar geográfico, uma modificação a partir da relação de um com o outro (KLUG, 2011). Naquele momento, o objetivo era demonstrar as mudanças ocorridas tanto no sujeito que retorna a um lugar modificado pela ação dos habitantes que ali viveram e usufruíram do espaço físico, um lugar em ruínas – pois as lembranças que Selbor tinha da sua cidade não estavam mais condizentes com as imagens que via perante seus olhos muito tempo depois, na época de seus 30 anos de idade – bem como demonstrar as mudanças da própria Satolep a partir do olhar do personagem, de uma cidade desconhecida, em ruínas e decadente, para um local cuja beleza e grandeza é registrada através da lente da câmera à frente do olho do fotógrafo (KLUG, 2011).

Essa retomada, em relação à análise anteriormente empreendida no que se refere à narrativa ficcional de *Satolep*, situa os objetivos daquele momento e os de agora (diferentes entre si), quando as mesmas ideias, já destacadas, do lugar geometrizado pelo frio, agora servem para direcionar o olhar para os elementos de Sul e de Pampa possíveis de serem elencados. Novamente, destaca-se que Ramil inicia o relato em *Satolep* falando de uma inadequação corpo/lugar por parte de Selbor quando este não consegue mais permanecer nos lugares perto ao sol e retorna em busca do reencontro com as coisas do Sul (KLUG, 2011, p. 21). Dentre os objetos do Sul, escolhidos como organizadores de uma memória e transmissores de uma imagem que permite identificação e sensação de pertença, para Selbor é o anoitecer de inverno o que simboliza a cidade: “luminosidade”, “névoa”, “Satolep inteira era a emanção de um banhado”, “paralelepípedos molhados”, “as luzes dos postes [...] demarcando um caminho líquido” (RAMIL, 2008, p. 28). Ao destacar o anoitecer de inverno como algo tão marcante para Selbor, cuja imagem, quando do retorno a Satolep, faz com que seus olhos não

cansassem de percorrer o caminho vislumbrado a partir da luz dos postes das ruas, Ramil replica na narrativa ficcional uma afirmação marcante de seu ensaio: o frio diferencia o Sul do restante e de todo brasileiro que não mora aqui (KLUG, 2011, p. 27).

Ao percorrer os caminhos de pedra no percurso por Satolep, Selbor cria um registro, uma “série documental sobre a cidade, fotos acompanhadas de textos; [...] uma espécie de diário de viagem [...]” (RAMIL, 2008, p. 214). É, pois, a milonga a música que intermedia o caminho de Selbor: “[...] melancólica e pura; profunda, clara, concisa; [...] essa música de nuances, intensa e extensa, [...] [que pode] conciliar em uma só expressão a vastidão monocromática e campo e céu e o detalhismo sofisticado da arquitetura de Satolep” (RAMIL, 2008, p. 84).

Através dos textos e imagens, do livro, logo se percebe o intento do autor: dar ao leitor sua versão do lugar a partir de fatos e lembranças que lhe parecem mais importantes. Ou ainda, narrar-se na cidade a partir do que lembra, criando uma interpretação de si e do lugar. Na narrativa de *Satolep*, pode-se ler o relato e criar um mapa imaginário da cidade, e também se pode ler o texto quase como uma escrita autobiográfica, um encontro do próprio autor em seu lugar, remetendo à busca empreendida em sua arte: criar uma identidade própria, um jeito de narrar que se define frente ao contexto cultural múltiplo no qual está inserido (KLUG, 2011, p. 93).

Acompanha-se, através de muitos adjetivos, a ideia de cidade sulina e fria que o autor pretende criar no imaginário de seu leitor: a intensa umidade (RAMIL, 2008, p. 53); o minuano (RAMIL, 2008, p. 54); “os dias de chuva ininterrupta [...] e de um cinza metálico que se deita sobre tudo e todos” (RAMIL, 2008, p. 56); a cerração e o frio (RAMIL, 2008, p. 78); a não possibilidade da imaginação de um verão no ‘Brasil frio’ (RAMIL, 2008, p. 139).

A narrativa é igualmente muito voltada para a memória de uma cidade: Pelotas. Ela explora, assim, o elo afetivo entre a pessoa e o lugar, denominado de topofilia, categoria definida por Yi-Fu Tuan, que “[...] indica um ‘neologismo’, [mas] útil quando pode ser definida em sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material” (TUAN, 1980, p. 107).

Outros estudos importantes da obra *Satolep* são os das pesquisadoras Sheila Staudt (2015) e Luciana Urbim (2013). Staudt (2015) analisa a constituição

da cidade a partir do texto e das imagens, discutindo categorias como: reflexos e visões do espelho, labirinto urbano, fotografia, o duplo, homem e lugar; e faz uma discussão bem detalhada em relação a cada uma das imagens dispostas ao longo da obra. Por fim, a autora compara a construção de cidade, através da aproximação da literatura com a fotografia, em *Satolep* com outras duas obras da literatura brasileira contemporânea, *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, e *O fotógrafo*, de Critóvão Tezza (STAUDT, 2015). Já a análise de Urbim (2013) perpassa por questões relacionadas à vida e à obra de Vitor Ramil, destacando elementos de intertextualidade de *Satolep* com as outras duas narrativas do autor – *Pequod* e *A Estética do Frio* – além de refletir sobre o narrador e sua relação com a cidade em ambas as narrativas ficcionais.

Da mesma forma como se realiza na presente análise, Urbim (2013) também elenca os elementos de frio e de Sul presentes nesse conjunto das obras de Ramil. A autora cita, ainda, a “[...] estreita proximidade, não só geográfica, mas cultural, existente entre o Rio Grande do Sul e os países vizinhos”, sendo o frio o elemento que toca a todos em sua heterogeneidade (URBIM, 2013, p. 26). Assim, Urbim (2013) “mergulha no imaginário de *Satolep*”, como ela mesma referencia no título de seu trabalho, através do conjunto da obra de Ramil – literatura e música – e torna seu trabalho como uma importante reflexão sobre própria fortuna crítica do autor ao discutir sobre os escritos de demais pesquisadores e pensadores da obra de Ramil.

Destacadas essas análises das narrativas ficcionais e do ensaio sobre a estética do frio, pode-se entender que *Pequod* é o olhar de um menino sobre o lugar e a relação deste com o outro – o país vizinho Uruguai. *Satolep*, por sua vez, é a escolha de um sujeito em viver num lugar frio em oposição a outros – os lugares ao sol, ao Norte. Há em ambas as narrativas uma descrição de lugar a partir das memórias e das percepções de seus personagens, sendo esse lugar sempre o mais próximo possível de um Sul frio. Há, também, em ambas, um deslocamento físico do personagem principal, cujo olhar está sempre permeado de outras possibilidades, do conhecimento de outros lugares. As narrativas ficcionais são a extensão do pensamento crítico do autor defendido em *A Estética do Frio*, ensaio inicialmente publicado em 1992 e depois ampliado para uma versão mais abrangente e editado em livro, no ano de 2004.

Pode-se trazer aqui uma ideia de Ottmar Ette (2008), cujos estudos versam sobre a literatura, e quem, ao analisar os relatos de viagem de Rousseau e de Diderot e buscar intertextualidades nas obras destes autores, destaca que o movimento da viagem sempre compreende um círculo (p. 99). Neste sentido, os personagens de *Pequod* e de *Satolep* também realizam o movimento de um círculo, nesse ir e voltar. Não uma reta, pois no retorno já não se tem o mesmo indivíduo, ele é, então, feito de novas vivências e memórias, de modo que seu olhar está transformado pela convivência com o Outro. Urbim (2013) destaca o movimento dos personagens como o de uma espiral: nem o indivíduo é o mesmo, nem o local ao qual se volta é o mesmo, a partir da ótica dos personagens – Ahab e o menino de *Pequod* e o fotógrafo Selbor. Ahab, ao voltar a Montevideú, juntamente com o filho, não estaria no lugar adequado àquele sujeito adulto – citação mencionada anteriormente – numa analogia ao lugar natal modificado pela ação do tempo e dos indivíduos que o habitam.

Ainda, qualquer viagem pressupõe uma formação, ou seja, pode-se pensar nas narrativas de Ramil como romances de formação do homem, nos quais o “[...] tempo se interioriza no homem, passa a integrar a sua própria imagem, modificando substancialmente o significado de todos os momentos do seu destino e da sua vida” (BAKHTIN, 2011, p. 220). Tanto Selbor, que viaja para diferentes cidades ao sol e posteriormente percorre os caminhos de Satolep, quanto o menino de *Pequod*, que se desloca de sua cidade para Montevideú, e quanto o pai, Ahab, o qual também se desloca nesse percurso Montevideú-Satolep-Montevideú, formam-se enquanto sujeitos ao realizarem as viagens e ao permitirem-se o contato com a alteridade.

Bakhtin (2011) classifica o romance de formação em cinco tipos e destaca como o mais importante aquele no qual indivíduo e mundo presente se formam “concomitantemente” no decorrer da narrativa, em que o “homem já não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de duas épocas, no ponto de transição de uma época a outra” (p. 222). Estão, assim, os personagens situados em fronteiras de épocas: o menino de *Pequod* que se vê crescendo e aprendendo coisas na cidade; Ahab, que se vê adulto e relembra coisas da infância em Montevideú; e Selbor, que observa as ruínas de uma Satolep do passado – e,

nesse movimento, também recupera memórias de sua infância – em prol de um novo olhar para o lugar do futuro através da memória¹¹.

1.4 Memória e narrativa em *Satolep*

Satolep permite, conforme já destacado, ler a memória de uma cidade. O relato escrito, bem como as vinte e oito fotografias dispostas ao longo do livro, em páginas pretas, são a versão da memória de uma paisagem cultural a partir do olhar de um sujeito em particular. Vitor Ramil utiliza-se de outra estética, a fotografia, criando mais uma dobra ao relato literário, contando e mostrando a cidade de Satolep, não apenas conforme ele a vê e a sente, mas com a reprodução de fotos antigas de um álbum de uma cidade chamada Pelotas (CLARRICONDE, 1922). O conjunto de fotos, sem dúvida, oferece outra textura ao livro. Através da fotografia, ele, de certo modo, controla a construção do mapa imaginário de seus leitores, fazendo com que estes se remetam à paisagem cultural da cidade da década de 1920, e não à cidade de hoje.

As vinte e oito fotografias dispostas em páginas pretas ao longo do livro são o que Selbor denomina, inicialmente, de “diário de viagem” e, mais adiante, resolve chamar de “o grande círculo” como que numa alusão a uma caminhada circular que completa pela cidade em busca de lembranças, de vestígios que devam ser registrados. Estas imagens retratam principalmente casas, locais públicos de Pelotas e trazem uma descrição feita pelo olhar de alguém sobre tal paisagem. Sabe-se serem imagens da cidade de Pelotas pelas referências externas à obra, destacadas pelo próprio autor nas muitas entrevistas que concedeu. Vitor Ramil não é o autor das imagens em *Satolep*, remetendo à Selbor esta autoria, ou seja, Ramil utiliza-se de imagens pré-existentes e atribui a autoria ao personagem do seu livro, cuja narrativa se desenvolve nos primeiros dez ou

¹¹ “O homem transforma a cidade, a cidade transforma o homem” (RAMIL, 2008). Uma análise aprofundada da questão da formação concomitante do sujeito e da cidade em *Satolep* pode ser lida na dissertação de mestrado já mencionada [KLUG, Marlise Buchweitz. Por *Satolep*: (per)seguindo Selbor. 105 f. 2011. Dissertação (Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011].

vinte anos do século XX, data das fotografias, mas também data em que viveu João Simões Lopes Neto (1865-1916), escritor pelotense e transformado em personagem de *Satolep*.

Toda essa abordagem inicial do presente subcapítulo serve para situar melhor a narrativa ficcional de *Satolep*. Destaca-se o presente enfoque da análise no relato em si e nas questões relativas à memória que explicita, conforme discutido a seguir. Tal discussão sobre narrador e memória torna-se válida de ser realizada para cada uma das obras da presente tese, porém, como o objetivo maior é destacar os elementos de Sul e da Região do Pampa, presentes nas obras de Vitor Ramil, Saúl Ibagoyen e Juan José Saer, e como realizar uma análise do narrador em cada uma das narrativas ficcionais poderia incorrer em inúmeras repetições, buscou-se trazer aqui essa exemplificação através de *Satolep* com o intuito de falar desse narrador.

A relação do narrador com o relato está também na questão de trazer o passado, através da memória. Em todas as obras analisadas, na presente tese, tem-se esse elemento do passado evidenciado através da escritura ou do relato dos personagens. Tal passado remete, muitas vezes, a eventos históricos, que são trazidos para as narrativas, ressignificados e dando-lhes uma atribuição no presente, por parte dos autores – Ramil, Saer e Ibagoyen.

Clarice Simões (2010) aponta para *Satolep* como uma narrativa cujo espaço está muito bem definido, mas não o tempo, já que se sabe que as fotografias correspondem ao álbum de Pelotas da década de 1920, mas não se tem uma definição cronológica em relação a datas da partida de Selbor ou de seu retorno. Essa não menção a um tempo específico também está relacionada a um passado que é presente, que não importa quando ocorreu, mas que é parte das recordações. A não linearidade do relato de Selbor – que, quase ao final do livro, descobrimos ser feito para uma junta de médicos que o consideram louco –, apontada por Simões (2010), é aqui entendida como uma analogia à memória: lembranças vêm conforme são evocadas superficialmente e retornam cada vez que são consideradas mais a fundo. O sujeito que fala está sempre nesse jogo entre o ir e o voltar no tempo como modo de corroborar uma memória já citada (THOMSON, 1997).

A narrativa de *Satolep* permite ver uma cidade transformada pela ação de seus habitantes, fato inferido através das lembranças de Selbor – que é quem narra suas vivências nesse lugar, após alguns anos de ausência –, mas também destacado por outros narradores, os quais recordam algum momento da cidade em relação a cada uma das imagens fotográficas dispostas no livro. Logo no primeiro relato posto ao lado da imagem de uma casa, podem-se ler as impressões de Selbor:

[...] seguem minhas visões de Satolep em ruínas. Hoje foi nossa casa que eu vi: telhado e muro desabados; a face norte destruída, sala, copa e cozinha entregues à ventania; a porta de entrada caída sob plantas tortuosas, entre tijolos expostos da fachada. Inscrições a tinta, que não pude ler, sujavam as janelas apodrecidas. Não restavam marcas da nossa família (RAMIL, 2008, p.7).

Com esse texto inicial percebe-se que o narrador enfocará na questão das ruínas, do lugar modificado a partir do olhar daqueles que agora dele usufruem. Ao ler o relato completo das páginas brancas, sabe-se que as fotografias selecionadas por Selbor para comporem seu diário são escolhidas a partir de uma sensação diferente sentida por ele ao retratar o lugar, porém, a ordem da seleção é definida ao final. Desse modo, pode-se dizer que a escolha da antiga casa de sua família, agora em ruínas, como a primeira do conjunto pode induzir a pensar que o início de cada indivíduo se dá na sua casa.

Além disso, as ruínas, mencionadas no início do livro, e o anagrama da cidade de Pelotas, como título, remetem à história da cidade, a qual também sofreu muitas mudanças ao longo dos anos, como qualquer outro lugar. Mas, a história peculiar de Pelotas conta com um período de grandes riquezas geradas pela indústria do charque no local e, posteriormente, uma decadência que culminou na falência de muitas famílias, e, no completo abandono do centro histórico por um longo período de tempo, segundo Mario Osório Magalhães (2012).

Conforme mencionado na Introdução desta pesquisa, Ramil teve, numa de suas intenções de escritura, um resgate do passado e “uma crítica à Pelotas real, a essa Pelotas que já não existe por nossa própria culpa” (RAMIL apud MOREIRA, 2008). Pode-se destacar que “[...] à cidade visível (mas silenciada no

explícito do texto) somam-se as incontáveis cidades invisíveis. Se a cidade vive pela rememoração [...] é também verdade o seu contrário, a cidade morre pelo esquecimento” (GOMES, 1994, p. 59).

Conforme as imagens são relacionadas uma à outra, para formar o que Selbor denomina de “grande círculo” (RAMIL, 2008, p. 218), um filme visual da Pelotas antiga vai-se moldando no imaginário do leitor. Mas a memória que esse filme imagético vai provocar não pode ser aleatória, surgem assim os textos dispostos nas páginas ao lado de cada imagem que delimitam a lembrança e apontam para fatos específicos. A imagem por si só já é delimitadora, visto que o enquadramento da câmera fotográfica capta partes de um todo, fica o registro de um pedaço a ser lembrado, mas muitos outros pedaços são deixados de lado, esquecidos. Mais delimitadora é, portanto, a memória relacionada à imagem, justamente devido ao texto ao lado.

Falar da cidade de Pelotas, através de suas imagens do passado e criando memória para elas através de narradores fictícios, foi a maneira encontrada por Ramil para criticar o que foi feito dela. Atenta-se assim para o fato do escritor incluir como personagem João Simões Lopes Neto e fazê-lo visto mais uma vez pelos pelotenses. Este escritor, “[...] que não conheceu a glória literária em vida” (CHAVES, s.d.), tem sua memória recuperada por Ramil (KLUG, 2011, p. 39). Como Simões Lopes, que deixou registradas lendas e contos regionalistas gaúchos, Ramil também deixa um registro do lugar através da compilação de fotografias, textos, lendas, histórias orais.

Uma história, diferentes perspectivas, uma cidade e seus espaços permeando os acontecimentos: lê-se, em *Satolep*, sobre um período da vida de Selbor, seus conflitos, suas buscas, peregrinações e rememorações; mas leem-se muito mais as muitas coisas do lugar e vividas nele. O livro traz um relato em páginas brancas, narrado pelo fotógrafo Selbor, e, em páginas pretas, podem-se visualizar imagens de diferentes espaços da cidade, além de textos atribuídos a outros narradores.

Pode-se dizer que pensar *Satolep* como uma narrativa surgida a partir de um relato oral é quase possível. Muitos indícios nos levam a crer que o personagem Selbor conta sobre suas andanças para um grupo de interlocutores. A princípio, pode parecer uma forma de interação com o leitor, já que este muitas

vezes confronta-se com a expressão “os senhores”, como numa ideia de leitores plurais. Mais tarde, quase ao final do livro, descobrem-se três pessoas numa imagem, as quais seriam as que ouviram o relato.

Ao longo do relato em páginas brancas, Selbor narra sua trajetória desde a chegada à cidade natal Satolep, localizada ao sul do Brasil, permeada por lembranças de outros lugares nos quais esteve em sua vida – ou seja, as cidades ao norte, conforme expressão usada por ele mesmo para definir os locais por onde andou –, até a fixação na cidade e a posterior atuação como fotógrafo. Este fato o fez ser requisitado para fotografar uma família cujo filho mais velho – o Rapaz – estava a caminho de aventuras. O encontro com o Rapaz faz com que Selbor se tornasse dono de uma pasta de textos deixada por aquele sobre um banco na Estação de Satolep.

Assim, de posse da pasta, a partir do momento em que acompanhou o Rapaz à estação, já que seria levado de volta ao seu estúdio pelo motorista da família, Selbor viverá em Satolep com uma missão a cumprir: deixar registrada a cidade. É quase como que se ele não tivesse um propósito certo em sua vida, já que foi uma força inexplicável que o fez pousar a mão na mala e decidir retornar a Satolep. E é quase como uma missão do acaso um conjunto de textos em suas mãos pedindo-lhe que os retrate através de imagens.

A análise se faz aqui, inicialmente, da narrativa textual, ou seja, da linguagem e dos recursos usados pelo narrador para chamar a atenção de seu leitor, ou talvez, nesse caso, chamar a atenção de seu interlocutor, seu entrevistador, quem sabe. Logo na página 16, após ler sobre como Selbor veio parar em Satolep e por que – o que na verdade não tem um motivo real –, pode-se desconfiar que ele fala sobre sua história, suas andanças, para alguém:

[...] ao me recolherem das ruas, os senhores me imaginavam deteriorado por devaneios interiores? Pois eu estava íntegro, como agora, destituído de sombras à luz do dia, tal qual os ladrilhos recém-colocados na calçada do Clube Caixeiral, onde me encontraram. [...] Sei que meu histórico não me favorece e que a lucidez que me permite fazer essa constatação deve lhes parecer uma artimanha. Os senhores hão de querer provas da integridade que reivindico (RAMIL, 2014, p.16).

Esse primeiro indício justificado pelo vocativo ‘senhores’ e pelo pronome ‘lhes’ faz suspeitar que a história ou está sendo contada pela primeira vez, ou foi contada antes e o que se lê possa ser uma transcrição daquela.

Não só esse excerto, mas muitas outras expressões nos levam a crer que as suspeitas iniciais estavam corretas. Diz Selbor que “[...] é um anoitecer de inverno como o da noite com que iniciei este relato que simboliza o anoitecer em Satolep” (RAMIL, 2014, p. 28). Bem como quando conta de suas andanças pelas ruas de Satolep logo após a chegada, ele pergunta “Os senhores se lembram de quando eu vivia perto do sol?” e conclui que “[...] estava agora esquecido disso” (RAMIL, 2014, p.34).

O percurso de Selbor, enquanto contado, é permeado por chamamentos aos seus interlocutores, como uma forma de corroborar o que diz. Ao contar sobre sua chegada ao Café Aquário, Selbor lembra-se das palavras do pai dizendo ser aquele “[um lugar que] reúne gente que não tem o que fazer” e diz:

[...] senhores, era o meu caso naquela noite. [...] Não pude resistir: servi-me de vinho, bafejei no vidro embaciado e nele escrevi meu nome, não o nome dado por meus pais, mas este que adotei ao ir embora de Satolep e pelo qual os senhores e todos me conhecem (RAMIL, 2014, p. 36).

Assim, ora induzindo quem o ouve a participar da história e sentir coisas que ele mesmo sentira: “[...] fechem os olhos, senhores, tapem os ouvidos, imaginem-se na voragem das voragens” (RAMIL, 2014, p. 104);

[...] imaginem-me fechando o estúdio assim que o pai do Rapaz se retirou [...] A seguir imaginem a loucura tomando conta de mim [...] Façam isso. Aliviem-se um pouco deste relato oferecendo a si mesmos supostos atos desarrazoados que eu não poderia narrar sem mentir, atos que os senhores estão acostumados a esperar do tipo de gente que me julgam ser (RAMIL, 2014, p. 130).

E ora fazendo-os lembrar de coisas que aconteceram na cidade: ao relatar sobre o primeiro encontro com João Simões, ele diz que “[...] fechado o acordo, fizemos nosso pedido e narrei algumas passagens do período em que vivi em inúmeras cidades de muitos países, narrativa cujo desfecho melancólico os senhores já conhecem” (RAMIL, 2014, p. 44); “se os senhores não conhecem [a Lenda do Negrinho do Pastoreio], não sou eu quem vai lhes tirar o prazer de descobri-la no

livro de João Simões. Só queria contar que entendi o recado do amigo.” (RAMIL, 2014, p. 95); “[...] era a chegada de Calvero, o cômico inglês, os senhores devem estar lembrados desse dia” (RAMIL, 2014, p. 102).

Por vezes, Selbor apenas divaga sobre o que pensa e faz com que aqueles senhores participem de seus pensamentos: “[...] senhores, se a vida é assimétrica, simetria é onde a assimetria se esconde e se afirma” (RAMIL, 2014, p. 120); “[...] os senhores devem estar imaginando que alguma das fotos dessa sessão tenha resultado na imagem correspondente ao quarto texto da pasta. Adianto-lhes que sim [...]” (RAMIL, 2014, p. 141);

[...] os senhores talvez deduzam rapidamente que estaria apenas ocorrendo uma identificação minha com os loucos de rua. Peço-lhes que considerem a possibilidade de eu estar associando a cuidadosa construção daquele personagem à minha preparação em Satolep para voltar à casa de meus pais. Reparem nos termos do meu pensamento, em que o tecnicismo “delimitar o enquadramento” liga-se à ideia da minha volta para casa (RAMIL, 2014, p. 142).

Em outros momentos indaga seus ouvintes como que querendo ouvir uma resposta: “[...] mas os senhores não acham que quem jogava aquele jogo comigo estava do meu lado?” (RAMIL, 2014, p. 154); “[...] os senhores se lembram dessas palavras de João Simões?” (RAMIL, 2014, p. 155); “[...] senhores, eu estava aprendendo a ver?” (RAMIL, 2014, p. 172).

Muitas vezes, ao perceber que suas palavras não têm o devido crédito, Selbor busca de alguma forma fazer seus interlocutores compreenderem que lhe é visível a descrença inferida por eles:

[...] imaginem, senhores, por extensão, esta sala, estas mesas de trabalho, as teorias que os senhores professam e suas próprias pessoas careceriam de uma realidade objetiva; não estaríamos efetivamente aqui, agora. [...] Estendi-me no absurdo dessa proposição apenas porque, de observar nos senhores um indisfarçável ar de desconfiança a cada vez que falo no Rapaz [...] quis fazer-lhes um alerta: não contem com a possibilidade de vivermos outra realidade que não a nossa; atentem para o abismo desse caminho, calculem o risco de acidente para a sua ciência. Era isso. Perdoem-me a petulância de pretender aconselhá-los em matéria que é especialidade sua e permitam-me prosseguir com meu relato (RAMIL, 2014, pp. 145-146).

Além disso, mais uma vez o narrador usa a palavra ‘falo’ como um indicativo de que realmente pode se tratar de uma narrativa oral. Em outro trecho,

também há essa evidência através do mesmo verbo ‘falar’: “[...] eu não tinha chegado a lhe falar, conforme falei aos senhores, que minha trajetória de trinta anos fechava um círculo” (RAMIL, 2014, p. 214).

Conforme a leitura vai quase se encaminhando para o fim, podemos observar que Selbor como que tenta convencer seus interlocutores de que seu relato é fiel à verdade. Enquanto conta sua história, faz questão de dizer que trará provas para corroborarem sua narrativa:

[...] observem, senhores, nessa ponderada descrição [...] mantinham-se intactos os liames entre a minha racionalidade e a vida ordinária. Se há pouco lamentei serem minhas palavras não as coisas e a vida, mas apenas palavras sobre as coisas e a vida, lamento-me agora ainda mais, pois estou falando de uma fase em que as coisas e a vida eram o que eram as palavras que a cada tanto eu tirava da pasta para ler. [...] Mais tarde, quando eu lhes entregar todo este material de textos e fotos, sintam-se à vontade para procurar as pessoas nele citadas e tirar suas dúvidas. Se o fizerem, não se espantem caso o retrato poético de alguém venha a se adequar perfeitamente a esse alguém [...] (RAMIL, 2014, pp. 240-241).

O narrador também divaga sobre sua sanidade mental. Muitas vezes, é possível ler, no relato de Selbor, sobre a desconfiança evidente de seus interlocutores de que ele seja louco. Ao mesmo tempo em que precisa atestar que os fatos são verídicos para aquele médico e seus assistentes, também precisa fazer com que o leitor tenha certeza não se tratar de inverdades.

Estar maluquinho em Satolep. Admito que soa um atestado de maluquice alguém se dizer permeado pelas vozes e imagens de uma cidade. Mas estejam certos de que continuarei a me abrir sinceramente com os senhores, seguro de que, acompanhado de provas materiais, meu relato lhes parecerá razoável e esclarecedor em seu conjunto. Falta-me apenas o breve, porém intenso, espaço de tempo entre o término do período recém-resumido e o instante em que os senhores me recolheram das ruas (RAMIL, 2014, p. 246).

Assim, o fotógrafo Selbor vai delineando suas vivências em Satolep para um grupo de três homens. A prova de que a intuição inicial pode estar certa é ganha mais adiante, no último capítulo da narrativa:

[...] a presença dos senhores diante de mim [...] era natural, quase previsível. Era inevitável que os senhores aparecessem e que eu os acompanhasse, como foi inevitável que eu lhes contasse tudo o que

contei. Falar nesta sala, da forma como falei, até que a luminosidade desta hora os envolvesse, era exatamente o caminho que me faltava percorrer. Quero dizer com isso que os senhores são o tema da penúltima página da pasta. Permitam-me fotografá-los. [...] Obrigado. Os senhores acabam de me fornecer a prova da minha sanidade. Aqui está a pasta do Rapaz. [...] Sintam-se à vontade para examinar seu conteúdo [...] Leiam, olhem, tirem suas conclusões. Em troca peço-lhes que me deixem ir. Deem-me alguns dias, o suficiente para que a fachada da casa de meus pais delimite o enquadramento dos meus passos e eu possa concluir o “grande círculo”. Assumo o compromisso de retornar e entregar a última foto aos senhores, autorizando-os, desde já, a ler seu respectivo texto antes de mim (RAMIL, 2014, pp. 276-277).

Eis a prova para uma suspeita que só fez aumentar ao longo da leitura! Tal testemunho de Selbor está corroborado na imagem (Figura 3) que ele mesmo fez de seus interlocutores:

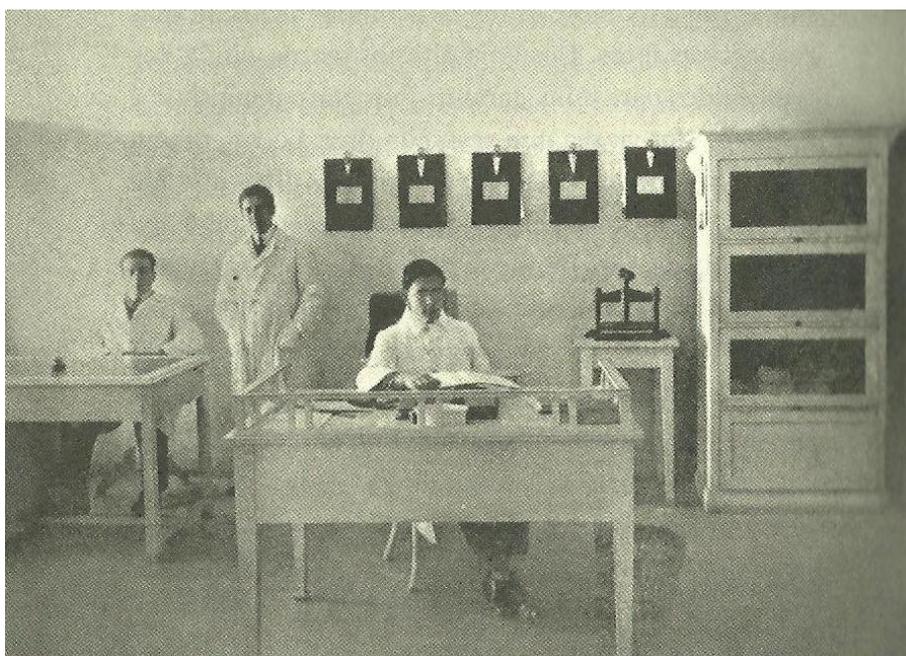


Figura 3 – Fotografia feita por Selbor dos senhores que escutaram seu relato (RAMIL, 2008, p. 278).

Além da imagem, o texto disponível nas páginas pretas ao lado dela, nos deixa claro que o relato feito por Selbor foi ouvido atentamente:

Caro Selbor. Sou o doutor Amarante, e chefió esta pequena equipe. Esteja certo de que o ouvimos com toda a atenção. Quando o senhor falou da passagem da lua sobre o castelinho da XV, lembrei-me

imediatamente da noite em que nosso amigo comum, o senhor Francisco Santos, pediu-me que fosse encontrá-lo nas dependências do Theatro Guarany [...] (RAMIL, 2014, p. 279).

Novamente, também na narrativa do médico, as palavras 'ouvimos' e 'falou' sugerem que se trata de uma narrativa oral em algum momento de sua feitura. Quase como os contos e lendas do sul de João Simões Lopes Neto, que, por força da obra criativa, torna-se um dos personagens do romance de Vitor Ramil. Como se as suspeitas carecessem ainda de mais provas: João Simões que deixa como legado as narrativas orais que ouviu de muitos gaúchos campos afora e Rio Grande adentro; Ramil que escolhe mais um lugar para deixar registradas as histórias de Pelotas que permeiam o imaginário de pelotenses e gaúchos e de todos aqueles que por esses lados viveram, ou para cá vieram.

Ao escolher um personagem que conta sua história, suas lembranças, e entrelaça-as com a memória da cidade, Vitor Ramil escolhe a literatura como um lugar para registrar não só a vida de Selbor, mas também para registrar novamente reminiscências da história de Pelotas. Sim, Pelotas, anagrama do título Satolep. Nessa cidade ao sul do Rio Grande do Sul viveram João Simões Lopes Neto, Francisco Santos, Lobo da Costa, e outros personagens citados na narrativa. São lugares de uma Pelotas do início do século XX as 28 fotografias dispostas no livro em páginas pretas. Percorrem-se os caminhos de Satolep juntamente com Selbor como se se estivesse caminhando pelas ruas de Pelotas: os mesmos nomes, os mesmos locais públicos.

Conforme os capítulos são lidos, constrói-se um mapa da cidade: a estação de trem, o Canal São Gonçalo, os ladrilhos recém-colocados na calçada do Clube Caixeiral, o castelinho da XV, o Theatro Guarany, as ruas Benjamin Constant, XV de Novembro, Andrade Neves, e outras. Também, muitos outros lugares mencionados no texto e nos relatos dispostos ao lado das imagens. O imaginário do leitor vai sendo remetido à cidade histórica de Pelotas, ainda que a cidade do romance seja ficcional. São como uma espécie de pano de fundo, da narrativa ficcional, os fatos vividos por diferentes indivíduos em Pelotas.

Assim, como para o leitor que acompanha o relato de Selbor vai-se formando esse mapa da cidade e vão sendo ativadas as lembranças de fatos que aconteceram na cidade de Pelotas, também para os seus interlocutores deve ter-

se formado um mapa mental de acontecimentos que podem corroborar a narrativa do fotógrafo. Ou seja, as vivências pessoais do personagem, quando associadas a eventos públicos, fazem com que os ouvintes consigam entender com maior veracidade a história pessoal de alguém.

Nessa tentativa de justificar as histórias que permeiam o imaginário de um grupo, pode-se refletir sobre um trabalho desenvolvido por Thomson (1997). O autor, ao tentar compreender melhor as influências de uma lenda para ex-combatentes na Austrália, relaciona as lendas conhecidas com a memória pessoal/individual e diz que “[...] compomos nossas reminiscências para dar sentido à nossa vida passada e presente [...]” (THOMSON, 1997, p. 56). Ainda, segundo o autor, as experiências pessoais não são traduzidas em sua completude através das linguagens ou imagens disponíveis para tal, de modo que os relatos coletivos não apagam experiências que não fazem sentido para todos, mas servem para comparar, avaliar ou causar desconforto, e permitem que, ao longo do tempo, esse sentido mude, tanto para o sujeito quanto para a coletividade (THOMSON, 1997, p. 56-57). Assim, a memória está na relação entre o passado e o presente, num “[...] processo contínuo de reconstrução e transformação das experiências lembradas, em função das mudanças nos relatos públicos sobre o passado”; portanto, quais memórias escolhemos guardar e falar sobre e como damos sentido a elas “mudam com o passar do tempo” (THOMSON, 1997, p. 56-57).

Essa análise de Thomson encontra eco nos estudos de Candau com respeito à questão do passado real em relação ao passado que é criado (CANDAU, 2012, p. 30), já que é preciso que as lembranças pessoais sejam validadas pelas dos outros indivíduos. Também, se sabe o quanto os sujeitos são transformados em sua essência e em sua maneira de pensar ao longo dos anos, fato que implicará na mudança de significado das recordações que se tem, bem como na própria memória que se escolhe guardar de determinado acontecimento ou local. Assim, o passado que se recorda é confundido pela memória; o que um indivíduo registra como importante pode não ser o que o outro considera como tal.

Ainda que para Thomson as memórias e imagens públicas nunca se encaixem perfeitamente às experiências pessoais, pode-se seguir sua linha de pensamento em relação à necessidade de que as recordações individuais

precisem estar alicerçadas nas coletivas. De algum modo, há um senso comum em relação aos fatos importantes de um lugar, e, a partir dessas memórias coletivas, cada indivíduo dará ênfase ao que lhe for mais significativo. Thomson (1997, p. 58) também relaciona a identidade pessoal e as lembranças que escolhemos contar e declara que o processo pessoal de “compor reminiscências seguras é, na verdade, um processo inteiramente público”, de tal modo que “[...] assim como buscamos a afirmação de nossa identidade pessoal dentro da comunidade específica em que vivemos, buscamos também a afirmação de nossas reminiscências”.

Para o autor, as reminiscências precisam ser reconhecidas e confirmadas pelo público (THOMSON, 1997, p. 58-59). Assim, as ideias defendidas tanto por Thomson (1997) quanto por Candau (2012) sugerem que as lembranças pessoais devem sempre ser reconhecidas em algum ponto pela coletividade. Alguns destaques na narrativa de Selbor, conforme já mencionado, são partes da memória coletiva da cidade, ou seja, seus interlocutores provavelmente também se lembraram dos fatos no momento em que foram citados.

Paralelamente à questão da memória pessoal que busca um reconhecimento e confirmação na memória coletiva – análise específica das memórias de Selbor –, também se deve pensar na própria narrativa de Vitor Ramil. Conforme reflexão anterior definindo o texto como um lugar de memória da cidade de Pelotas, também se pode dizer que se trata muito mais de uma narrativa e não de um romance. Esta hipótese está embasada na análise feita por Walter Benjamin que cria uma diferenciação ente narrativa e romance e identifica a memória como a musa da narrativa e não do romance (BENJAMIN, 1987, p. 211).

Deste modo, leem-se as reminiscências de Selbor narradas ao longo das páginas do livro. Além disso, são as lembranças que o fotógrafo registrou contaminadas pela identidade pessoal. Por um lado, uma espécie de entrevista narrativa talvez. Por outro, uma espécie de autorrelato. No caso de Selbor, não sabemos se ele é questionado em algum momento por seus interlocutores. Pode-se pensar que sim, que há alguma pergunta ou algum comentário inicial, uma vez que o comentário final é registrado em forma de texto escrito – o texto cujo narrador seria o doutor Amarante e o qual acompanha a foto de sua equipe.

Pensando-se especificamente no que acontece em relação à narrativa de Selbor e seus interlocutores, pode-se pensar inicialmente na definição de entrevista narrativa. Segundo Jovchelovitch e Bauer (2008), esta “[...] tem em vista uma situação que encoraje e estimule um entrevistado [...] a contar a história sobre algum acontecimento importante de sua vida e do contexto social” (p. 93). O encorajamento de Selbor está em contar sua história e provar de algum modo não se tratar de um louco de rua:

[...] quando os senhores me recolheram da calçada do Clube Caixeiral, eu fazia uma prosaica digestão do almoço. Recordem-se de que não respondi a nenhuma de suas perguntas, que não lhes disse palavra. Não os recebi mudo por ser louco, mas pelo mesmo motivo de quando me calara ao perceber a sincronia continuada entre o “grande círculo” e a realidade (RAMIL, 2014, p. 276).

Em algum momento do encontro do fotógrafo com aqueles senhores houve perguntas. Mas Selbor preferiu recebê-los mudo. De alguma forma, a influência dos entrevistadores foi mínima, pois a escolha do momento de falar coube a Selbor. Nesse sentido, tem-se a entrevista narrativa sem qualquer pré-estruturação, cuja comunicação está baseada em contar e escutar, em que o “[...] informante está usando sua própria linguagem espontânea na narração dos acontecimentos” (JOVCHELOVITCH & BAUER, 2008, p. 95-96).

Aparentemente, o ambiente estava preparado: Selbor sentado perante seus três interlocutores. Segundo ele: “[...] falar nesta sala, da forma como falei, até que a luminosidade desta hora os envolvesse, era exatamente o caminho que me faltava percorrer” (RAMIL, 2014, p. 276). Ele narra o tempo todo. Não parece haver interrupções. Talvez assentimentos quando questiona o grupo, talvez sinais sonoros ou gestuais. Mas nada que fique claro ao leitor.

Surge assim outra possibilidade: uma autobiografia narrada por Selbor para seus interlocutores. Não que nesse caso não possa haver perguntas, mas provavelmente esta modalidade de narrativa se dá muito mais a partir de uma introdução do pesquisador e de uma motivação pessoal do indivíduo que contará sobre sua vida. Segundo Isabel Cristina Carvalho (2003), essa modalidade deve compreender “[...] várias atividades comunicativas: o informante deve contar sua história de vida; descrever situações de vida, e argumentar sobre problemas

significativos e recorrentes em sua vida e como ele/ela se relaciona com isso” (p. 294-295).

Esta é também uma modalidade de discurso no qual o indivíduo se conta, narra sua história. A situação de Selbor sugere que houve perguntas por parte de seus interlocutores no momento em que estes o resgataram da rua. Mas uma vez iniciado seu relato, não se sabe se houve qualquer interferência dos interlocutores. Daí a ideia de que a motivação de contar sua vida surgiu de Selbor, o autorrelato com a finalidade de que fosse guardado, registrado, passado adiante. Além disso, o autorrelato pode ser considerado uma espécie de lócus privilegiado “[...] do encontro entre a vida íntima do indivíduo e sua inscrição numa história social e cultural. A biografia, por tornar-se discurso narrado pelo sujeito autor e protagonista, instaura sempre um campo de renegociação e reinvenção identitária” (CARVALHO, 2003, p. 284).

Enquanto narrava, Selbor estava cumprindo sua função social e cultural, além de reinventar sua identidade pessoal. Houve ali “[...] o laço indissociável entre a experiência e a sua (re)elaboração na condição narrativa – enquanto abertura para revivificar e ao mesmo tempo recriar o vivido [...]” (CARVALHO, 2003, p. 287).

No autorrelato, configura-se um espaço denominado *identidade narrativa* a partir da qual o narrador transmitirá sua visão de mundo e comunicará uma experiência social e também pessoal (CARVALHO, 2003, p. 296). É bem clara essa perspectiva enquanto lemos a história de Selbor: além da sua experiência pelos caminhos de Satolep, também a visão de outros narradores bem como fatos da vida da cidade e da comunidade.

Carvalho (2003) também nos diz que “[...] o narrador do auto-relato não coincide completamente com o personagem que protagoniza a ação, a começar por não compartilhar com este as condições de espaço e tempo” (p.299). Há assim uma “[...] distância entre o sujeito e o *si mesmo* que é narrado” (CARVALHO, 2003, p. 299).

Em ambos os casos – entrevista narrativa e autorrelato – o texto resulta de uma narrativa oral. Não se pode afirmar com precisão que a narrativa de *Satolep* seja resultado do ato de contar, já que há uma diferença significativa entre a narrativa oral e a escrita, pautada inclusive pela linguagem usada (GASTAUD,

2014). E, como pontua Carvalho (2003), no caso do autorrelato há uma distância entre o eu narrado e o eu narrador. Para a autora, “[...] as biografias narradas através das trajetórias de vida também precisam ser vistos como espaços *ficcionais*, a partir dos quais lembrar e contar é sempre reorganizar e reconstruir uma identidade narrativa” (CARVALHO, 2003, p. 300). Entende-se, portanto, *Satolep* como narrativa ficcional, independente do processo que resultou nessa história que pode ser lida por diferentes leitores em cantos distintos do mundo.

Muitas evidências no livro fazem supor que em algum momento houve um falante e ouvintes para a história de Selbor. Mas a tessitura do texto final faz duvidar completamente dessa hipótese. A literatura nos permite seguir caminhos os mais diversos possíveis. Cada leitor fará uma interpretação particular para a narrativa, e uma segunda leitura produzirá resultados diferentes da primeira. Eis o texto: cabe ao leitor, imbuído de um repertório pessoal de leituras anteriores, atribuir o sentido que melhor convir.

A memória que registramos hoje não contempla exatamente o momento vivido, nem será a mesma em diferentes momentos da vida de um indivíduo. A narrativa de hoje não se assemelhará à anterior, ainda que o fato contado seja o mesmo. “É o distanciamento do passado que o permite reconstruir para fazer uma mistura complexa de história e ficção, de verdade factual e verdade estética” (CANDAU, 2012, p. 71). Para o autor, é a reconstrução do passado que permite uma elucidação, um domínio do próprio passado (CANDAU, 2012, p. 71). Ao se auto narrar, o indivíduo não inventaria o que viveu, mas aquilo que ficou (CANDAU, 2012, p. 71). Há uma ordem de acontecimentos colocada em pauta:

[...] [aquilo que] julga significativo no momento mesmo da narrativa: restituições, ajustes, invenções, modificações, simplificações, ‘sublimações’, esquematizações, esquecimentos, censuras, resistências, não ditos, recusas, ‘vida sonhada’, ancoragens, interpretações e reinterpretaciones constituem a trama desse ato de memória que é sempre uma excelente ilustração das estratégias identitárias que operam em toda narrativa (CANDAU, 2012, p. 71).

Nesse sentido, a identidade de Selbor vai-se criando conforme conta a história de seu percurso para e em *Satolep*. Ainda, no “[...] quadro de um processo geral de individualização da memória, observa-se a multiplicação de memórias particulares que reclamam sua própria história” (CANDAU, 2012, p.

183-184). Portanto, “[...] é imperativo recordar-se, mas ‘sou eu quem deve recordar e sou eu quem recorda” (CANDAUI, 2012, p. 184). De tal modo que a narrativa particular de Selbor é também um relato da história de sua *Satolep* – uma visão particular que toma o sentido de uma história da cidade a qual se faz completa a partir do olhar de um espectador e pode ser também a história da cidade para seus contemporâneos. Essa história, que o narrador pretende fazer ser a versão totalizante do lugar, ganha repercussões na memória de outros indivíduos.

A narrativa de Selbor é, portanto, um dos relatos a partir de um espaço desta cidade descrito através do olhar de um narrador particular. A partir disso, pode-se pensar no romance *Satolep* como um registro das memórias de vários indivíduos – todos aqueles que deixaram seus textos registrados sobre uma das fotografias presentes no livro. Tais memórias não poderiam ser mensuradas sem que se recorresse às lembranças de outros, quer seja algum livro histórico da cidade de Pelotas quer sejam relatos orais de habitantes do local. A escritura do texto como registro de algo que se perdeu, ou que pode ser perdido pelo esquecimento, manifesta-se como uma necessidade de guardar, de deixar para que outros vejam o que ali aconteceu, e quem por ali viveu (RAMIL, 2008).

Corroborando com a ideia de Pierre Nora (1993), de que todos os indivíduos sentem a precisão de ir à busca de sua constituição, de reconstituição dos fatos passados em sua vida, pode-se considerar *Satolep* como a busca de construção de etapas vividas tanto pelo autor como pelo personagem Selbor – o fotógrafo que anseia por deixar sua cidade registrada para que os futuros descendentes possam saber de quem ali viveu, já que “[...] será vendo esta casa, mais que estes rostos, que nossos descendentes saberão de nós” (RAMIL, 2008, p. 123).

Selbor, ao retornar à cidade local, sente-se angustiado em ver que tudo já não era como antigamente, ou seja, como era na sua infância, como se lembrava daquele espaço físico. Ele pressentia que precisava “[...] aceitar que *Satolep* em ruínas era uma perspectiva inevitável” (RAMIL, 2008, p. 111). Além disso, nutria um sentimento de que era seu dever “[...] fazer algo pelos que futuramente andariam entre as ruínas” (RAMIL, 2008, p. 124).

Essa sensação desperta algo que o faz decidir criar uma espécie de diário de viagem, o que vinha a ser um registro de paisagens da cidade e de sensações, além de descrições feitas por diferentes indivíduos em relação a estes registros. Isso porque a memória da cidade de sua infância – congelada em suas lembranças – estava fadada ao esquecimento pelo fato de vir a ser substituída pelas imagens que o olho de hoje lhe permitia registrar (pela retina e pela câmera fotográfica) em relação às mesmas ruas pelas quais transitava e lugares que visitava quando menino.

Através da percepção de Selbor, sobre fotografar aquela cidade para a qual alguém futuramente necessitasse olhar, pode-se atentar, novamente, para o fato de que, logo ao iniciar a leitura do romance, o leitor depara-se com a frase: “Seguem minhas visões de Satolep em ruínas [...]” (RAMIL, 2008, p. 7). Esta frase inicia o primeiro capítulo do livro e igualmente o último, de modo que, ao lê-la tanto no início do romance e, depois de todo o enredo ter-se desenvolvido, no final encontra-se a mesma frase. É possível intuir, inicialmente, que se trata de um trabalho de registro, de resgate da memória da cidade física, e, ao final, confirmar que essa intuição estava correta, não só pelo texto em si, mas pelas imagens que o acompanham. Esta frase no início do livro enfatiza que será lida uma cidade do passado, de outra época, e a mesma frase no final do livro induz a perceber que esta cidade recém lida – a Satolep de Selbor – continuará sofrendo mudanças e, a cada época, ficarão ruínas, pois

[...] a cidade que se vê, a cidade onde vivemos, abriga as cidades mortas, soterradas ou fantasmáticas do passado, a partir de traços que nos permitirão fazê-las despertar. Despertar, revelar, expor, fazer lembrar, dizer como foi um dia [...] dão a ver o passado, no caso, a cidade de uma outra época (PESAVENTO, s.d., p. 28).

Pode-se pensar, também, que cada indivíduo, a partir de seu ponto de partida, de seu *locus* de enunciação, faz uma escritura da cidade, da sua cidade vista e vivida a partir do seu eu, de tal modo que o texto da cidade pode ser considerado a imagem de uma rede que, com seus múltiplos fios, forma algo único. As múltiplas visões e versões da cidade formam a cidade, descrevem-na e, a partir delas, pode-se lê-la num todo. Tanto que a visão de Selbor sobre Satolep, seu “diário de viagem”, seu relato, serão apenas um fio de um emaranhado de

possibilidades de registros e leituras feitas por diferentes indivíduos numa mesma época ou em épocas distintas.

A partir do fato de que o romance do escritor Vitor Ramil traz como personagem de sua narrativa uma cidade que sofreu transformações durante o período em que o personagem Selbor a conheceu – desde sua infância até seus trinta anos de idade – e pelo fato de que a história fictícia traz fatos históricos bem como imagens que reportam ao início do século XX, na cidade de Pelotas, pode-se considerar que *Satolep* pode ser entendido como meio de transmitir para as futuras gerações o adquirido e vivido pela geração de Selbor. Ficam registrados, no livro, o olhar em relação à cidade, a percepção da vida cotidiana, as sensações vividas pelos indivíduos daquele tempo. Esse tempo transcorrerá rapidamente e trará consigo outras percepções, outras inquietações, conforme se compreende pela análise da antropologia da memória de Candau (2006).

A memória guardada em diferentes suportes permite que os habitantes de hoje possam ler no registro de outros e do ontem como foi aquele lugar um dia. Assim, *Satolep* é, também, um suporte de memória quando pensamos nas fotografias e no texto isoladamente, já que ambos permitirão que cada um crie sua memória própria a partir daquilo que lê e que vê.

O passado transcrito ou escrito no romance pode não ser o passado “exato” da cidade, mas para cada indivíduo as lembranças que lhe vêm à mente em relação a um lugar são para ele a configuração do lugar e das coisas que viveu nele. João Carlos Tedesco (2011, p. 236) comenta que a memória “envolve percepções de tempo, seja o tempo passado, seja o do futuro, o da biografia de cada um, o dos fatos marcantes e o dos projetos de vida”. Os tempos narrativos de Selbor, passado, presente e futuro, bem como o pedaço da cidade no qual realizou suas andanças e registrou paisagens são como a própria cidade para ele, sua presentificação e, ao mesmo tempo, possibilidade de permanência ante a destruição iminente.

Retoma-se a ideia, mencionada anteriormente, sobre a questão da necessidade implícita na sociedade contemporânea em guardar tudo. Neste sentido, Nora descreve que

[...] nenhuma época foi tão voluntariamente produtora de arquivos como a nossa, não somente pelos meios técnicos de reprodução e de conservação de que dispõe, mas pela superstição e pelo respeito ao vestígio. À medida que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe que tribunal da história (NORA, 1993, p.15).

É como se Selbor estivesse respeitosamente juntando relatos, testemunhos, fotografias, sinais visíveis de algo que já não é mais, provas irrefutáveis de que ali se viveu e se fez algo que necessita ser passado adiante, rememorado. Além disso, Nora também defende a ideia de que fazer memória ou deixá-la registrada é quase que um dever individual, fazendo de cada indivíduo um historiador de si mesmo (NORA, 1993, p.17). Ainda, para o autor, “[...] está dada a ordem de se lembrar, mas cabe a cada um o lembrar. O preço da metamorfose histórica da memória foi a conversão definitiva à psicologia individual” (NORA, 1993, p. 17). Selbor cumpre, assim, um dever de ser o historiador de sua história e da história de sua cidade, ou melhor, do pedaço de cidade no qual viveu, transitou e juntou as imagens fotográficas, os testemunhos de outros viventes do local e suas impressões sobre Satolep.

Mas, *Satolep* é também um lugar de memória. Para Renato Gomes, “[...] viajar, portanto, no passado, na tradição, é transformá-lo, salvando-o do esquecimento [...]” (GOMES, 1994, p.45). Não só Selbor teve a missão de salvar sua Satolep do esquecimento, ao percorrer seus caminhos de pedra para documentá-la, mas também Ramil como que salva sua Pelotas do esquecimento, ao viajar por seu passado e ao deixá-la registrada em livro. Ramil recupera não só a história, mas também imagens de uma Pelotas do início do século passado e as registra em forma de romance, recuperando assim a memória de um lugar que não existe mais – já que a Pelotas de hoje é formada de várias cidades mortas – e da qual ficaram apenas os registros através de imagens e textos: um lugar material em que a memória pode ser apreendida de sentidos e pode possibilitar o fundamento de uma memória coletiva das pessoas que moram ou moraram em Pelotas, revelando-a.

1.5 Em Ramil, o Pampa relacionado ao clima

Em sua obra – um ensaio crítico, três romances e dez discos – busca contemplar uma memória latino-americana não nativista, uma ideia de Sul como memória reconstruída. Ramil traduz a cidade, seus tipos culturais, sem privilegiar um ou outro, mas estabelecendo diálogos e encontrando zonas de contato com os países vizinhos.

Sobre a arte que se reinventa, o olhar do artista que muda, Jeanne Marie Gagnebin (1997) destaca que "o novo é certa qualidade do olhar", dependendo mais da intensidade deste do que da "pretensa novidade das coisas observadas" (GAGNEBIN, 1997, p. 145); daí que o "artista moderno é 'homem do mundo' e 'homem das multidões'" (GAGNEBIN, 1997, p. 145). Assim, Ramil vai criando âncoras da memória – o frio, a milonga, o Pampa – para compor sua arte falando do seu lugar, das coisas que lhe são tão íntimas. Ao falar a partir do seu *locus* de enunciação, seu lugar geográfico – Pelotas, Rio Grande do Sul –, Ramil está direcionando o olhar do crítico para a reflexão sobre as histórias locais, o jeito específico e ao mesmo tempo híbrido de ser do gaúcho, no Rio Grande do Sul e no Brasil. O autor enfatiza, portanto, seu lugar a partir de algo mais peculiar e característico em relação ao restante do país: o frio, que, no caso, remete ao clima.

Há em Ramil um olhar crítico sobre sua obra, uma busca de identidade marcada por questões próprias do lugar, as quais são visíveis em seu pensamento e escrita a partir da memória. A memória e a identidade estão fortemente associadas, sendo a memória uma “reconstrução atualizada do passado”; “[...] a memória é de fato mais um enquadramento do que um conteúdo, um objeto sempre alcançável, um conjunto de estratégias, um ‘estar aqui’ que vale menos pelo que é do que pelo que fazemos dele” (CANDAU, 2012, p. 9).

Ao falar de sua história local, ao revelar o sentimento da gente do Sul e produzir poesia, lírica e prosa falando dos elementos evocativos de sensações caras a si mesmo e enaltecendo a memória e a identidade que possui em relação a essa paisagem cultural, Ramil insere sua teoria num projeto global: o de integração do sujeito do Sul do Brasil com o restante do país e também com os

países vizinhos. Essa integração é observada em sua própria obra, a qual destaca diferentes tipos sociais – o gaúcho urbano que, com seu chimarrão na mão, caminha por Porto Alegre e olha o cotidiano (RAMIL, 1997), o gaúcho rural com seu vocabulário próprio (RAMIL, 1987) e também aquele sujeito que monta a cavalo, que faz a lida do campo, que tem seu rancho e sua companheira e que ao longe divisa o Pampa deserto (RAMIL, 2010), o sujeito intelectual e artista, como os muitos exemplos mencionados em *Satolep* – João Simões, Selbor, Francisco Santos etc. (RAMIL, 2008) –, entre outros tipos sociais possíveis de interpretação a partir das narrativas e canções. Esta integração também é possível de ser observada a partir das confluências encontradas com e por outros artistas uruguaios e argentinos, tão evidente no documentário *A Linha Fria do Horizonte*¹², a partir do qual se observam as percepções e as temáticas comuns e o quanto Vitor Ramil congregou a música produzida sobre o Sul a partir de sua definição da estética do frio e de seu jeito de produzir arte.

A partir das interferências com outros artistas, entende-se uma aproximação mais visível na música, pelas relações e parcerias que os artistas buscam para divulgar sua obra e realizar projetos em conjunto que valorizem as percepções e conceitos que permeiam a produção de cada um, e também a partir da própria visão do artista sobre sua obra, quando fala que as trocas na música são mais aparentes (RAMIL, 2016). A partir do presente trabalho, buscam-se destacar interlocutores na Literatura, cujas percepções podem ser aproximadas com as de Ramil em relação ao falar de seu lugar – inserido no Pampa e no Sul da América Latina, onde as características geográficas e climáticas constituem uma paisagem cultural bastante peculiar – e ao produzir uma memória escrita a partir dele.

Artes diferentes, a música e a literatura, são elas formas com que esse indivíduo/artista fala de si, das suas memórias e do seu mundo, criando uma identidade com a paisagem cultural à qual pertence. Traz-se, brevemente, um olhar sobre as fronteiras entre os territórios das artes, as quais podem permitir trocas, intercâmbios, intertextualidades. Para tanto, Marcelo Kraiser (2002, p. 31-

¹² A análise do documentário não fez parte da presente pesquisa, porém foram usados, como exemplos de interferências, tanto de Vitor Ramil para com os outros quanto dos outros em relação à obra de Vitor, alguns artistas que depõem no vídeo.

32) destaca a arte como liberação de sentimentos, de “matérias de expressão”. Dentro do território da arte, interconexões, “forças amistosas ou hostis”, heterogeneidade que torna o “material ainda mais rico”, permitindo que as diferentes formas de expressão – linha, som, palavra – sejam permeadas de sutilezas. Para o autor, a expressão compreenderia um “evento imanente ao mundo material de linhas de encontro, de modulação, de interferência”, no qual “[...] sujeito, objeto, natural, artificial tornam-se indiferenciados para então emergirem em diversas realidades”, o que dá a expressão seu caráter autopoietico (KRAISER, 2002, p. 32).

Haveria, assim, fronteiras entre as artes, as quais, mesmo instáveis, implicam em “limites e negociações entre territórios” (KRAISER, 2002, p. 37). Todas as artes estão permeadas de discursos internos e externos, os quais refletem na indecidibilidade entre “continuidade e descontinuidade”, algo aplicável a qualquer delas (KRAISER, 2002, p. 38), espaço que “dissemina [...] instabilidade, labilidade, indecisão” (KRAISER, 2002, p. 39). Vale destacar o território como um lugar de conforto, no qual não há qualquer estranhamento, e a fronteira como um limite entre dois espaços, objetos ou corpos.

Frente à relação de arte como criação e como um território com linhas tênues que separam uma forma de expressão de outra, há o sujeito artista, alguém por trás dessa não separação ou não união dentro desse vasto território. Este indivíduo, responsável pelo ato de criar, na contemporaneidade, está imerso em uma multiplicidade de fatores e inferências que colocam em questão sua identidade e reconstroem a todo instante a sua memória das coisas. Ramil estaria, assim, com sua obra, buscando as complementações que uma arte pode dar à outra, as quais, juntas, permitem que esse sujeito artista expresse-se de modo mais amplo, criando paralelos entre ambas e, a partir delas, desenhando sua identidade e suas memórias em relação ao lugar físico no qual vive.

Assim, outro ponto importante a destacar é a memória individual que Ramil procura deixar registrada a partir de seus relatos pessoais. Essa memória encontra relação com a de outros indivíduos, através dos sociotransmissores (CANDAUI, 2012; 2015), que são as formas de se transmitir a memória, no caso, a literatura e a música. Também, cria-se uma memória coletiva quando há uma identificação com o sentimento do frio, com as percepções sobre o lugar, formado

por diferentes sujeitos e tão próximo da fronteira com os países vizinhos. Assim, a memória individual de Ramil perpassa a memória coletiva – a qual legitima a memória individual – e ao ser colocada a público.

Cabe pensar aqui sobre a questão da memória coletiva teorizada por Maurice Halbwachs, para quem a memória individual está ligada à do contexto no qual este sujeito está inserido. Ou seja, o grau de importância direcionado a um fato está relacionado com o recordar em comum, provocando uma intensidade maior para aquele a quem revive o momento (HALBWACHS, 2013, p. 30). Neste sentido, o autor destaca ainda que cada um volta-se para as pessoas do seu grupo de modo a melhor recordar algo, assim adota-se, por um instante, o ponto de vista coletivo, cujas ideias e maneiras de pensar encontram eco no individual (HALBWACHS, 2013, p. 31).

Também, “a duração de uma memória desse tipo está limitada à duração do grupo” (HALBWACHS, 2013, p. 35). Não necessariamente esta memória estará relegada ao esquecimento, já que o grupo pode também se compactar com o passar das gerações, os adeptos de tal sentimento de pertença ou identidade cultural podem restringir em tamanho, porém ainda assim manter vivas algumas questões que fazem com que aquela memória coletiva tenha seus ecos nos indivíduos ali remanescentes.

Halbwachs (2013) destaca a possibilidade de os sujeitos de um grupo poder, em determinado momento, “seguir um caminho que não cruza mais”, de modo a distanciarem-se cada vez mais. E, quando mais tarde, houver um encontro com os membros daquele grupo, haverá um estranhamento apesar de esforços para um pertencimento (HALBWACHS, 2013, p. 37). Não haverá mais uma memória compartilhada em função de um desinteresse do sujeito em relação àquele grupo, mas as lembranças do grupo estão lá, “ligadas umas às outras, de alguma forma apoiadas umas sobre as outras, porque esse grupo se distingue claramente de todos os outros [...]” (HALBWACHS, 2013, p. 38). Para que a memória coletiva faça sentido para um indivíduo é necessário que ele não “tenha deixado de concordar com as memórias [do grupo] e que existam muitos pontos de contato” de tal modo que as lembranças estejam construídas sobre uma base comum (HALBWACHS, 2013, p. 39).

A memória individual de Ramil encontra bases nas memórias de seus pais, de seus irmãos, de sua família e de seus amigos, com quem viveu os diferentes momentos que teve na cidade de Pelotas. Ao mencionar as caminhadas com o pai na infância e com os irmãos na adolescência, ao descrever os cheiros que a cidade lhe incute e ao falar do seu olhar adulto que leva para casa elementos de Pelotas (os caquinhos de casas), o artista revela elementos de sua memória do lugar. A partir das vivências em comum e das experiências particulares, aprimorou o olhar sobre o lugar e criou memórias afetivas com o mesmo (CANDAU, 2012).

Mas, as ideias defendidas por Ramil e sua estética do frio não devem ser vistas como algo unificador que acomoda um todo. Seu legado comporta um ponto de vista e busca evidenciar relatos pessoais, sensações particulares, ainda que estas encontrem ecos em outros sujeitos e suas sensações em relação ao lugar sejam compartilhadas por diferentes indivíduos. Sua história local pode ser inserida no projeto global no sentido de integrar diferentes sujeitos em diferentes espaços territoriais do mundo latino-americano que compartilham os mesmos modos de pensar.

Walter Mignolo (2003) compreende a literatura como produção de conhecimento teórico refletindo problemas de interesse humano e histórico (p. 305). Destaca-se, então, que a literatura de Ramil reflete sobre a relação do gaúcho – no sentido amplo, do indivíduo nascido no Rio Grande do Sul – com seu lugar. O autor traz em sua obra diferentes tipos sociais que fazem parte de uma mesma paisagem cultural.

Ainda, na reflexão de que a Literatura é também uma das versões da história, e que promove uma memória a partir de um ponto de vista ao mesmo tempo particular, mas que pode ser também coletivo de alguma forma, insere-se o estudo aqui empreendido da narrativa em prosa de *Satolep*.

Ao escrever sobre a escrita do lugar, Candau destaca uma necessidade de “selecionar, escolher, esquecer” por parte do indivíduo frente às condições próprias “a todo organismo vivo”, ou seja, as mudanças sofridas pelo espaço a partir dos “modos de vida” (CANDAU, 2012, p. 109-110). Assim, a escolha do repertório cultural de Ramil em sua obra passou por um processo de escolha e de esquecimento, no qual diferentes elementos, que constituem também o lugar do

qual escreve, foram deixados de lado para uma seleção memorial própria, que diz muito de si mesmo, mas que também permite aproximar a obra desse artista com a de outros.

Tal processo de escolha também está relacionado aos sociotransmissores (CANDAU, 2006; 2015), os suportes para registrar e transmitir uma memória específica, a escolha do que “fixar” e a partir de que modo fazê-lo. Essa ideia da transmissão social de uma memória vinculada a uma paisagem cultural comum, cujos elementos dizem respeito à memória afetiva dos sujeitos, perpassa a análise das obras dos autores aqui apresentados.

Umberto Eco (1985) traz a concepção estética da obra artística aberta, ou seja, a obra que se vai construindo, aprimorando, encontrando outras intertextualidades. Nesse sentido, o movimento de Ramil é também um movimento aberto, em que um disco vai complementando o outro, trazendo elementos novos, intertextos diferentes, e em que uma narrativa também agrega à outra, no sentido de destacar aprofundamentos, perspectivas mais complexas em relação ao sujeito e sua relação com o mundo. Um texto, portanto, não se edifica nem se finda em si mesmo. Bakhtin (2011), ao falar da questão da intertextualidade do discurso, destaca que “[...] todo enunciado – da réplica sucinta [...] do diálogo cotidiano ao grande romance ou tratado científico – tem [...] um princípio absoluto e um fim absoluto: antes do seu início, os enunciados de outros; depois de seu término, os enunciados responsivos de outros [...]” (p. 275). Assim, o objeto do discurso de um falante nunca é visto como algo inédito, não se torna “pela primeira vez objeto de discurso em um dado enunciado e um dado falante não é o primeiro a falar sobre ele” (BAKHTIN, 2011, p. 299).

Finaliza-se, portanto, destacando que, no presente capítulo, se buscou apresentar a biografia e a trajetória de Vitor Ramil enquanto artista, num viés de integração de diferentes sujeitos, todos eles parte e contribuintes para a formação da identidade de um lugar: o Sul, o Pampa. Pelo fato de ter Ramil conceituado a estética do frio e por fazer com que essa ideia esteja repercutida na vida e obra de muitos outros artistas, não somente ele como artista e sujeito pensante foi influenciado por alguns uruguaios e argentinos, como o escritor Jorge Luis Borges, o cantor Jorge Drexler, o compositor Oscar Moscardini, entre outros,

como também foi influência para muitos artistas dos países vizinhos, como o uruguaio Daniel Drexler, o argentino Lucio Mantel, e outros.

Sendo o foco da presente tese de doutoramento é ressaltar os objetos que fazem parte da memória coletiva da paisagem cultural do Pampa, trouxeram-se três obras significativas do autor para mostrar a unidade dentro de sua escrita, bem como os elementos que norteiam as narrativas: a memória, a identidade, a busca por uma escrita que possa refletir as sensações do artista em relação ao seu lugar. As narrativas ficcionais *Pequod*, *Satolep* e o ensaio *A estética do Frio* serviram, portanto, para citar um grupo de objetos que representam uma memória cara ao autor e são a representação que Ramil faz de suas lembranças, bem como seus escritos são a possibilidade de efetivação de sociotransmissores e de memórias compartilhadas entre a gente do Sul, seguindo a linha de definição de Candau (2012; 2015). Enquanto objetos representativos de uma paisagem cultural sulina e pampeana destacam-se, então, a partir das obras analisadas, principalmente, o clima frio, além do anoitecer de inverno, da umidade, da planície, da cidade plana de Satolep, do intercâmbio de culturas com os sujeitos dos países vizinhos, das milongas.

Pensar o relato feito pelo narrador de *Satolep* foi importante no sentido de pensar também no papel da memória, a qual lida com os esquecimentos e com lacunas que são preenchidas pelo sujeito que fala. As memórias de hoje não são as mesmas de ontem, já que o sujeito não é mais o mesmo, ele tem a interferência da percepção dos fatos a cada novo momento em que evoca uma recordação. Em *Satolep* tem-se o sujeito que retorna, devido a sensações emotivas caras, sendo tal relação do sujeito com o lugar também percebida nas narrativas de *Volver... volver*, de Saúl Ibagoyen, e de *La ocasión*, de Juan José Saer, narrativas que são analisadas individualmente, assim como se fez com *Satolep*. Assim, o subcapítulo 1.4 enfatizou a relação do sujeito narrador com seu leitor/ouvinte nessa relação mútua entre relato, memória e esquecimento.

No subcapítulo 1.3 fez-se um contraponto entre a narrativa ensaística de *A estética do frio* e as narrativas ficcionais, com o intuito de mostrar as similaridades entre o pensamento crítico do autor e sua obra literária. Este não foi o mesmo percurso adotado em relação à análise dos outros dois autores e suas obras, ainda que o contraponto seja feito – a ordem das análises é diferente no sentido

de se discutir as obras, cada uma a seu tempo, em separado, e fazer um subcapítulo final buscando as congruências. Tal sequência lógica foi adotada em razão de serem as narrativas ensaísticas de Saúl Ibargoyen e de Juan José Saer bem mais extensas que o ensaio de Vitor Ramil.

Mostrou-se, a partir da discussão sobre o escritor gaúcho, sua relação com a paisagem cultural pampeana e a busca constante em sua obra: uma estética do frio e uma unidade na umidade. Associa-se, assim o Pampa ao clima, em Vitor Ramil. Mais ainda, evidenciam-se, através da escrita, os elementos que estão mais intimamente ligados aos órgãos dos sentidos da visão e do tato: aquilo que o olho vê e aquilo que o corpo sente quando está frio. Por serem estes os objetos mais recorrentes em sua escrita e por identificarem o olhar de pesquisadora aqui evidenciado, fez-se uso dos mesmos para referenciar este capítulo.

CAPÍTULO II
SAÚL IBARGOYEN ISLAS:
UNIDADE NO TEMPO – PASSADO PRESENTE

“Surgió un recuerdo algo fluctuante, un deseo de no olvidar,
porque toda historia pasada es siempre presente”
(IBARGOYEN, 2014)

O autor uruguaio, Saúl Ibarгойen, nasceu na cidade de Montevideu, em 1930. De 1966 a 1984, Saúl exilou-se no México devido ao período de ditadura militar no Uruguai. Ao retornar, tentou retomar a vida e “reconciliar o passado com o presente, mas já não foi a mesma coisa”, de modo que retorna a viver no México a partir de 1991, segundo o que aponta Andrés Aldao (2010). Retoma-se aqui a ideia do deslocamento do autor não, necessariamente, como algo totalmente voluntário, o que difere seu movimento de ir e voltar do de Vitor Ramil, mas é convergente à questão da memória, do presente em relação ao passado, das transformações do lugar e das sensações íntimas provocadas pela paisagem natal.

Ao longo de sua vida, Ibarгойen colaborou como diretor da publicação “Aquí, poesia”, de Montevideu, uma revista que surge no cenário editorial montevideano, em outubro de 1962. Alejandra Torres (2017) destaca que a revista foi dirigida, na primeira etapa de publicações, por “[...] Ruben Yakovski, posteriormente se incorporará al proyecto editorial Saúl Ibarгойen Islas. Ambos, jóvenes poetas residentes en Montevideo y en el departamento de Rivera, en el norte de Uruguay [...]”. Esta publicação enfatizou o trabalho tanto de escritores nacionais quanto internacionais, tendo sido editada até o ano de 1973, quando acontecimentos ocorridos no Uruguai (o Golpe de Estado em 1973) aniquilaram qualquer possibilidade de “[...] pervivencia de cualquier proyecto cultural. Tanto Yacovski como Ibarгойen fueron encarcelados y, posteriormente, las

circunstancias de sus vidas hicieron que solo pudieran reencontrarse casi cuarenta años después” (TORRES, 2017).

Além desta atividade intelectual de grande alcance, na época de sua realização, Saúl Ibargoyen também foi “[...] jefe de Redacción de la revista Plural (segunda época); de la editorial Excelsior (1994) y actualmente es asesor del Grupo Editorial Eón. Poeta, narrador, crítico, editor, coordinador de talleres literarios, periodista, traductor, viajero de muchos rumbos [...]” (ALDAO, 2010). O autor teve sua obra parcialmente traduzida para diversas línguas: inglês, alemão, francês, italiano, polaco, russo, bielorrusso, búlgaro e português. Também, foi jurado em diversos concursos nacionais e internacionais de poesia, jornalismo e contos, em Cuba, México, Nicarágua, Panamá e Uruguai. “Debo recordar que fui presidente de la Asociación de Escritores del Uruguay (ASESUR), en dos periodos, creo que de 1986 a 1989” (IBARGOYEN apud PALABRA VIRTUAL, 2003 – 2005). Ibargoyen também é considerado “[...] integrante de la “Generación de la crisis”, así denominada por Ángel Rama, ubicada en Uruguay entre los años 50 y 70 [...]” (ALDAO, 2010).

Alguns dos prêmios recebidos pelo autor incluem “[...] el Premio Nacional de Poesía ‘Carlos Pellicer’, 2002, [...] por su libro El escriba de pie” e também “[...] el primer premio en los XXXIV Juegos Florales de San Juan del Río, 2004, por su libro inédito ¿Palabras?”, conforme dados levantados pela Revista Arte Poética (s.d.). Saúl Ibargoyen possui, portanto, uma vasta obra literária e crítica, com um papel importante no cenário literário uruguaio.

Dentre as narrativas em prosa, escritas por Ibargoyen, foram escolhidas aqui, para a presente análise, *Toda la tierra* e *Volver... volver*. A escolha se deu a partir da temática referente aos elementos do Pampa possíveis de serem encontrados, a saber: o frio, os invernos rigorosos, as relações com os países vizinhos, os campos a perder de vista, enfim, características peculiares que podem ser captadas a partir da leitura da paisagem cultural das narrativas, as quais, ainda que ficcionais, têm os relatos ambientados num universo tão particular e específico como o é o Sul da América Latina. Destaca-se a análise das obras de Saúl Ibargoyen via Vitor Ramil, ou seja, a partir do que foi destacado na discussão em relação a Ramil buscaram-se obras dos outros dois autores que pudessem contemplar aspectos ou visões sobre o Pampa.

Quanto à narrativa ensaística, a escolha por *Las fronteras y el mundo* se deu pelo fato de ser uma compilação de entrevistas ao longo da vida de Iburgoyen, as quais foram transformadas neste livro e por se tratar de uma obra com um enfoque autobiográfico bastante intenso e peculiar. Outros livros do autor com textos ensaísticos não se referem especificamente ao pensamento e obra em particular, como, por exemplo, *Poesía y computadora* (2002), o qual reúne ensaios de outros escritores também.

Apresentam-se, portanto, neste capítulo, as análises dos livros deste autor uruguaio, escolhendo-se organizar em cada subcapítulo a discussão de um deles. Destaca-se, assim como para Vitor Ramil, o fio condutor da análise de Iburgoyen como sendo a unidade na escrita e na temática entre as três narrativas aqui escolhidas, bem como a questão da memória da paisagem expressa pela literatura. Mais ainda, os elementos que possibilitam ver um mapa imagético do Pampa guiam as percepções em cada texto do autor. Dessa forma, pode-se apontar para um Pampa visual em Saúl Iburgoyen, visto que o autor nos traz, como peculiaridades da sua paisagem natal e como motivadores das lembranças mais íntimas, objetos naturais, como os eucaliptos, os quero-queros, as coxilhas, os campos.

2.1 Campos vastos, fronteiras os intercâmbios culturais em *Toda la tierra*

Toda la tierra é um livro publicado no ano de 2000 e sua narrativa apresenta a formação da dinastia fronteiriça de uma cidade chamada Rivamento, localizada entre Brasil e Uruguai. Fica claro para o leitor tratarem-se desses dois países, mas o autor denomina os povos como “uruguaytianos” e “brasilianos”, além de citar os países vizinhos como sendo Argentoria e Paraguaytí (IBARGOYEN, 2000, p. 208), indicando que não há uso dos nomes de acordo com a realidade, mas indicativos de tratarem-se dos locais imaginados pelo leitor, devido às nomenclaturas ficcionais semelhantes às conhecidas e representativas desses países mencionados. Há, portanto, destaque para as relações e o cotidiano das pessoas envolvidas na vida de fronteira, e, além disso, a palavra

“Rivamento” pode ser uma junção feita pelo autor do nome das cidades Rivera, no Uruguai, e Santana do Livramento, no Brasil, cuja demarcação territorial permite trocas e vivências comuns.

Um aviso ao leitor deixa claro que as intenções do autor vão além do narrado e a interpretação ora vislumbrada é totalmente viável – a de que o autor está se referindo aos países da América do Sul: Brasil, Uruguai, Argentina e Paraguai, ainda que denominados de maneira diferente na narrativa ficcional. Eis o aviso: “[...] quem tem olhos que leia mais além do que aqui foi escrito” (IBARGOYEN, 2000, p. 211 – tradução nossa)¹³. Essa impressão, na verdade, já é dada ao leitor na apresentação do livro, na qual a editora destaca da narrativa “*su complejo lenguaje metafórico sustentado en el habla de la frontera norte Uruguay – Brasil*” (IBARGOYEN, 2000, s.p.).

Nesta fronteira, algumas características peculiares ao Sul podem ser observadas ao longo da narrativa em prosa: o frio e a umidade das noites fronteiriças (IBARGOYEN, 2000, p. 34); as neblinas, as coxilhas suaves, os campos de ervas rasteiras (idem, p. 39); o sol, a friagem, as chuvas, as neblinas e os granizos (ibidem, p. 41); as trocas entre as gentes brasileiras e uruguayianas (ibidem, p. 46); “*los glaciales fríos de las [...] noches de viento sur*” (ibidem, p. 61); o cachorro e o cavalo, animais sempre presentes na vida e na lida dos personagens. Também, ao apresentar as características do personagem Don Yócasto, faz uma demarcação bem evidente das diferenças entre os invernos e verões no Sul – invernos aquosos e verões ácidos: “[...] *pero la testa de huesos apretados, de pelos espinudos y áridos (com regiones de ceniza quemada por los inviernos acuosos del ancho Sur, por los ácidos veranos vencedores del sol) [...]*” (IBARGOYEN, 2000, p. 18). Ficam evidenciados, portanto, os elementos do Pampa que aqui se pretendem destacar.

O narrador destaca a vida de uma família, nas fronteiras do Norte do Uruguai e do sul do Brasil, cujas memórias são trazidas numa ordem não cronológica e permitem ao leitor montar esse quebra-cabeça: José Cunda casa-se com Juana Mangarí, por quem se encanta ao chegar de viagem e parar no bar

¹³ Passagem original: “Quien tenga ojos que lea más allá de leer”, expressão que contém um asterisco e remete a outra frase na nota de rodapé: “Quien tenga ojos que lea más allá de lo que aquí se escribió” (IBARGOYEN, 2000, p. 211).

em que a mesma trabalhava. O sobrinho de José Cunda, apelidado de Juanito, casa-se com Almendorina, filha de José, cuja união traz-lhes sete filhos.

A fundação da dinastia fronteiriça é atribuída a Don Yócasto Bautista, cujo apelido quando jovem era Juanito, o qual posteriormente é condecorado como Conde de Canguçueiro, em virtude, justamente, de sua influência na região e do montante de terras em seu poder. Ainda jovem, Juanito percorreu as terras – “*toda la tierra*” –, no lombo do seu cavalo, terras que seriam suas posteriormente, passando pelo Rio Tapes e outros, pela Fazenda Ñanandi, pela Fazenda Karaí, por cerros, pela Estação dos Pampas e por limites entre cidades próximas.

Já no começo da obra, o leitor depara-se com o “*retrato de un mapa*” (IBARGOYEN, 2000, s.p.), contendo a localização de cidades, limites, rios, vias férreas, caminhos, pontes, cerros, banhados etc., uma espécie de topografia imaginária de um sul, todavia, existente. O lado brasileiro é denominado como “Rivamento do Sul” cuja capital é Rivamento, e o lado uruguaio denominado como “Departamentos Norteños”, cuja capital também é Rivamento, a qual, por sua vez, pertence a ambos os lados da linha limítrofe. Há, ainda, uma indicação de anos, da seguinte forma: Repúblicas corporativas brasileiras (1889) e repúblicas orientales uruguaytianas (1830), como se o ator houvesse juntado a configuração de um espaço geográfico de dois países a partir de momentos cronológicos diferentes, o ano de 1830 e o ano de 1889.

Em seguida, as epígrafes desta narrativa em prosa são uma junção de ideias que, juntas, dizem muito sobre a relação presente e passado na obra. Um detalhe importante a ser mencionado é que elas vêm com o título “*Al escuchante lector*” e com uma explicação dizendo que “[...] *distintas voces han entretejido este relato; además, podrían afirmar con otras voces, al menos tentativamente, lo que sigue [...]*” (IBARGOYEN, 2000, s.p.). Ou seja, o leitor é advertido de que outras vozes poderiam resumir ou prever o relato a seguir, e é induzido a suspeitar de que o escrito é verdadeiro e de que há um jogo de temporalidades na narrativa. A sequência não lógica em relação ao tempo dos fatos ocorridos se confirma ao longo dos capítulos, já que os mesmos não seguem uma ordem cronológica dos fatos. Portanto, as epígrafes são as seguintes:

[...] he conseguido mi deseo con muchos trabajos de tinta y de pluma, con mucha peregrinación entre variadas gentes y suma diligencia en juntar las pinturas de las historias y los anales y las crónicas, [...] y sobre todo, para poderlas entender, convocando y juntando a las que llevaban fama, y aun a quienes naides conocía, de saber las historias referidas, que por ir compuestas en sentido alegórico y adornadas de metáforas y similitudes son, decíase, difícilísimas de entender... he podido hallarles un verdadero y presunto sentido... (Fernando de Alva Ixtlixóchitl); [...] un hombre solo no hace la Historia. La Historia no puede ser vista, como no podemos ver cómo crece la hierba (Boris Pasternak); [...] la historia de las generaciones, de los impérios, de las cosechas, de la poesía, nunca formará parte del pasado; nunca podrá ser el pasado, porque los hombres, como los dioses, jamás podrán tocar el futuro. Apenas consiguen ser rozados por cada momento del presente (Ali Bajdr Al-Meshna); [...] tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o que, mas sei que o universo jamais começou (Clarice Lispector) (IBARGOYEN, 2000, s.p.).

O autor destaca um sentido alegado e verdadeiro para seu relato, através da citação do excerto de Fernando de Alva Ixtlixóchitl. Com os excertos de Boris Pasternak e de Clarice Lispector, podemos perceber a questão da incerteza de um começo para algo, ou seja, o universo como infinito tanto em seu início quanto em seu fim. Entretanto, com base em Ali Bajdr Al-Meshna, a certeza de que o único momento existente é o presente, de modo que tudo o que já passou está presente conosco, em nossa vida, em nossa contemporaneidade, de modo que somos também o que outros foram, o que outros viveram, de acordo com a interpretação que pode ser dada a essa assertiva trazida pelo autor.

Apesar disso, apesar dessa dúvida em relação ao começo das coisas e apesar de não ser possível nenhum fato formar o passado ou ser passado, já que os homens e os deuses apenas conseguem ser tocados pelo presente, Ibarгойen conclui esse pequeno apanhado de excertos de outros autores, iniciado e finalizado com palavras suas, da seguinte maneira:

[...] asimismo, estas referencias han ayudado a la redacción de nuestra posible crónica de una paradigmática familia en las fronteras del norte de Uruguay y del sur de Brasil – familia tan ficticia en su realidad como existente en su fabulación –, en la medida en que dicha crónica fue escrita y vivida mucho antes y mucho después de que los citados autores a su modo lo anunciaran (IBARGOYEN, 2000, s.p.).

A palavra “*asimismo*” pode ter sentido, na língua portuguesa, tanto de “mesmo assim” quanto de “ainda assim”, de modo que fica claro tratar-se de uma

oposição às mensagens dos excertos dos autores trazidos por Ibarгойen para integrar sua epígrafe à narrativa em prosa de *Toda la tierra*. Ou seja, apesar das incertezas em relação ao momento em que um fato ocorreu e da não linearidade do tempo, o autor consegue redigir o que chama de crônica de uma família paradigmática. Mas, deixa, na mensagem final, alguns paradoxos que levam o autor a questionar as intenções do autor: “*família tan ficticia en su realidad como existente en su fabulación*”; “*dicha crónica fue escrita y vivida mucho antes y mucho después de que los citados autores a su modo lo anunciaran*”. Tais paradoxos nos permitem pensar na relação entre a literatura e a história, já que a narrativa de Ibarгойen é sobre uma família tão fictícia em sua realidade quanto existente em sua ficção; e nos permite pensar numa ideia de circularidade do tempo – ainda que não destacada pelo autor, para quem só existe o tempo presente – em relação à repetição dos fatos, no sentido de que algo vivido em algum momento pode voltar a acontecer num momento futuro, pois o que está narrado foi escrito e vivido muito antes desse relato e também muito depois.

A partir dessa mensagem deixada pelo autor para seu leitor sentinela, ou ouvinte, destaca-se, novamente, a questão do jogo de palavras e do jogo de temporalidades, expressos nas epígrafes, mas também interpretadas através da leitura da narrativa num todo. Neste sentido, destaca-se a temática de alguns dos capítulos, conforme segue:

- o capítulo I e o capítulo IV são sobre o personagem Yócasto, ou Conde de Canguçueiro, personagem principal da narrativa, cujo título do livro é atribuído ao fato de ele, em grande parte de sua vida adulta, ter sido o dono de toda a terra que está entre os limites de Rivamento. O capítulo I nos revela que há algum problema com o Conde, pois este está angustiado em demasiado e, posteriormente, descobre-se que tal angústia está relacionada à queda do Conde quanto aos bens adquiridos, às propriedades, ao status;

- o capítulo II destaca a morte de Benjamin, personagem que, nesse momento da narrativa, não sabemos bem ao certo quem é, mas cuja importância é esclarecida no capítulo XXIX, no qual é narrada a morte de Batista Benjamin como motivo para serem discutidas as políticas de fronteira;

- o capítulo III é sobre o personagem Lucasio Adán, um padre “*de mezcalda fe, conducta esotérica y sangrosos sueños*” (IBARGOYEN, 2000, P. 25);

- o capítulo IV trata sobre o pintor Ludovico Cintra, sujeito que faz uma pintura do busto de Don Yócasto;

- e somente no capítulo VI conhecemos o início da história, sabemos que o jovem Juanito – o Conde de Canguçueiro –, no lombo do seu cavalo, percorre as terras que futuramente farão parte de seu Império Verde;

- mais adiante, no capítulo XI, conhecemos a jovem Almendorina, filha de José Cunda, e também sabemos da chegada de Juanito à fazenda “*Siete Árboles*” – chegada narrada com maiores detalhes no capítulo XX, e, no capítulo XII, descobrimos um pouco mais sobre Juanito, e sobre o pedido de seu tio para ajudá-lo;

- mas, é no capítulo XVII que sabemos da história pelo olhar de José Cunda, quem comprou, juntamente com sua esposa, a “*Hacienda Siete Árboles*” de “*un ex coronel brasiliano, Timeo Vasco de Punhal*” (IBARGOYEN, 2000, p. 92). Com o passar do tempo, a fazenda cresce e José Cunda mandar buscar Juanito: “[...] *mais estoy precisando unas ayudas. La hacienda crece... Pur iso, mandé procurar a meu sobrinho Juanito Batista*” (IBARGOYEN, 2000, p. 109);

- no capítulo XIX, Don Jócasto recebe o título de Conde de Canguçueiro.

Assim, *Toda la tierra* é uma narrativa circular no que se refere ao tempo cronológico, pois logo no primeiro capítulo sabemos quem é o Conde de Canguçueiro, seu nome, sua influência no lugar, seu poder, suas posses, ou melhor, aquilo no que hoje se transformou parte do que tinha: as fábricas, as casas, o vilarejo que hoje ocupa um espaço que antes era apenas campo verde. Mas, é somente no capítulo XIX que lemos sobre a cerimônia de concessão do título de Conde, e, antes disso, nos capítulos VI, XVII e XX, sabemos a história de Juanito, sobrinho de José Cunda e convidado a auxiliar o tio, na Fazenda, a qual é passada para Juanito em virtude do casamento com a filha de José Cunda, Almendorina.

Alguns destaques importantes para a questão da fronteira, apontados por Ibarгойen, são de que “*la frontera es democrática*” (IBARGOYEN, 2000, p. 184); nos mapas, as estradas, caminhos bem demarcados dos limites entre os

uruguayos e os brasileiros rivamentinos, limites que vêm se borrando e marcando (IBARGOYEN, 2000, p. 51); o verdadeiro problema dessa fronteira é que “[...] Rivamento está dos dois lados da linha: um quase Rivamento aqui, outro quase Rivamento lá... E com dois quase não se faz um só Rivamento completo” (IBARGOYEN, 2000, p. 67). Além disso, a diversidade na fronteira é expressa por Ibargoyen através de personagens como Lucasio, o padre de fé mesclada (IBARGOYEN, 2000, p. 25), as amas de Almendorina, duas mulatas brasileiras que trabalhavam com a família (IBARGOYEN, 2000, p. 142), a profissão da fé católica, por alguns dos personagens da “elite” (IBARGOYEN, 2000, p. 199) e as referências a Oxum (IBARGOYEN, 2000, p. 200). Ainda, descobre-se, ao final da narrativa, que Lucasio Adán é filho bastardo do Conde, o que evidencia as relações de classe social e de cultura conservadora expressas pelo autor através de seus personagens, já que o filho bastardo não é reconhecido pelo pai.

A linguagem usada pelo autor também dá conta de demonstrar as formas culturais híbridas existentes na fronteira e, ao ser questionado sobre a linguagem em *Toda la tierra*, Ibargoyen destaca que

[...] con relación al lenguaje, contiene numerosos regionalismos o localismos, propios o derivados del habla de esa zona de la frontera Uruguay-Brasil; pero también muchas invenciones y neologismos que surgieron de mi larga relación práctica y comunicacional con ese producto lingüístico llamado “portuñol” (IBARGOYEN apud MUÑOZ, 2000).

Ainda, é importante destacar o chamamento que o autor constantemente faz ao leitor, tornando-o seu interlocutor, ao longo de toda a narrativa. Somente para citar alguns exemplos, destacam-se a passagem da página 19: “*Señor: usted mismo, que lee o escucha, tome cuenta de lo que aquí se menciona [...]*” (IBARGOYEN, 2000, p. 19); e o início do capítulo II, no qual o autor parece prevenir o leitor sobre que “[...] *este cuento ya se contó o lo contaron, usted lo sabe o sabrá, en los papeles de otra historia*” (IBARGOYEN, 2000, p. 21). Destaca-se que o capítulo II narra o assassinato de Benjamin – um dos filhos do Conde – e o trabalho do jornalista, autor e tradutor, Cyrino Tamanco; o narrador, então, de certa forma, faz menção à característica da intertextualidade, dizendo que nos papéis de outra história, o leitor já encontrou ou encontrará o mesmo relato.

Assim, não só a questão de que o objeto do qual se fala não é trazido ao discurso pela primeira vez por um dado falante, e de que o texto é composto por diversas vozes (BORGES, 1985; KRISTEVA, 2005; BAKHTIN, 2015), mas também a questão de que diferentes dispositivos podem ser responsáveis por representar um fato acontecido. A intertextualidade nesta narrativa é também um chamamento à memória, pois a memória de um texto está nas leituras prévias a este e que interferirão na escrita dele, bem como a memória está na própria narrativa em si, fatos que seguem uma cronologia, ou não.

A literatura é considerada por Renate Lachmann (2008) como a memória da cultura, sendo o ato de escrever tanto um ato de memória como uma nova interpretação (p. 301). Neste sentido, ao colocar no papel uma narrativa, um poema etc., o autor cria uma memória formada pela intertextualidade daquele discurso com todos os demais lidos e ouvidos por este indivíduo, conforme teoriza Bakhtin (2011) sobre que um texto jamais é inédito, ele sempre remeterá a algo já mencionado anteriormente. Também, a memória do narrado é diferente da memória do vivido (CANDAU, 2012), já que quando se narra um fato faz-se uma nova interpretação das coisas vividas. A memória é uma “reconstrução continuamente atualizada do passado” (CANDAU, 2012, p. 9), visto que o indivíduo está em constante vivência, aprendizado, reformulação de ideias e sentidos para a vida e para suas memórias. Assim, as “lembranças manifestadas não se confundem com as lembranças tais como são conservadas [...] e são apenas a expressão parcial entre outras tantas possíveis” (CANDAU, 2012, p. 33).

Também, “a ligação entre a literatura e as mnemotécnicas está fundamentada no duplo sentido de *imago* como imagem da memória e como produto da imaginação, o estímulo criativo da literatura” (LACHMANN, 2008, p. 303 – tradução nossa¹⁴). Para o autor, há paralelos evidentes entre a imaginação (fantasia) e a memória, pois ambas representam objetos ausentes com imagens e para ambas a imagem é ambígua, podendo ser verdadeira ou falsa (LACHMANN, 2008, p. 303). Coisas ausentes estão relacionadas a impressões ou experiências

¹⁴ “The bond between mnemotechniques and literature is grounded in the double meaning of *imago* as an image of memory and as the product of imagination, the creative stimulus of literature” (LACHMAN, 2008, p. 303).

do passado, ou, ainda, são produto da imaginação (LACHMANN, 2008, p. 304). Além disso, há a fantasia, a memória e a invenção como três capacidades humanas indivisíveis: “enquanto a fantasia transforma o que a memória oferece, a invenção é a capacidade que ordena e registra o que foi lembrado” (LACHMANN, 2008, p. 304 – tradução nossa¹⁵).

O escritor, portanto, ao criar e reportar, no papel, uma narrativa ficcional, ordena e registra coisas e objetos que podem ter uma imagem verdadeira ou falsa na realidade vivida por ele, mas, mesmo assim, representam uma memória. Por outro lado, ao percorrer as linhas de um texto ficcional, o leitor cria um mapa imagético dos percursos e das vivências das personagens, sendo que essa é também uma memória da literatura produzida pelo leitor, seu sentido dado ao texto lido. Assim, tanto o autor quanto o leitor produzem sentido próprio ao texto e, conseqüentemente, uma memória para este mesmo texto escrito.

No que se refere à recepção, o leitor, ao trazer o repertório de vivências pessoais e de autores, relaciona o texto com seus intertextos: essa experiência específica compõe-se também de uma memória da narrativa. Assim, pode-se ainda voltar à questão da literatura não só como transmissora de um conhecimento histórico, mas também como perpetuação de ideias e mensagens escritas por autores de diferentes épocas, os quais estão congregados num mesmo texto via intertextualidade. Para enfatizar esses aspectos, tem-se a ideia de Lachman (2008) sobre que um texto é lugar de memória enquanto compilação de muitos intertextos e é também arquitetura da memória enquanto textura.

Ao iniciar a narrativa em prosa focando o personagem Don Yócasto num momento de agonia, angústia, por algo que, inicialmente, o leitor não sabe bem o que é, Ibargoyen trabalha com a memória no restante da narrativa. Isso se deve ao fato de que o capítulo I seria o agora, o momento mais presente possível, e todos os demais capítulos são o relato dos acontecimentos que corroboraram para esse fim, ou este momento.

Uma reflexão importante sobre *Toda la tierra* é feita por Miguel Ángel Muñoz (2000), que entende, como uma característica marcante na narrativa, a busca de uma identidade pessoal de cada um dos personagens, o que se revela

15 “Whereas fantasy transforms what memory offers, *ingenium* is the capacity which orders and registers what has been remembered” (LACHMAN, 2008, p. 304).

na vivência que possuem em relação a si mesmos, aos outros e ao espaço físico de fronteira em que estão inseridos. Neste sentido,

[...] toda identidad es más un proceso que una culminación. En la novela se percibe una búsqueda constante que caracteriza a todos los desarrollos de identidad; búsqueda agudizada por el vaivén fronterizo y lo inestable de marcas y límites. Toda identidad necesita de una alianza: con los otros, con los dioses, con uno mismo. Así, mi personaje Adamá, musulmán solitario y mercader trashumante, nos lo dice en sus monodialogos con su burrito Muhamed; así como el cura Lucasio duda en privilegiar la alianza con su dios por encima de lo humano o de la propia fe. En fin, pienso que la voz del autor —con su participación distribuida en varias voces— también indica una marcada sed de identidad (MUÑOZ, 2000).

A partir dessa ideia de Muñoz (2000), pode-se dizer que a identidade buscada por Ibarogoyen nessa narrativa em prosa é também a da diversidade, a do pertencimento a um país em que há uma distinção em relação ao sujeito do campo e o da cidade. Com isso, o Uruguai é um país de *“[...] indudable diversidad; diversidad escondida debajo de una homogeneización que al fin parece resquebrajarse; no sólo es esa imagen de afirmado núcleo urbano, en esencia clasemediero y conservador”* (MUÑOZ, 2000).

Percebe-se, em *Toda la tierra*, portanto, uma descrição da memória e da história de uma família que vive na fronteira e interage com diferentes indivíduos, os quais participam da dinâmica da vida nesse lugar, contribuindo todos para a memória coletiva. E a diversidade se manifesta, então, nos múltiplos eus, mas também na heterogeneidade de tipos sociais – a família do Conde, as mulatas que trabalham como amas, o padre, o cronista, o sujeito que reverencia Oxum, o padre, o mercador, a atendente do bar da localidade, entre outros.

Enquanto o enfoque de Muñoz (2000) está na questão da identidade em *Toda la tierra*, o autor Philippe Flórez (s.d.) busca justificativas para incluir a narrativa de Ibarogoyen na categoria da nova novela histórica latino-americana, a qual tem por objetivo

[...] buscar entre las ruinas de una historia desmantelada por la retórica y la mentira al individuo auténtico perdido detrás de los acontecimientos, descubrir y ensalzar al ser humano en su dimensión más vital, aunque parezca inventado, aunque en definitiva lo sea (FLÓREZ, s.d.).

Flórez (s.d.) também destaca que um dos objetivos de Ibarгойen é dar destaque às minorias, captando aspectos essenciais de sua identidade. Quanto ao relato em si, destaca-se que, para Flórez (s.d.), a narrativa está dividida em três épocas: a primeira consiste na fundação da história familiar, quando José Cunda abandona Canguçueiro, o povoado de seus antepassados, e cruza a fronteira, onde é vítima de xenofobia num bar em que esperava descansar. Cunda é salvo, da barbárie do proprietário, pela atendente do lugar, Juana Mangarí, com quem casa e de cuja união nasce uma filha, Almendorina. Alguns anos após a Guerra da Tríplice Aliança, José Cunda compra a fazenda “*Siete Árboles*” de um militar. A segunda época inicia com Almendorina em idade de casar-se e começa a tragédia com a chegada de seu primo, o ambicioso Juanito Bautista, último membro da descendência brasileira da família. Do casamento de ambos nascem uma mulher e sete filhos homens, além dos filhos ilegítimos, dentre eles o padre Lucásio. Com o passar dos anos, o casamento, a aquisição da Fazenda do tio e o tráfico de bens transformam Juanito em Don Yócasto, o Conde de Canguçueiro. O acontecimento chave da terceira época é o assassinato de um de seus filhos, Bautista Benjamin, durante uma das operações do tráfico, momento a partir do qual se começam a discutir as políticas de fronteira.

As épocas presentes na narrativa de Ibarгойen são, no entanto, difíceis de discernir, em função do relato raramente linear e da estrutura dispersa, conforme já destacado anteriormente. A partir disso, Saúl Ibarгойen estaria reinventando um tempo existencial, múltiplo e fragmentado de relatos e testemunhos entrecruzados, o qual só pode ser percebido pelo leitor quando reconstrói uma associação de acontecimentos. Por outro lado, uma sequência não linear remete, também, ao movimento de recordar-se de algo, já que podemos voltar a destacar uma lembrança retornando a ela para citar outros dados que não ocorreram num primeiro momento, seguindo a lógica de raciocínio evindeciada por Candau (2012; 2015). Para Flórez (s.d.), Saúl Ibarгойen renega a ideia de que nenhuma verdade histórica pode ser conseguida no modo da reflexão, ou seja, a narrativa reflexiva poderia remeter a evidências históricas.

Flórez (s.d.) também defende a ideia de que o trabalho da memória na queda do Conde de Canguçueiro constitui a essência da narrativa e em cada um dos relatos em particular. Para o autor (FLÓREZ, s.d.), cada capítulo da narrativa

constitui um relato, que pode ser lido como um conto independente dos demais. Flórez (s.d.) destaca, neste sentido, que, ao ficar sempre preso ao mapa, numa espécie de personagem, um lugar no qual todas as questões relatadas acontecem e vão modificando-o, constituindo-o em algo novo de acordo com as necessidades daqueles que o habitam, Ibarгойen cria uma reflexão sobre a história no sentido de derrotar a retórica oficial, partidária, destruidora das utopias do passado, através da expressão “[...] *para mí todos los lados son como las caras del viento*” (IBARGOYEN, 2000, p. 137).

Assim, para Flórez (s.d.), *Toda la tierra* é mais do que uma narrativa desconstruída, pois cria uma imagem da desordem do mundo. Ibarгойen, portanto, incita seu leitor a entender que a trama da narrativa se desfaz em um aparente caos para que surja outra problemática vinculada com a revitalização da função utópica através de uma crítica da história e da língua (FLÓREZ, s.d.).

Na análise aqui pretendida, destacam-se as relações de fronteira possíveis de serem percebidas entre os países que integram o Pampa, neste caso, Brasil e Uruguai. Enfatizam-se também os elementos característicos da paisagem pampeana, conforme mencionados, o relevo, o clima, os sujeitos múltiplos e suas relações com o outro e com o espaço físico, mediadas pelo uso do cavalo e do cachorro. Algo bastante peculiar na narrativa, e que remete a uma imagem no Pampa, é o personagem sobre o cavalo percorrendo a vastidão dos campos planos. Além disso, a fronteira, como o símbolo da diferença, mas também dos intercâmbios e trocas culturais, está bastante evidenciada na narrativa.

2.2 *Volver... volver: a memória e a ruína na cidade*

A narrativa em prosa de *Volver... Volver* foi publicada em 2011, cujo mote é sobre Leandro, um sujeito que deixa seu lugar natal, Ríomar, e vai viver em outro país, numa cidade chamada Cuauhtepeque, motivado pela situação política do país de origem. Anos depois, Leandro retorna a Ríomar e a narrativa trata, então, de descrever esse retorno, os locais em que Leandro vai à busca das lembranças, das sensações tão íntimas vividas em sua infância e adolescência, da paisagem

cultural de sua origem, a qual está tão presente em sua memória. O personagem volta sem coisa alguma consigo e nem mesmo tinha reservado qualquer hospedagem. Simplesmente volta. Assim como provavelmente simplesmente foi, pois a situação talvez o tenha obrigado. Mas, agora, a ausência de planejamento e de malas de viagem pode ter sido uma escolha pessoal. A bagagem somente a da memória.

O motivo da saída de Leandro, da cidade natal, é a ditadura, a qual poderia atingi-lo de forma negativa, já que compactuava com militâncias de esquerda. A volta ocorre quando o retorno da democracia já é um fato, apesar de Leandro ainda precisar apresentar seus documentos para oficiais da polícia, fato narrado nas páginas finais da narrativa. Apesar do motivo que o faz deixar o lugar natal, a presente análise não entrará no mérito de questões relativas a esse período histórico, mas detém-se na questão da memória, da mudança da paisagem local, e na paisagem do Sul, através de elementos que permitem identificar a narrativa de Ibarгойen como relacionada ao Uruguai, ainda que os nomes das cidades possam ser fictícios.

Em seu retorno, Leandro passeia pelo centro da rua com seus sapatos, os quais vão desenhando linhas e borrões; desce uma rua onde outrora fora um arroio (IBARGOYEN, 2013, p. 5). O primeiro local ao qual foi, numa esquina imediata, acomodou-se numa mesa de madeira para beber um pouco: era o Bar La Redota (IBARGOYEN, 2013, p. 5). Estivera muitos anos fora, por isso, sobre a mesa, num “*folleto turístico*” traçou linhas de possíveis locais a ir: “[...] *era el plano de la ciudad, aquella Ríomar cuyas movedizas rúas sus añejos sapatos habían empezado a reconocer*” (IBARGOYEN, 2013, p. 6). Reconhecer, pois a cidade com certeza havia mudado; os locais de sua infância e adolescência já não eram mais tão semelhantes aos de agora, muito tempo depois. Esse tempo não está especificamente medido na narrativa em prosa, mas permite que o leitor saiba qual o período transcorrido, já que Leandro deixa Ríomar quando a ditadura no Uruguai se inicia e retorna logo após o retorno da democracia – o exílio do autor dura mais ou menos nove anos, de modo que a referência ao período em que Leandro fica fora do país natal pode ser o mesmo de Ibarгойen.

O objetivo de Leandro era estar em lugares conhecidos, buscar novas imagens para as lembranças que trazia consigo. Antes de pagar a conta no bar, informou-se

[...] de los nuevos trayectos de los autobuses que lo meverían hacia la zona central, o sea el zócalo o Plaza Liberación o del Libertador, con sus columnatas seguramente descaecidas y el ínfimo rascacielos que fuera em los años treinta del passado século el edificio de mayor altura del continente mestizo (IBARGOYEN, 2013, p. 7).

Percebe-se que Leandro não sabe exatamente o nome atual da Praça, bem como não tem conhecimento dos trajetos das linhas de ônibus. Os elementos da cidade – a Praça e o edifício que já fora o maior do continente – são os primeiros indícios de que Ríomar é um nome fictício para a cidade de Montevideú, o que podemos comprovar mais adiante na leitura da narrativa.

Pegou a linha 149, que seguia paralelamente próximo às margens do Arroio Pantanal, e sentou-se junto da janela, de onde “*[...] trató de ver más allá de lo que miraba, que es como ve para adentro cualquier contemplador experimentado*” (IBARGOYEN, 2013, p. 8)

O retorno de Leandro à cidade natal provavelmente tenha ocorrido num inverno, pois logo o narrador nos lembra dos irregulares invernos, do vento sulino, das insuportáveis umidades presentes na paisagem desse lugar:

[...] luego luego el vehículo entró en el puente de piso renovado hasta cruzar aquella frontera semilíquida, em verdad una especie de largo basural que vomitaba quietamente sus ripios en el ancho río imaginado, cantado y soñado como un mar. Pero no olvidemos el viento sureño, de frialdad cruel en los irregulares inviernos, ni los vientos del septentrión con sus cálidas e insoportables humedades [...] (IBARGOYEN, 2013, p. 9).

Ao longo do passeio pela cidade, Leandro vai identificando mudanças: “*[...] en la segunda esquina contuvo su caminar, avenida Sur con 19 de Abril... ‘No, ahora se llama Papa Pío Vicario doce [...]’*” (IBARGOYEN, 2013, p. 11). Estranhou o novo nome da avenida, agora “*Papa Pío Vicario doce*”, uma nomenclatura que remetia à religião católica, estranhamento ao exclamar: “*[...] y no que éramos un país laico!*” (IBARGOYEN, 2013, p. 11).

Essa referência pode ser relacionada à ideia que Ibarгойen tenta transmitir em sua obra, a de que o Uruguai não é apenas um país católico e de pessoas brancas, conforme destacado em suas entrevistas e em seu ensaio. Tanto a expressão já referenciada anteriormente: “*el edificio de mayor altura del continente mestizo*” (IBARGOYEN, 2013, p. 7), bem como a surpresa do personagem com o novo nome da Avenida, o qual não estava respeitando a laicidade do estado corroboram com a ideia do autor em transmitir ao leitor uma visão que questiona a representação histórica do país. Assim, o autor contribui para um olhar que questiona e que se direciona para além daquilo que está posto, como o faz Leandro ao observar contemplativamente a cidade a partir do ônibus em movimento.

Esse olhar contemplativo de Leandro encontra a companhia de María Laura, uma transeunte que desce do ônibus na mesma parada de Leandro e que o acompanha, pelo passeio na Praça, a qual, segundo ela, possui muita história (IBARGOYEN, 2013, p. 13). María Laura é quem vai contar-lhe que já não estão mais, na Praça, as cafeterias “*Sorocabana*” e “*Tupambaé*”: “[...] ‘*Ah, funcionan todavía? [...]*; ‘*Sí, pero ya no están sobre la plaza. Desde hace como seis años, uno en cada punta de la bahía*” (IBARGOYEN, 2013, p. 14). Nesse momento da conversa, “[...] *habían empezado a caminar hacia los portales que eran la base del Palacio Albo, orgullo urbano desde los años veinte, por ahí transitaron hasta otras calles y aceras hasta ver los primeros reflejos del río parecido al mar*” (IBARGOYEN, 2013, p. 14). Mais adiante, María Laura indica a última rua paralela à praça “[...] *con un callejón emergido de la vecina Ciudad Vieja: ‘Es ahí, el Tupambaé*” (IBARGOYEN, 2013, p. 14).

A mudança das cafeterias, apontada por María Laura, permite que Leandro substitua as antigas imagens gravadas na memória por outras, atuais. Por outro lado, os portais que eram a base do Palácio ainda estão lá, permitindo que a memória de Leandro seja ativada e que parte do cenário atual seja o mesmo de suas lembranças. O movimento de identificação do indivíduo no presente recorre às imagens do passado, para as quais se ativam as lembranças da paisagem do passado e também se criam substitutos que possam dar o sentimento de pertença no presente. Para Leandro, isso representa uma quase inacessibilidade ao lugar atual: “[...] *al replantear eso del origen de la vuelta en que ando, como si*

yo no fuera de aquí, una especie de habitante del aire, alguien que ya no puede ni tocar la tierra que alguna vez caminó [...]” (IBARGOYEN, 2013, p. 16). Uma impossibilidade de tocar a terra, uma não-pertença, como se não fosse dali, tantas as mudanças perceptíveis no lugar.

Por outro lado, Leandro se identifica com o lugar, trazendo características do passado, ou seja, fazendo comparativos entre o hoje e o ontem, quando se diz natural de Ríomar: *“[...] soy de aquí [...] del barrio las Cinco Esquinas, por la estación de trenes, para arriba de la avenida del Este... [...] era barrio medio tranquilo, que a veces se complicaba”* (IBARGOYEN, 2013, p. 39).

Ainda, pode-se voltar à ideia de que Ríomar seja o nome fictício dado à cidade de Montevideu devido a novos elementos surgidos: os portais e a Ciudad Vieja, bairro histórico da capital do Uruguai. Também, deixando a Praça rumo a outras ruas, os personagens perceberam os primeiros reflexos do rio parecido com o mar, uma provável analogia feita pelo autor para o Rio da Prata. Além disso, a menção ao aeroporto da cidade (IBARGOYEN, 2013, p. 83) indica a impossibilidade de se tratar de uma cidade pequena, já que os aeroportos costumam estar nas capitais e/ou em cidades com um índice populacional significativo que justifique tal empreendimento. Esta suspeita por parte do leitor é confirmada bem mais adiante, na página 102, quando Leandro relembra uma conversa com o Señor David, dono de uma *“juguetería”* onde trabalhou por algum tempo; conversa essa sobre as mudanças na cidade e, especificamente, sobre o capitalismo e menciona a palavra *“capital”* como um sinônimo a Ríomar: *“[...] Qué es eso? [...] Son los negocios que hay en la capital... en Ríomar?”* (IBARGOYEN, 2013, p. 102).

O início do percurso no lugar natal acontece no entorno da Praça e nas ruas da cidade. O café da manhã, na pensão em que passou a noite, logo traz lembranças da infância, cujos verões eram sempre passados em Sacramento. As colheradas de açúcar no café e o primeiro gole remetem às doçuras daquela padaria de província observadas da vitrine. Passar as férias na casa da tia Zinfronia era *“dos o tres meses de engorde”*, juntamente com a irmã Sara e *“[...] siempre escuchando milongas ciudadanas y tangos de arrabal [...] los de la guardia vieja [...]”* do tio Julio (IBARGOYEN, 2013, p. 21).

Manifestam-se, nessa narrativa de Ibarгойen, também outros elementos que remetem ao Sul, além daqueles mencionados anteriormente – o vento sulino, os invernos rigorosos, o frio cruel – que são as milongas, os tangos, as pilchas, “*los erectos pinos y los densos eucaliptos*” (IBARGOYEN, 2013, p. 21-23). Fica destacado que, muitas vezes, o autor volta à expressão do frio presente nesse lugar devido ao fato de várias vezes mencioná-lo, tais como: “*por los fríos aires del sur*” (IBARGOYEN, 2013, p. 94); “[...] *que nada hable em este entorno de bosques achatados por el duro aire del Sur... Que el idioma del viento no sea entendido por mis orejas*” (IBARGOYEN, 2013, p. 111).

Além disso, mais uma vez o aspecto da linguagem, já mencionado, numa busca do autor em trazer para sua prosa ficcional os elementos de fronteira, a integração entre os países latino-americanos, principalmente aqueles vizinhos do Uruguai. Leandro, ao buscar pouso em mais uma noite em Ríomar, ouve da atendente instruções e uma pergunta: “*Ta?*”, para a qual assente com outro “*Ta*” e explica que “[...] *este ‘ta’ no es un invento nuestro, viene de la república Brasileña [...]*” (IBARGOYEN, 2013, p. 25). Também, ao referir-se a outro sujeito, usa a interjeição “*Che!*” (IBARGOYEN, 2013, p. 28), bem como a expressão “*Muito obrigado, señorita. Até logo*”, usada para despedir-se num dado momento por Leandro, cuja resposta é “*Ah, un fronterizo...*” (IBARGOYEN, 2013, p. 115).

Tem-se também a ideia de que Saúl Ibarгойen busca criar uma versão de um Uruguai misto. Assim, têm-se os personagens judeus na narrativa de *Volver... Volver*: o comerciante de algum bairro em que Leandro passa; a menina Judith por quem se apaixonou na adolescência, cuja religião também era diferente – “*‘somos... distintos de la gente del barrio... no somos como ustedes...’ [...]* *‘leemos na Biblia, la parte vieja del libro...’*; “*‘hablamos en polaco, pero la lectura es en hebreo...’*” (IBARGOYEN, 2013, p. 72). Além disso, o país é tão múltiplo que possui um “[...] *habla de toda mezcla posible: español de los saharauis, portugués de nuestra frontera norte, papiamentu caribeño, bantú aglutinante, cocoliche ítalo-castellano, francés pseudo apache...*” (IBARGOYEN, 2013, p. 49). Leandro também conhece uma senhora que lhe faz companhia e o convida para sua casa, a qual, ao se apresentar, destaca que “[...] *mis viejos eran de la etnia charrua con machaluhana, mezclados, porque puro no hay nada, siempre me lo contarán*”

(IBARGOYEN, 2013, p. 50). Desta forma, a pluralidade de sujeitos é configurada não somente na linguagem, mas também nas etnias e descendências das pessoas que hoje vivem no país. “[...] *este país no será mesmo así? [...] un mestizaje entre italianos, españoles, centroeuropeus, hasta negros y coreanos... y algo de genes charrúas, machaluhanes, más de guaraníes...*” (IBARGOYEN, 2013, p. 55).

As lembranças da infância de Leandro vêm e voltam, tanto que ele resolve voltar a casa onde nasceu. A volta traz consigo a percepção da mudança das paisagens:

[...] mi familia era del interior, mi padre de Tacuaemborá, y mi madre de San Pedro de Apricó... Cuando yo estaba por nacer, vivían por la estación de tren de la colonia Mangas, arriba del Panteón del Este... era el puro campo... viñedos, árboles de fruta o de sombra, ovejas... ahora he visto que cambiaron mucho los paisajes... (IBARGOYEN, 2013, p. 57).

A casa não lhe foi possível ver internamente, visto que a mesma estava alugada, mas conseguiu conversar com a moradora do lugar, perguntando-lhe sobre:

‘Antes de que me retire, [...] podría decirme si la casa tiene un zaguán no muy largo, con una puerta a la derecha que da a la sala, y otra de vidrio biselado que lleva a un pátio techado, donde hay un rosal y macetas de helechos colgantes?’ [...] ‘Sí, más o menos... Pero el rosal ya no está... em verdá, nunca lo vi... Yo alquilé la casa hace unos seis o siete años, solo...’ [...] ‘Al patio se abrían dos recámaras y un baño... al fondo, la cocina y una escalera a la azotea... [...] Es así, no?’ [...] ‘Buena memoria tiene, señor Leandro...’ (IBARGOYEN, 2013, p. 57).

Assim, segue o percurso de Leandro em Ríomar, num movimento de volta, retorno ao passado, em busca da memória guardada nas lembranças, munido de um mapa:

[...] com la fluidez que da a los movimientos la flojera de pensar, recogió del bolsillo izquierdo del pantalón, el de atrás, un mapa de la ciudad que aparecía con marcas en color rojo, como señalamientos de posibles rumbos, de ávidos rencuentros, de figuraciones que la memoria, en su inasible dualidad, reconstruye y deteriora, inventa y desvanece sin término (IBARGOYEN, 2013, p. 66).

Nesse percurso, Leandro percebe que os lugares já não estão como o eram. “*La juguetería no existe, pues [...] sobre su sombra tenemos un edificio de apartamentos, cinco pisos, elevador, balcones a las dos calles, sin cocheira...*” (IBARGOYEN, 2013, p. 103). Mas, encontra um bar, o qual não havia mudado de lugar e estava ali, bem como ainda se lembrava:

[...] en la esquina de Isla Florida con Averroes estaba el bar y comedero ‘Hel Vuen Bino’ – así como a primer ojo se lee. Nada excepcional esa aparición de un establecimiento que desde hacía años estaba arraigado ahí, [...] o acaso Ríomar no era ‘la ciudad de los bares, los bancos y los burdeles baratos’? (IBARGOYEN, 2013, p. 67).

Para Leandro, o lugar ia juntamente com ele, como se nunca o tivesse deixado, mas a curiosidade em saber se as coisas ainda eram como antes o fazem seguir adiante no percurso por Ríomar: “[...] *‘existe hoy una estación llamada Mangas? [...] Era la primera saliendo hacia el este, no?’*” (IBARGOYEN, 2013, p. 70). As lembranças de “*la zona de Mangas*” são extremamente fortes, a ponto de Leandro não saber se chega ou se parte: “[...] *es que uno no conoce del todo si viene o va, si sale o regressa... [...] Todo es como igual... lo que cambia es cada viaje... y el viajero, de ida o de vuelta, hace que el camino también cambie de dirección, de sentido...*” (IBARGOYEN, 2013, p. 71); antes disso, a sensação de que “[...] *creo que ya estuve ahí, que vengo de allá... que acabo de volver... Si quiere le digo cómo son... o eran las cosas en la zona de Mangas... el terreno, los frutales, los perros, las ovejas, la casa solariega de la familia... [...]*” (IBARGOYEN, 2013, p. 71).

Essas confusões de sua mente fazem com que busque auxílio com uma terapeuta. É para ela que conta as histórias de seu passado; os cheiros de eucalipto e as frutas do pomar de sua casa de infância; a fase escolar, quando tinha sete minutos para vencer “[...] *las diez cuadras irregulares entre la casona en deterioro rentada por su padre, en la calle Isla Florida, y el edificio decimonónico del colegio de enseñanza primaria ‘José Pedro Valera’*” (IBARGOYEN, 2013, p. 76); as “*viajes a Paraguay*” (IBARGOYEN, 2013, p. 78), ainda na infância – o nome Paraguay usado na narrativa é escrito semelhantemente à maneira em que o é narrativa em prosa de *Toda la tierra*, em

que o autor chama de “*Paraguayti*” o país vizinho Paraguai (IBARGOYEN, 2000, p. 208), provavelmente referindo-se também, mais uma vez, a este país.

Nas sessões de terapia, Leandro também divaga e, através da fala do personagem, o autor nos traz sua concepção de memória, o papel desta na formação da identidade de um indivíduo:

[...] ‘Pero lo que aprendí de esa coyuntura... es que todo lo que mejor y más deseamos está y estará lejos, aunque la memoria nos presione para convencernos de que lo vivido es vida viva por siempre jamás. Y esa cambiante lejanía es el espacio adonde cabe lo que uno escribe, lo que es capaz de soñar a su modo, lo que puede uno sufrir con dolor ajeno... porque los demás, no la famosa ‘Otridad’, existen como sustancia de la historia, y sin ellos yo no existiría ahora, ni habría nacido, ni moriré cuando bien simplemente muera...’ (IBARGOYEN, 2013, p. 78).

Assim, através da fala de Leandro, pode-se destacar o papel do outro em relação à constituição de um sujeito, sua memória, pois, através do olhar para o alheio, pode-se confrontar a si mesmo e entender as percepções particulares em relação ao vivido e ao lembrado. Paralelo a isso, destaca-se que Ibarгойen, em *Volver... Volver*, faz um movimento de comparação entre as percepções de Leandro e as de personagens de outras narrativas e autores clássicos da Literatura Latino-Americana, tais como Don Quixote, Martín Fierro, Borges etc., como numa analogia ao olhar de Leandro sobre a cidade do ontem e a do hoje e o olhar de Ibarгойen sobre os personagens da literatura no passado e os seus personagens no agora.

Uma discussão crítica sobre esta narrativa é a de Lucía Izquierdo (2013), segundo quem Leandro está buscando a si mesmo acreditando estar buscando algo mais. A autora (IZQUIERDO, 2013) enfoca na repetição do personagem de não saber se está aqui ou lá – “*no aquí*” e “*no allá*” – o que pode indicar um não regresso ao lugar na realidade, pois “*qué putas es la realidad*”. A autora defende, ainda, que Ibarгойen utiliza um personagem que refere a si mesmo com dúvida, não sabendo ao certo se ele é realmente um homem, ou talvez seja só um menino, já que precisa referir-se a ele como “*el hombre Leandro*”, um sujeito que está sonhando em reencontrar-se, sentir-se pertencente a um lugar. Portanto, Izquierdo (2013) enfoca no fato de que Ibarгойen busca mostrar, através dessa narrativa em prosa, que um sujeito não deixa de ser para pertencer, e que

Volver... volver “[...] no significa una repetición insistente, sino un regresar a un punto en el espacio para descubrir un destino bien diferente”.

Segundo Saúl Ibargoyen, em entrevista para um programa da emissora de rádio *del Sur*, de Montevideu, em 2013, em *Volver... volver* ele faz uma mistura do espanhol do México e do Uruguai, já que o personagem Leandro retorna a Ríomar – que seria Montevideu, segundo nossa interpretação, e confirmado pelo autor – depois de estar na cidade de Cuauhtepeque – aparentemente, uma cidade no México. Essa mistura de linguagem é manifesta através da fala de Leandro (PALABRA VIRTUAL, 2003 – 2005).

O autor Carlos Paul (2012), em artigo publicado no caderno Cultura, do jornal *La Jornada de Enmedio*, destaca como temáticas da obra o exílio, o amor, o autoconhecimento, as relações fraternais, a violência, a repressão e a tortura. Nessa lógica, o personagem Leandro regressa à cidade natal num intento de reconstrução da infância e da juventude, sentindo-se um estrangeiro em sua própria pátria (PAUL, 2012). Ainda, citando outros críticos, destaca que Ibargoyen, de certo modo, cria um sonho através da escritura como uma possibilidade de livrar-se de seus fantasmas (PAUL, 2012).

Conforme mencionado previamente, a questão da violência, da repressão, do exílio e da ditadura, tão presentes na narrativa e intimamente ligados ao regresso de Leandro após tantos anos, não será tratada com maiores aprofundamentos na presente análise e, com certeza, é temática que requer diversos estudos, discussões, que estão sempre longe de se esgotarem. Mas, destaca-se, aqui, o regresso no sentido da memória e das lembranças mais caras ao personagem, como os lugares da infância e da adolescência, os cheiros, as mudanças da paisagem da cidade natal, cujas transformações e modernização são resultado da ação dos indivíduos que ali permanecem e participam do desenvolvimento social e econômico do mesmo. Coincidentemente, a volta de Leandro ocorre num período de frio cruel, de vento sulino que o acompanha em suas andanças, da necessidade de uma vestimenta que o proteja das temperaturas rigorosas, uma característica típica do Sul e que diferencia a cidade de onde Leandro vem de Ríomar. Destaca-se, também, mais uma vez, a leitura da narrativa via Vitor Ramil, seguindo “à cata” das semelhanças e das diferenças entre a paisagem pampeana em Ibargoyen e em Ramil.

Neste sentido, a narrativa de *Volver... volver* está também ligada às sensações climáticas, aos sentimentos do personagem Leandro em relação ao lugar presentes em sua memória e revividos em seu retorno, realizado numa estação do ano em que o clima é mais frio. Mais ainda, ligado às sensações e cheiros que este lugar provoca, como a presença dos eucaliptos e as férias em Colônia de Sacramento, na infância. Em cada uma dessas lembranças e evocações do passado, a presença de objetos conhecidos permite a sensação de identidade para Leandro.

Para Candau (2015), há muitos objetos que estão presentes em nossa vida, mas fazemos uma seleção daqueles que nos permitirão lembrar as pessoas com as quais nos relacionamos, os acontecimentos etc., sendo que alguns objetos estão mais investidos com nossos afetos do que outros e são eles os mais úteis em nossa vida quando nos empenhamos em criar coerência para ela. Assim, existimos, também, com os objetos que nos cercam, os quais pertencem à cultura material (CANDAU, 2015). Neste sentido, são os sociotransmissores que permitem as conexões entre os indivíduos e muitas coisas podem agir como sociotransmissor – o autor cita o ato de falar como um exemplo (CANDAU, 2015). Incluem-se, ainda, como sociotransmissores, os odores, os cheiros. O autor cita como exemplo a cena de alguém revisitando sua antiga casa e sentindo o cheiro do lençol, o qual imediatamente remeterá à pessoa que o usa, causando uma emoção específica. O cheiro, portanto, “[...] ativa toda uma região do cérebro que é o sistema límbico, o córtex frontal, do hipotálamo [...]”, região responsável por controlar e gerar as emoções (CANDAU, 2015). Assim, são ativados os sociotransmissores dos odores, os quais vinculam um conjunto de informações. Então, “[...] os odores têm um poder muito forte de evocação, e esse poder de evocação estabelece uma estreita associação entre lembrança olfativa e sistema límbico” (CANDAU, 2015).

Os cheiros advindos dos eucaliptos, o cheiro do café tomado no bar da pousada em que Leandro descansa, o odor do cemitério em que vai visitar os túmulos dos pais, o vento frio que lhe bate na cara também provoca um odor diferente de um dia quente, entre outros, todos estes são sociotransmissores que evocam memórias da infância e da adolescência e, também, da fase adulta de Leandro. Estes odores permitirão a sensação de identidade e recordação de um

tempo que passou, mas também permitirão a sensação de inquietude e desassossego frente às mudanças ocorridas em seu lugar natal. As imagens visuais congeladas em sua memória daquela cidade da infância não condizem totalmente com as imagens que o cérebro capta da cidade no presente.

2.3 O autor fala de si em *Las fronteras y el mundo*

A narrativa ensaística e autobiográfica de *Las fronteras y el mundo – Historia(s) de vida*, texto lançado em 2014, explica e discute a temática que percorre a escrita literária do autor através de seu próprio olhar. Ainda que o livro esteja atribuído também à autora Magdalena Ferreiro Giardina, o próprio Ibarгойen salienta a participação dela somente na compilação de gravações de entrevistas e de relatos seus, os quais, quando lhe foram entregues, resultaram no livro em questão.

O livro está dividido em cinco capítulos referentes ao percurso do autor, tanto pessoal quanto literário e crítico: *Caleidoscopio de imágenes*; *Vocación y militância*; *Frontera desdibujada*; *El desencanto*; *Puente de palabras*. Cada um destes está relacionado a uma temática específica, respectivamente: a infância e os elementos do lugar natal que estão sempre na memória do autor; o escritor e o poeta e a relação com o ato de escrever, bem como a filiação política e a participação na sociedade como um sujeito de esquerda; o período de ditadura militar, as prisões e a pressão constante, além do relato do exílio no México; o retorno ao Uruguai após quase nove anos e do sentimento de não pertença em seu país, o que o faz voltar ao México em aproximadamente oito anos; a vida do sujeito enquanto escritor, suas musas e suas escritas.

Muito do que Ibarгойen relata em sua narrativa ensaística diga respeito a sua vida política, a qual influenciou não só o caminho pessoal do autor, ou seja, serviu para definir seu lócus de enunciação, sua morada, seu sentimento de não pertença ao país de origem, quando da volta a ele após o exílio no México, e seu retorno ao México por escolha pessoal. Mesmo assim, a relevância do autor para o presente estudo está na relação do sujeito com o lugar de origem e nos

elementos dessa paisagem que são compartilhados por parte da Argentina e Rio Grande do Sul, ou seja, com o Uruguai, país que está inserido na região do Pampa, conforme já destacado.

Inicialmente, na narrativa, o destaque vai para o lugar de nascimento, próximo à estação ferroviária Manga, em Montevidéu, naquela época um subúrbio da cidade: “[...] *allí habia una casa quinta, un chalet muy a la francesa y un terreno muy grande, con árboles frutales, altos eucaliptos y perros; de ahí quizá venga mi afición por el mundo natural y por el color verde [...]*” (IBARGOYEN, 2014, s/n). Esta imagem da casa, com um pátio amplo e as árvores frutíferas e os eucaliptos, é destacada muitas vezes pelo autor ao longo do relato pessoal, já que ela retorna cada vez que Ibarгойen volta a Montevidéu, o que inicialmente ocorria com mais frequência, porém, nos últimos anos, se resume a uma vez ao ano ou duas, quando necessário. “*Estos años dejaron para mi muchas imágenes, que de alguna u otra manera buscaron como un camino, como una salida para ser representados a través del lenguaje poético. Esas imágenes siempre han estado conmigo [...]*” (IBARGOYEN, 2014, s/n).

Para o autor, as imagens da infância são parte do seu presente, conduzem seu percurso e, de certa forma, sua linguagem, sua escrita. Para ele, o cheiro do eucalipto, o sabor das uvas e do vinho produzido com elas, e também o sabor das laranjas que sempre comia na infância, e da carne vermelha assada, estão sempre com ele: “[...] *son los olores y sabores que ya no te abandonan*” (IBARGOYEN, 2014, s/n). Os odores e sabores da infância, então, como vínculos com a terra, com o verde; além do vinho, das uvas e das laranjas, o pão feito no forno, os cachorros da família e a chácara em que viveu tornaram forte sua relação com a natureza, tanto que entende que aí estavam os quatro elementos: o sol representando o fogo, as folhas verdes em movimento representando o ar, o vinho representando a água, e o pão feito do trigo representando a terra (IBARGOYEN, 2014, s.p.). Os odores e sabores representando, também para o autor, a sensação de conexão com o mundo e com as pessoas, alguns de seus sociotransmissores mais caros à memória.

Assim, “[...] *uno no vuelve al pasado, el pasado tampoco regresa, uno es ese pasado. O sea que el pasado no existe, lo que hay es un presente continuo dada mi concepción del tiempo*” (IBARGOYEN, 2014, s.p.). É por essa ideia do

autor de que as coisas estão sempre presentes, de que o sujeito é também o presente e o passado, ou seja, é o que viveu e vive, que ele destaca a presença das sensações da infância no seu olhar de hoje, tanto para a vida quanto para a literatura. Para ele, todas as coisas da vida conduzem para a coerência dos fatos e dos escritos, não há casualidades. São, portanto, os fatos de sua vida que inspiram suas histórias ficcionais; as memórias e os elementos característicos do seu lugar de origem se manifestam nas narrativas em prosa e na poesia de Ibarгойen.

Dessas lembranças, destacam-se algumas:

[...] a veces pasaban nos gitanos vendendo sus ollas y utensilios de cobre. [...] para mí ese mundo de los gitanos que pasaban, era un mundo mágico como también de alguna manera era mágico contemplarlos, al igual que contemplar los pájaros, los gorriones, las golondrinas obviamente y los horneros que aquí no hay, en México no hay horneros, es una gran falta, una gran carência para la pajarería mexicana; [...] cuando huelo una naranja, me remito instantáneamente a esa época; [...] entre muchas cosas que recuerdo, están los días y las noches de lluvia. Particularmente, cuando aparecían los animales del agua o de la humedad, las ranas, había lagartijas también [...]. Cuando la veo aquí en México, obviamente las asocio con aquellas: es inevitable, es un fenómeno instantáneo. O el olor de los eucaliptos. Cuando paso por algún lugar aquí en México, donde hay eucaliptos, tomo algunas cápsulas, las huelo y me instalo otra vez en ese pasado tan real como imaginário (IBARGOYEN, 2014, s.p.).

Nestes elementos da infância, que cruzam o caminho do autor no presente – os pássaros, as laranjas, os animais da umidade e os eucaliptos –, percebe-se a memória do passado sempre renovada, revivida. Tanto Ibarгойen quanto seu pai, ambos tinham essa ligação com o campo, com a natureza: “[...] él también tenía ese recuerdo de su infancia en el campo, en la provincia” (IBARGOYEN, 2014, s.p.).

Tal qual o personagem Selbor de *Satolep* (RAMIL, 2008), Ibarгойen também retorna ao seu lugar natal buscando revivê-lo pela recordação. Nessa viagem de volta às imagens da infância, ocorrem as descobertas de lugares que ainda existem, mesmo que modificados pela ação do tempo e do homem, como o chalé em que viveu seus primeiros anos:

[...] muchos años después, como treinta años más tarde, unas tías que vivían con nosotros, compraron una casita por ahí cerca, a donde fueron

a vivir, como volviendo otra vez a los mismos lugares, a unas pocas cuadras de donde habíamos vivido, en el viejo chalet que todavía existe, el chalet permanece, ni sé cómo, aunque el terreno fue dividido. Yo estuve por ahí, claro que las imágenes nuevas no casaban con las anteriores, los grandes eucaliptos ya habían desaparecido, pero sigue siendo una zona de características semirurales, hay todavía terrenos grandes, no está todo edificado, quiero decir hay más casas (IBARGOYEN, 2014, s.p.).

Das muitas casas em que a família viveu e sempre montou pensões, como uma forma de ganhar o sustento para a família, Ibarгойen guardou lembranças, as quais são retomadas ao se voltar ao local:

[...] no hace mucho pasé por ahí. Cuando uno vuelve a ver las casas donde estuvo antes, lo que uno trata en ese momento es de recuperar las imágenes, pero como siempre, esas imágenes no van a ser como una alucinación, o sea, no se percibe una realidad distorsionada sino que esas imágenes vienen de adentro de uno. Una nueva mirada estimula la aparición del imaginario que se forjó en esos lugares (IBARGOYEN, 2014, s.p.).

O relato do autor perpassa também por questões de identidade, não só próprias, as quais estão intimamente ligadas com a memória, mas também do lugar, especificamente de Montevidéu e do Uruguai. Considerando-se um autor uruguaio e contribuindo com escritos neste país – tanto literários quanto ensaísticos e, inclusive, traduções –, Ibarгойen compromete-se com a desmistificação de um pré-conceito estabelecido, o de que o Uruguai é um país branco e católico:

[...] una de las características de toda mi infancia, fue el encuentro con la diversidad. Al contrario de lo que siempre ha propuesto el discurso oficial, de que somos un país homogéneo y blanco, algunos libros dicen que hasta católico, monolingüe y fundamentalmente europeo. Vaya, cuando se dice europeo habrá que ver qué es lo que significa, hay muchas Europas, hay Europa primermundista, tercermundista, quintomundista, y hay fronteras todavía cambiantes, migraciones, conflictos, etcétera (IBARGOYEN, 2014, s.p.).

Novamente, a questão da diversidade: assim como na infância convive com diferentes sujeitos – os vizinhos italianos, os colegas judeus, os comerciantes turcos etc. – também se depara com outros *outros* em sua vida, pelos diferentes lugares do Uruguai por onde passou e viveu. Na fronteira, por exemplo, sentia-se numa “*especie de encuentro con el Tercer Mundo, era outro*

*tipo de pobreza, de carencias varias [...]” (IBARGOYEN, 2014, s.p.). Foi aí, na fronteira entre Brasil e Uruguai, que percebeu um estilo de vida muito peculiar, onde a primeira preocupação do dia era saber o quanto estava o câmbio, onde pode perceber diferentes espiritualidades e modos de relacionar-se com o universo, como o contato com a Umbanda, e onde adquiriu o portunhol, “*una mezcla sin gramática de portugués y español*” (IBARGOYEN, 2014, s.p.), o que para o autor foi profundamente importante:*

[...] si bien conocía bastante el portugués por mis lecturas, la práctica social exigía el aprendizaje del portuñol, eso va a originar una tendencia que para mí es esencial en cuanto una propuesta de escritura [...] lo que implica otro modo de pensar y sentir la realidad (IBARGOYEN, 2014, s.p.).

De alguma forma, estas vivências do autor contribuíram para sua escrita, conforme ele mesmo deixa claro em diversos momentos da narrativa, tanto que busca mostrar, através da literatura, as relações que os uruguaios estabelecem com outros povos, brasileiros, argentinos, paraguaios, imigrantes de diferentes nacionalidades, como os judeus etc. Essas relações são descritas tanto ao relatar a vida na fronteira, como a vida na capital.

Quanto à identidade do país, estão associados o futebol, o tango, Gardel, o churrasco e o chimarrão como elementos unificadores, integradores dos indivíduos num todo:

[...] el fútbol ha sido para Uruguay uno de los factores identitarios más flertes junto con el tango, Gardel, el asado y el mate. Han sido factores de identidad muy fuertes porque a fin de cuentas todo el mundo toma mate, no solamente las clases sociales que lo aceptan sin distinción, sino que en países vecinos también (IBARGOYEN, 2014, s.p.).

Neste momento, o autor nos remete aos países vizinhos. Não só o chimarrão integra o Uruguai com o sul do Brasil e a Argentina, mas também o churrasco e, pode-se dizer, também o futebol, de certa forma. Retomando, então, para Ibargoyen, estar no Uruguai é estar de encontro com a diversidade. Ainda, “[...] *la nación uruguaya está asentada en unos veinte países, otra cosa es el Estado-nación*” (IBARGOYEN, 2014, s.p.).

Os “*elementos unitarios*” para o Uruguai são, portanto, melhor detalhados algumas páginas adiante na narrativa ensaística de Ibarгойen, e vale a pena aqui retomá-los nas palavras do próprio autor:

José Artigas, por supuesto; el tango, que tal vez nació en Buenos Aires, pero es fenómeno rio-platense; Carlos Gardel, que ese sí es uruguayo, y también argentino; el fútbol, por resonancias afro; y lo que se llama la ‘garra charrúa’, que es una ilusión, porque charrúas no hay, cuando dicen ‘el conjunto charrúa’, refiriéndose al seleccionado de fútbol, uno ve que hay blancos y negros, que los apellidos son españoles o italianos, pero queda eso de ‘charrúa’ en el imaginario popular. Cuando nos últimos charrúas son expulsados del país a sangre y fuego, el pelotón final de índios, perseguido de modo implacable, voltea y enfrenta al ejército [...] Después desaparecen, se van para Brasil y los que quedan se mezclan con la población del campo. Hay genes charrúas y guaraníes em la población, sobre todo del río Negro para arriba (IBARGOYEN, 2014, s.p.).

Percebe-se a crítica a um sentimento relacionado à ‘*garra charrua*’, presente no imaginário uruguaio, visto que restam apenas alguns descendentes dos charruas nos dias de hoje. Mas, de alguma forma, o mito do charrua uruguaio pode ser comparado ao mito do gaúcho brasileiro e argentino, os quais percorreram gerações presentes no imaginário de um grupo, fazendo parte da memória coletiva do mesmo¹⁶.

Por outro lado, retomando a questão da diversidade no Uruguai, esta também remete à própria formação do espaço geográfico, ao cosmopolitismo presente no século XIX, pois, segundo Ibarгойen:

[...] el solo hecho de que Uruguay – con su característica de país cosmopolita, más allá de las causas de la fundación de Montevideo, 1724 a 1726 – mostrara que a la mitad del siglo XIX, en la capital se hablaban varios idiomas: francés, inglés, portugués, alemán y otros, particularmente los tres primeros, era una comprobación de cosmopolitismo. Uruguay formó parte, antes de existir como país, del Imperio español, luego del Imperio de Portugal y después del Imperio de Brasil... o sea, se hablaba portugués en prácticamente todo el territorio (IBARGOYEN, 2014, s.p.).

Mencionando os países vizinhos, destaca-se a relação que o autor percebe ter com Buenos Aires:

¹⁶ Em relação a essa temática, detalham-se especificamente os referidos mitos no capítulo 4.

[...] em Buenos Aires estuvo una semana. Además de que fu ella primera salida del país, resultó un encuentro con un mundo parecido pero muy distinto al mismo tiempo, porque aquella era una ciudad de verdad. Comparada con Buenos Aires, Montevideo es mucho más pequeña, siempre me llamó la atención que ellos fueron 'los porteños' y no nosotros. Primero, porque también somos un puerto y un puerto en realidad mucho mejor que el otro, en realidad somos 'porteños' de los dos lados. Luego se conformó esa relación que he tenido con Buenos Aires, de idas y venidas. Un poco como una relación de amor-odio, es la que he tenido con esa 'cosmópolis', según Darío. En parte quizá por la cercanía, por las interpretaciones de una historia común, por el excesivo nacionalismo argentino, por la áspera relación de nuestro héroe José Artigas con la oligarquía bonaerense, ¡quién sabe! (IBARGOYEN, 2014, s.p.).

As relações estabelecidas, tanto com Buenos Aires quanto com o Brasil, especialmente com a cidade de Santana do Livramento, fronteira com Rivera-UY, são retomadas por Ibarгойen em diversos momentos em que destaca a diversidade uruguaia, bem como sua relação de identidade com o lugar natal e com as diferentes alteridades. Esse olhar para o Outro é conseguido também pelo distanciamento, pois se, segundo Flora Süssekind (1990), é necessário retornar ao seu lugar, regressar, para entender o outro, e quanto mais nos 'esvaziarmos' no nosso lugar de origem, mais fácil de percebermos o novo no outro lugar, então, também, ao tomarmos distância do nosso lugar de origem, maior a possibilidade de entendimento em relação a esse lugar. Assim, foi possível a Ibarгойen continuar sua trajetória não estando no Uruguai – o autor retorna do exílio e fica em torno de oito anos no país, mas não conseguiu permanecer:

[...] volvi a México porque ya no te reconoces allá por todas las diferencias que hay: en uno hubo cambios espirituales, la concepción de mundo también ha cambiado, no te reconoces totalmente, no reconoces lo que está allá, la realidad uruguaya con sus complejidades y sus códigos (IBARGOYEN, 2014, s.p.).

O não pertencimento ao local de origem contribui, portanto, para o olhar que agora o autor tem sobre o lugar e sua paisagem. Esse olhar é expresso em palavras, trazendo sempre consigo as memórias e as sensações mais íntimas vividas lá. O ato de escrever é, então, o momento de externar os efeitos da memória: “[...] desatar la escritura, el acto de escribir, es externar los efectos de la memoria, es memorizar con palabras lo que otros no memorizan de esa manera, eso es todo” (IBARGOYEN, 2014, s.p.). Além disso, o autor destaca que a

literatura está inserida em seu tempo no sentido de que às vezes “a época escreve pelo poeta” (IBARGOYEN, 2014, s.p.), pois está sempre comprometido com aquilo que narra, é parte do que narra, “una especie de narrador intradieético en vivo” (IBARGOYEN, 2014, s.p.). Conclui-se, assim, que memória, identidade e paisagem cultural são indissociáveis na vida do autor.

2.4 Em Ibarгойen, o Pampa relacionado à natureza

Algo marcante na pesquisa e nas leituras sobre Saúl Ibarгойen diz respeito à visão em relação ao tempo, entendido, pelo autor, como não linear, não circular, não espiralar, como se o momento presente fosse o único ao qual o indivíduo tivesse acesso, sendo que tal temporalidade não pudesse ter início nem fim. A partir dessa ideia, defendida pelo autor, escolheu-se o título do capítulo, *Passado presente*, numa referência a seu entendimento, já mencionado, de que “uno no vuelve al pasado, el pasado tampoco regresa, uno es ese pasado. O sea que el pasado no existe, lo que hay es un presente continuo” (IBARGOYEN, 2014, s.p.).

Também, pode-se destacar a escolha das narrativas em prosa como uma continuação em relação à temática da cidade: *Toda la tierra* destaca três gerações de uma mesma família e sua relação com a formação de uma dinastia fronteiriça, o surgimento da cidade e das relações políticas existentes num lugar, enquanto que *Volver... volver* destaca uma cidade já constituída – Ríomar – e modificada pela ação de seus habitantes – mudanças perceptíveis através do olhar de Leandro, cujo distanciamento do lugar natal permitem-no sentir as ausências das imagens tão caras que tinham de sua infância e sua adolescência naquele espaço físico.

A narrativa em prosa *Toda la tierra* retrata as origens de duas cidades interligadas por uma demarcação fronteiriça de dois países e, com certeza, traz muitas das impressões do próprio Ibarгойen em relação ao período em que morou na cidade de Santana do Livramento, devido a uma herança de terras de sua então esposa, e trabalhou na cidade de Rivera, fato de sua história narrado em *Las fronteras y el mundo*. O vínculo com essa fronteira existe até hoje, pois

um de seus filhos, que nasceu em Santana do Livramento e ali viveu a infância, resolveu retornar quando adulto e fixar residência, de modo que Ibargoyen costuma retornar e mantém o contato com os brasileiros (IBARGOYEN, 2014, s/n).

Deste modo, *Toda la tierra* é uma narrativa que parece querer contar as primeiras histórias e os primeiros personagens importantes do lugar, tais como o Conde de Canguçuero, um menino que, a pedido do tio José Cunda, vai trabalhar com este na “*Hacienda Siete Árboles*” e casa com a filha de seu tio, posteriormente herdando a fazenda e tornando-se um sujeito com um grau de importância em relação ao lugar. Mas, como o próprio narrador nos previne quanto a ler mais além do que está escrito, pode-se dizer que muitas das relações interpessoais, ocorridas no início da dinastia fronteiriça de Rivamento, se manifestam cotidianamente ao longo dos tempos: as relações entre a família, as relações de poder entre uma camada social e outra, a diversidade das gentes – as mulatas que eram amas da casa, o padre Lucasio com sua fé mística, e também filho não reconhecido do Conde etc.

Por outro lado, a ideia de tempo de Ibargoyen – a de que não há passado, se é o passado – está presente em *Toda la tierra*, pela própria apresentação da narrativa, sem uma ordem cronológica, indicando que aquilo que ocorreu antes pode estar se repetindo em outro momento, ou aquilo que ocorreu antes está ligado ao que está acontecendo agora, trazido com o personagem para o momento presente. Ainda, as epígrafes da narrativa não deixam dúvida desse jogo de temporalidades que o autor pretende mostrar, em especial a de Ali Bajdr Al-Meshna, a qual indica que “[...] *los hombres, como los dioses [...] Apenas consiguen ser rozados por cada momento del presente* (IBARGOYEN, 2000, s.p.).

A narrativa em prosa de *Volver... volver* está totalmente ligada ao percurso pessoal do autor relatado na narrativa ensaística de *Las fronteras y el mundo*: as lembranças da infância, a saída de Montevidéu, devido à militância política de esquerda na época em que o país é assolado pela ditadura, o retorno ao lugar de origem e a busca das imagens dessa paisagem tão presentes no íntimo do sujeito – algumas delas ainda condizentes aos locais da infância e da adolescência que não tiveram alterações, outras modificadas pela ação dos indivíduos que permaneceram na cidade. Ainda que Leandro, o personagem de *Volver... volver*,

possa ser uma criação ficcional do autor, muitas das características familiares e pessoais estão ligadas à biografia de Ibarгойen: “[...] *mi padre venía de la burguesia rural. Era del departamento de Tacuarembó*” (IBARGOYEN, 2014, s/n); a Calle Isla de Flores, onde a família de Ibarгойen alugou uma casa para morar e também presente no percurso de Leandro por Ríomar (IBARGOYEN, 2014, s/n); a estação Manga (existente em Montevideu e presente em Ríomar); as férias passadas em Colônia do Sacramento, tanto pelo personagem Leandro quanto pelo próprio autor, na casa de uma tia.

Leandro percorre, em seu retorno a Ríomar, os lugares onde morou na infância e na adolescência, bem como as ruas da cidade, os bares e as cafeterias que algum dia fizeram parte de sua vida. Assim, também, o próprio autor destaca, na narrativa ensaística, sobre seu retorno aos lugares em que viveu e esteve, como num desejo de reviver, rever, recordar. Algumas imagens novas remetiam às antigas e outras não.

As relações que Ibarгойen busca estabelecer entre os diferentes sujeitos que fazem parte do cotidiano do Uruguai são perceptíveis tanto na narrativa em prosa quanto na narrativa ensaística. Os sujeitos da fronteira em *Toda la tierra*, que convivem diariamente e estabelecem vínculos de amizade, de parentesco e de linguagem, e os sujeitos de múltiplas etnias mencionados em *Volver... volver* e em *Las fronteras y el mundo* são exemplos da descaracterização da imagem, do discurso oficial, o qual, segundo o autor, lhes é passado na escola, de que o país é homogêneo, composto de uma única etnia e uma única religião predominante (IBARGOYEN, 2014, s.p.).

Assim, destaca-se, novamente, a intencionalidade do autor em narrar sobre as diferentes relações estabelecidas entre os uruguaios e demais povos de sua convivência: os imigrantes, os sujeitos dos países vizinhos, os indivíduos da fronteira, as diferentes classes sociais, os diferentes credos, enfim.

Fez-se uma análise destas três obras de Saúl Ibarгойen no sentido de mostrar a unidade que o autor busca em relação a narrar seu lugar natal e recriar, assim como Vitor Ramil, uma representação da sua memória através da escrita. Sua unidade na escrita está em trazer o passado para o presente, ressignificando-o e tornando-o parte do hoje, da narrativa atual, numa construção de relação do objeto do passado com o presente, relação que se instaura entre a

materialidade da memória, o passado e o valor, conforme destaca Debary (2001; 2010).

Além disso, há uma fascinação evidente que o objeto produz sobre as ações do sujeito no mundo (DEBARY, 2001; 2010). Neste sentido, a escrita de Ibarгойen resulta de um fascínio sobre o objeto: suas recordações do lugar em que viveu e cresceu, a relação que estabeleceu com os indivíduos da fronteira entre Uruguai e Brasil, o cheiro dos eucaliptos e a presença dos quero-queros, árvores e pássaros que compreendem, para ele, sensações afetivas com seu lugar.

Os elementos do Sul e de Pampa presentes e apreendidos através das narrativas de Ibarгойen são o cavalo como meio de transporte e trabalho, a vastidão de terras planas, a linguagem da fronteira, intermediada de vocábulos da língua portuguesa do Brasil, as milongas e os tangos, o vento sulino e o frio cruel. Estes podem ser vistos como objetos memoriais e característicos de uma paisagem em comum com os mencionados por Vitor Ramil. Mas, ainda há outros elementos característicos desse seu lugar geográfico: Montevidéu e Rivera, como cidades nas quais morou e cujas memórias são ativadas a partir de sua escrita e de suas evocações, e Uruguai, como país natal. Dentre estes outros objetos/elementos evocativos de sensações afetivas podem-se citar: o sabor doce do café que remete às doçuras da padaria da província onde passava as férias, além do cheiro dos eucaliptos, os antecedentes charruas de Leandro, os clássicos literários cuja leitura é parte do repertório tanto do autor quanto de seu personagem Leandro, entre outros já mencionados anteriormente, ao longo da discussão apresentada.

A partir desses elementos, destacam-se, como imagens definidoras do Pampa, a visão do sujeito sobre o lombo do cavalo percorrendo os vastos campos e coxilhas, evidenciada em *Toda la tierra*, e as memórias da paisagem conectadas com o clima frio, com o cheiro dos eucaliptos e com o sabor da uva, do vinho e das laranjas, evidenciadas em *Volver... volver*. Pode-se, portanto, remeter à paisagem do lugar ligada aos sentidos da visão, do tato e do olfato e muito ligada à natureza – flora e fauna.

A semelhança importante, de Ibarгойen com Ramil, com relação ao mote da narrativa está em *Satolep* e em *Volver... volver*: em ambas, o personagem

principal retorna ao seu lugar do Sul e, nesse retorno, encontra ruínas, mudanças na paisagem da cidade, e a sensação de perda de alguns lugares para com os quais possuíam memórias afetivas. A partir disso, pode-se apreender a semelhança no sentido da ruína para os dois autores: algo que já não está edificado de acordo com a memória que o sujeito tem em relação ao local físico.

CAPÍTULO III
JUAN JOSÉ SAER:
UNIDADE NO PAMPA – A PLANÍCIE E O HORIZONTE

“[...] estudiando con deleite la llanura, tengo la impresión
no solamente de aprender cosas ciertas sobre ella
sino también sobre mí mismo”
(SAER, 2015)

O escritor Juan Saer nasceu em 1937, na província de Santa Fé, na Argentina. Em 1968, mudou-se para a França, onde foi professor de literatura na Faculdade de Letras, da Universidade de Rennes, tendo falecido nesse país em 2005. Saer foi considerado uma das maiores expressões da literatura argentina e da literatura mundial (SAER, 2002).

O autor buscou, através de sua obra, trazer elementos do seu lugar e refletir sobre a memória e constituição do mesmo: a crítica lhe atribui não só uma discussão do panorama platino, mas a reflexão sobre a escrita e a relação do crítico com o ficcionista (LUCERO, 2012; BON, 2013; BUSTINZA, 2013).

Evelia Romano Thuesen (1999, p. 100) destaca ser a obra de Saer uma continuação da de Felisberto Hernández, Jorge Luis Borges e Macedonio Fernández, nos quais se reconhece a vontade da construção de uma obra pessoal, um discurso único, retomado sem cessar para ser enriquecido, sintonizado, individualizado em relação ao estilo, até o ponto de o homem, por trás da escrita, converter-se no próprio discurso e identificar-se com ele. Beatriz Sarlo (2007) aponta Juan José Saer como um dos grandes escritores argentinos do século XX e destaca sua importância em discutir temáticas como o ato de escrever, o mistério, as memórias dos lugares por onde transitam os personagens, o esquecimento.

A percepção de Romano Thuesen (1999), descrita com tanta perspicácia e abrangência pode ser aplicada também para os dois autores anteriores aqui já

pesquisados: Vitor Ramil e Saúl Ibargoyen. Cada um deles, em sua tessitura textual e composição da obra ficcional e ensaística, apresenta um discurso particular, pessoal, identificando-se com o mesmo e sendo parte da obra tal qual esta é parte deles mesmos. Ratificando a ideia de transmissão social e de memória afetiva, também a partir da análise da obra de Saer, destacam-se os elementos que permitem identificar uma paisagem cultural específica, a qual converge para o cenário dos demais autores, e cuja memória é registrada nas narrativas ficcionais e no ensaio.

Escolhem-se aqui, para a presente análise, o ensaio intitulado *El río sin orillas* (1991), no qual o autor destaca seu lugar natal, a história da Argentina e os elementos que identificam o cenário sobre o qual descreve. Neste ensaio, o autor reflete sobre a obra ficcional, que compõe ao longo de sua vida, quando descreve o que lhe importa pensar e discutir em sua prosa. De modo a buscar similaridades entre o discurso reflexivo e ensaístico do autor com a obra ficcional, seguindo a linha de análise realizada para os outros dois autores, escolheram as narrativas em prosa *El entenado* e *La ocasión*¹⁷. Ambas transcorrem no cenário da planície pampeana argentina, às margens do Rio da Prata e mesclam elementos históricos com as narrativas pessoais dos personagens principais de cada relato. A escolha dessas duas narrativas deveu-se não só ao fato de serem apontadas pela crítica como obras que abrangem todos os elementos que Saer busca em seu discurso ficcional (ROMANO THUESEN, 1999; BUSTINZA, 2013) – o local onde os personagens então inseridos, a profundidade descritiva da narrativa, o aprimoramento constante do ato de narrar. Segundo a pesquisadora María Martínez (2005), estas duas obras são as mais significativas do autor em relação a sua difusão crítica, e daí a escolha das mesmas para o presente estudo. Mas, também, discutir, na presente tese, a obra *La ocasión* está muito ligado à temática do deslocamento do personagem principal para a Região do Pampa e a busca pessoal de uma identificação com o espaço físico e com o seu eu interior, mesmo movimento empreendido por Selbor (*Satolep* – Vitor Ramil) e por Leandro (*Volver... Volver* – Saúl Ibargoyen).

¹⁷ Destaca-se que a leitura inicial foi realizada na versão em espanhol, mas, a partir disso, o acesso às versões traduzidas tornou-se mais viável no Brasil. Portanto, usam-se alguns excertos em espanhol e outros em português.

São possíveis, assim, através da discussão deste terceiro autor sobre os elementos do Pampa e do Sul, os quais se assemelham, e também podem se distanciar, com as análises anteriores do autor brasileiro e do autor uruguaio, reflexões sobre o quanto as características particulares dessa paisagem cultural, única e tão abrangente e complexa, podem ser tão análogas quanto díspares a partir de três olhares críticos, perscrutadores, atentos, sensíveis e completos. Este entrecruzamento das obras e pensamentos de cada autor é deixado para o capítulo final, mas explica-se, aqui, portanto, a escolha das narrativas de Juan José Saer no que se assemelham com o conjunto da obra do próprio Saer como com as demais narrativas dos outros dois autores analisados.

Não se pode deixar de mencionar, mais uma vez, a questão da memória coletiva, categoria que perpassa a obra dos três autores e que se configura numa espécie de mote norteador da reflexão ora empreendida. É a partir do momento em que cada um dos autores revela, mostra e faz ver sua aldeia, seu lugar natal, através da sua lente de sujeito que observa, mas também parte do espaço físico, que todos eles traduzem em palavras a paisagem da gente do Sul, de seus conterrâneos e também dos sujeitos destes três países que congregam esta vasta e plana região chamada Pampa. Esta memória coletiva expressa pela palavra, pela literatura, permite uma identificação, por parte dos próprios autores, mas também por parte de seus leitores, cuja paisagem cultural é idêntica à deles, ativada através da leitura e do imaginário já presente na memória individual de cada sujeito, a partir dos diferentes dispositivos aos quais se é exposto ao longo do percurso pessoal e enquanto parte do lugar.

Mais uma vez, enfoca-se a leitura e análise deste autor a partir de Vitor Ramil. As escolhas das obras estão diretamente ligadas ao olhar perscrutador que busca um mapa imagético que possa remeter aos elementos e à paisagem do Pampa. O fio condutor da discussão é sempre a memória afetiva do lugar e as sensações íntimas que conectam o sujeito, autor e personagens, ao espaço físico.

Neste sentido, Candau (2006, p. 111) destaca que a *“transmisión es también producción por parte del que la recibe pues, como en todos los fenómenos en los que está involucrada la memoria, las informaciones adquiridas son transformadas por el sujeto”*. A transformação da informação adquirida é,

portanto, condição indispensável para a inovação e a criação (CANDAU, 2006) e diz respeito também à dependência autor-texto-leitor, no caso da literatura, discussão empreendida na Introdução. Assim, é a interpretação e a memória afetiva do leitor que criam sentido para a memória transmitida pelos autores.

A organização do presente capítulo segue a mesma linha daquela realizada no capítulo II, sendo que um subcapítulo é destinado a cada uma das obras de Juan José Saer e o último compreende uma reflexão específica sobre todas as narrativas e sobre o percurso do autor em sua escrita. Trazem-se, também, comparações entre as obras dos autores, ainda que mais superficiais, visto que o enfoque da discussão entrecruzada dos três autores é deixada para o capítulo V.

3.1 Memória e ressignificação do passado em *El Entenado*

A memória do lugar e das gentes que o formam(ram) é temática da narrativa em prosa *El Entenado*. Lançado em 1983, este é seu sexto romance e entrelaça “[...] história, memória e escritura explorando as possibilidades de representar, por meio da palavra, o ilusório universo de lembranças que sustenta e até justifica uma vida” (SAER, 2002¹⁸). Nesta narrativa, o autor apresenta uma identidade regional que está ligada com a formação histórica do lugar, através da ficção. O texto permite adentrar uma paisagem cultural composta de diferentes etnias, povos e culturas, um lugar híbrido, cuja formação e atual configuração perpassam por histórias não visíveis, sujeitos que não mais fazem parte da maioria da população local. Fala-se aqui das tribos indígenas que habitaram as costas do Rio da Prata e toda a extensão da América Latina até a chegada dos muitos navegadores europeus. Esses muitos índios, massacrados pelos conquistadores, são os primeiros povos dessa região da qual Saer busca montar um mapa imagético: seu lugar, a Argentina, às margens do Rio da Prata, fronteira com o Brasil e o Uruguai.

¹⁸ O ano de 2002 refere-se ao ano da tradução publicada no Brasil.

No livro tem-se, então, a narrativa feita por um personagem na idade de 60 anos, o qual conta sobre coisas que viveu desde a infância até aquele momento. O destaque vai para o desejo de aventuras e seu engajamento numa expedição às Molucas¹⁹ (SAER, 2002, p. 13) e o tempo de dez anos vividos entre índios à beira de um rio (SAER, 2002, p. 98). Quando há o retorno à convivência com seus conterrâneos, primeiramente precisa haver uma adaptação ao local e, posteriormente, o olhar sobre o passado.

Ao deixar o convívio com os índios à beira do rio, o personagem escolhe viver na cidade: “[...] e se, agora que sou um velho, passo meus dias nas cidades, é porque nelas a vida é horizontal, porque as cidades dissimulam o céu” (SAER, 2002, p. 11). Assim, a cena desse personagem escrevendo sua história, montada através da narrativa feita por Saer, pode ser descrita dessa maneira: à noite, com a mão enrugada de um velho, sentado numa cadeira, numa casa de paredes brancas, a pena desliza sobre o papel.

Destaca-se que o livro não é dividido em capítulos e tampouco apresenta interrupções de qualquer tipo. Isso permite a ideia de que o personagem/narrador passou horas a fio a escrever sem parar, até que tudo estivesse dito – a narrativa de sua vida toda traduzida no papel. Daí a escolha da palavra “deslizar”, aqui nesta análise, justamente por indicar um ato fluído, sem pausas ou interrupções. Também, são perceptíveis confusões feitas pelo narrador, de modo que parece não ter havido qualquer retorno ao texto: a escrita seguiu, descompassadamente, sem que houvesse um descanso, uma releitura das coisas escritas.

Assim, ao contar sobre sua sede de alto-mar, quando os portos já não lhe bastavam mais, o narrador menciona que isso ocorreu “há uns vinte anos” (SAER, 2002, p. 12), mas, logo mais adiante, diz que “passaram-se, mais ou menos, sessenta anos desde aquela manhã”, sendo a manhã aquela do desembarque na costa do Rio da Prata (SAER, 2002, p. 23). Ao contar que escreve à luz de uma vela, com a mão frágil de um velho, o narrador destaca que são “imagens que lhe manda, não se sabe como, nem de onde, nem por que, autônoma, a memória” (SAER, 2002, p. 68). Outra confusão pode ser identificada quando há o relato sobre o dia-a-dia dos índios, e, em dado momento, diz que “desconheciam a arte

¹⁹ As Ilhas Molucas são localizadas na Insulíndia, e em parte da Indonésia.

da conversação” (SAER, 2002, p. 98), para, em seguida, dizer o contrário e contar que poderiam se deter horas em um interrogatório sobre a vida de algum passante que cruzava a casa de outrem – “[...] longo interrogatório destinado a se informar sobre o estado de saúde de cada um dos parentes do passante [...], exigindo minúcias nas respostas, motivando respostas mais amplas com novas perguntas” (SAER, 2002, p. 81).

A impressão do leitor é de que não há pausas, ou reflexões, sobre os fatos escritos, devido à configuração do texto e aos parágrafos tão longos que, às vezes, chegam a ocupar duas páginas ou mais. Mas, ao final da narrativa, como que numa antecipação do pensamento do leitor, parece que precisando justificar seu modo de escrever, o narrador diz:

[...] às vezes, na noite silenciosa, a mão que escreve para, e no presente nítido e quase inacreditável fica difícil saber se essa vida realmente aconteceu, cheia de continentes, de mares, de planetas e de hordas humanas ou se foi, no instante que acaba de transcorrer, uma visão causada menos pela exaltação que pela sonolência (SAER, 2002, p. 179).

Ainda que se esteja prevenido pelo narrador de que a mão que escreve para e reflete, a narrativa de vida desse velho senhor parece contada à exaustão. Os detalhes, as sensações, as cenas, tão minuciosamente descritas, e, mais ainda, a ausência de títulos para dividir o texto, para auxiliar numa leitura mais organizada, dividida, permite pensar na memória como involuntária, desorganizada, sem cronologia específica. Edgardo Berg (1991, p. 17-18) aponta para um relato fragmentário, para a memória disputando espaço com o esquecimento, para uma escritura que luta trabalhando sobre a rememoração. Tal como destaca Berg (1991), tem-se uma escrita ininterrupta, mas cheia de fragmentos, pois acompanha as lembranças e se apressa para não esquecer algum evento.

O vaivém das lembranças no tempo reflete o olhar desse personagem para o outro, os índios, aqueles com quem conviveu durante dez anos. Esse olhar para a alteridade é possível a partir da memória, de tal forma que o próprio narrador diversas vezes refletirá sobre o papel da memória em sua escrita:

[...] se o que manda, periódica, a memória, consegue rachar esta espessura, uma vez que o que se filtrou vai se depositar, ressecado, como escória, na folha, a persistência espessa do presente se recompõe e se torna outra vez muda e lisa, como se nenhuma imagem vinda de outras paragens a tivesse atravessado (SAER, 2002, p. 69).

Essa memória por momentos se faz presente e, por outros, invade o instante do narrador e o coloca como que em universos distintos: “São essas outras paragens, [...] não mais palpáveis que o ar que respiro, o que deveria ser minha vida. E [...] por momentos, as imagens crescem, dentro, com tanta força, que a espessura se apaga e eu me sinto como num vaivém, entre dois mundos [...]” (SAER, 2002, p. 69). Papel importante também é dado pelo narrador ao esquecimento: “[...] quando nos esquecemos é porque perdemos, sem dúvida alguma, menos memória que desejo, [...] em poucas palavras, dois ou três anos após ter chegado era como se nunca estivesse estado em outra parte” (SAER, 2002, p. 103).

Nem o narrador e nem sequer o lugar e o rio têm nomes. De algum modo, pode-se interpretar essa não nomenclatura como algo proposital, como uma alusão a um período inicial das expedições à América, quando ainda não se havia nomeado os lugares, nem os colocado no mapa. Quanto ao narrador, especificamente, a ausência de nome também pode indicar que esse sujeito, um ancião no momento da narrativa, pode ser qualquer um dos muitos homens que se aventuraram em alto mar, na época da Conquista, e que, anos depois, retorna à Europa e deixa registrado seu olhar sobre o que viu e viveu.

Sabe-se tratar da América e do Rio da Prata pela leitura do texto escrito nas orelhas do livro: “[...] o narrador é o único sobrevivente de uma expedição espanhola que, num impreciso ano do século XVI, atinge as costas do Rio da Prata [...]”, sendo que este narrador, ao retornar à Europa, empreende “[...] a tarefa de narrar os anos passados em terra americana” (SAER, 2002, s.p.). Mas, também, deduz-se tratar desse lugar específico pelas indicações dadas no próprio texto: o local que não eram as Índias (SAER, 2002, p. 25). Buscam-se, também, aportes na historiografia, para afirmar tratar-se do Rio da Prata o rio mencionado pelo narrador ao longo de toda a narrativa. Pois, ainda que se trate de um texto ficcional, Saer propõe-se a falar de seu lugar de origem – a Argentina – em sua literatura, fato mencionado por muitos críticos à obra desse escritor, bem como

pelo próprio autor. Da página 13 até a página 31, o narrador relata seu engajamento na expedição, sendo que, na primeira parada após longo tempo navegando ao longo da costa, foi perceptível a todos que ali não eram as Índias. As embarcações transpuseram um mar azul para um mar de águas doces e marrons cuja costa era deserta e foi neste local que atracaram, numa “terra da qual se acreditavam fundadores” (SAER, 2002, p. 26). Após o desembarque, inspecionaram o lugar e todos os companheiros foram mortos por flechas assim que chegaram de volta aos navios. Apenas ele, o narrador, é deixado com vida (SAER, 2002, p. 29-31).

Toda a relação do narrador e dos demais personagens dá-se no entorno do Rio. Antes da expedição, o narrador já nos coloca a par de sua relação com o mar, na infância, ao dizer que vive às voltas do Porto, entre marinheiros, putas e mercadorias (SAER, 2002, p. 12). Para ele, ali há abundância de céu, pode-se dormir a céu aberto, quase achatado pelas estrelas, além de poder sentir o odor do mar e ouvir as conversas de velhos marinheiros (SAER, 2002, p. 11). Sua relação com a água mantém-se após a expedição, já que será na costa do Rio da Prata onde viverá dez anos de sua vida, após ser o único marinheiro deixado vivo e virar prisioneiro dos índios. Para ele, o rio é “tão largo que várias ilhas planas o interrompiam no meio”, e dava-lhe “a impressão eufórica de ser infinito” (SAER, 2002, p. 36), considerava-o “o pai dos rios” e dizia ser um “rio de muitas margens por causa das ilhas sombrias e pantanosas que as formam” (SAER, 2002, p. 38). Assim, o narrador detém-se a falar do rio por muito tempo, muitas páginas, pois o tempo vivido entre os índios mostrou-lhe a relação direta que esses indivíduos tinham com o rio e descreveu que “o centro do mundo era também esse lugar”; “eles [os índios] estavam no centro do mundo” (SAER, 2002, p. 142). Mais do que isso, a costa do rio e o mundo “eram, para eles, uma e a mesma coisa”: nesse lugar à beira do rio “nasciam e morriam, semeavam, trabalhavam, e, quando saíam para pescar ou caçar, era para aí que levavam o que recolhiam” (SAER, 2002, p. 143).

Para o narrador,

[...] muitas das lembranças que cruzam, durante o dia, sem razão, como meteoros, minha memória, vêm das imediações desse grande rio em cuja superfície raiavam as esteiras das canoas que sabiam atravessá-lo,

rápidas, em todas as direções, e não poucos dos gestos que realizo, mecânicos, estão como impregnados dessas lembranças [...] (SAER, 2002, p. 163-164).

A história daquilo que viveu e do que viu às margens do rio é a que deixa registrada com sua pena. Ele entende poder “dizer que, desde que os índios foram destruídos, o universo inteiro ficou derivado do nada” (SAER, 2002, p. 150-151). Desta forma, diz também que “[...] os índios comigo não se equivocaram; eu não tenho, exceto essa centelha confusa, nenhuma outra para contar. Além disso, como lhes devo a vida, é justo que a pague voltando, todos os dias, a reviver a vida deles” (SAER, 2002, p. 165). Como num pagamento de dívida, o narrador deixa registrado o relato por seu próprio punho. Antes disso, muitas vezes contou a mesma história para diferentes personagens. Logo de sua volta, após os anos vividos com os índios, deixaram-no morar num convento aos cuidados do Padre Quesada, quem muitas vezes o interrogou sobre diferentes detalhes, dos quais sempre tomava nota e sobre ele escreveu o “Relato de um abandonado” (SAER, 2002, p. 124). Ao deixar o convento, incorporou-se a uma companhia de teatro e roteirizou sua própria história, a qual era representada em diversos locais e que rendeu lucros para todos os integrantes do grupo (SAER, 2002, p. 130).

O evento, talvez, mais marcante, contado pelo narrador, é o rito do canibalismo. Detém-se, páginas e páginas, a relatar cada pormenor, desde o preparo do fogo até o momento final, quando os índios, já fartos, embebedavam-se com álcool e ficavam dias em transe até se recuperarem. Menciona que, a cada ano, o ritual se repetia – a descrição do mesmo também se repete várias vezes ao longo da narrativa, sempre com algum detalhe diferente a ser lembrado. Se, no início da convivência, não podia olhar para o que faziam sem sentir repugnância, com os anos, passou a observar os detalhes, apreender como viviam. Destaca que cresceu com os índios e passou a ter compaixão deles:

[...] essa intempérie que os maltratava, feita de fome, chuvas, frio, seca, inundações, enfermidades e morte, estava dentro de uma maior, que os governava com um rigor próprio e sem medida, contra a qual não tinham defesa, já que, estando oculta, não podiam construir [...] armas ou abrigos que a atenuassem (SAER, 2002, p. 100).

Assim, ao longo dos dez anos, o que era estranho, quando chegou, foi se tornando familiar, já que o “tempo contínuo, nos molda e nos transforma” (SAER, 2002, p. 101). Mas, o que acredita saber sobre os índios provém de “indícios incertos, lembranças duvidosas, de interpretações” (SAER, 2002, p. 150) – uma mesma palavra com a qual o recepcionaram no dia de sua chegada também indicava um ato realizado, uma alegria na chegada de alguém, também se referia a certos objetos, ou seja, possuía uma série de sentidos (SAER, 2002, p. 161). Portanto, seu relato também pode indicar “muitas coisas simultaneamente, sem que nenhuma, vinda de fontes tão pouco claras, seja necessariamente certa” (SAER, 2002, p. 150).

Berg (1991, p. 18) aponta para uma relação entre duas línguas, sendo que o sujeito espanhol busca sentidos para as palavras e os atos dos índios, num processo que remete à tradução e à reconstrução. O tradutor, em seu trabalho, pode apreender diferentes percepções para uma mesma expressão, todas verdadeiras ou nenhuma. A metamemória também pode remeter a diferentes sentidos de um mesmo evento, corretos ou não, transmitidos por um sujeito e recebidos por outro a partir de interpretações individuais.

Percebe-se, por parte do narrador, uma tentativa de desmitificar, quem sabe, o estereótipo canibal do índio e sua frieza, dando um sentido compadecido a tudo o que viviam e faziam – chega a dizer que cresceu com eles (SAER, 2002, p. 100), crescimento no sentido de ter em relação a eles outro olhar, outro sentimento, que não o inicial, aquele do medo, do desespero por fuga e da repugnância por seus atos canibais. A ele, os índios atribuíram um papel que o tinha possibilitado sobreviver. Do mesmo modo, viu outros indivíduos, de outras embarcações, ao longo do tempo, os quais não eram mortos e lhes era permitido viver e, após algum tempo, eram mandados embora (SAER, 2002, p. 159).

O retorno à Europa, após tanto tempo, ocorre quando os índios viram homens parecidos com ele nas imediações. E, assim, o colocaram numa canoa carregada de comida e o indicaram a seguir rio abaixo (SAER, 2002, p. 105).

Com esta narrativa, percebe-se uma versão da história da Argentina, às margens do Rio da Prata, criada por Saer como uma tentativa de desconstruir a imagem do índio feroz, guerreiro, cuja morte foi justificada por sua crueldade, tão promulgada pela história e pela versão oficial dada pelos navegadores nos idos

dos anos 1500 (SAER, 2015). Saer (2002) relata também as fragilidades desse povo, os motivos pelos quais agiam de tal forma, as particularidades e crenças que os faziam comportarem-se de tal modo.

O autor traz, através do seu texto, o olhar para outros sujeitos que integram a história do seu local e coloca-os como participantes dessa história, através da literatura, criando, assim, uma paisagem cultural cujas origens estão na população indígena. Traz, também, a relação que se estabelece com a alteridade, num processo em que o eu pode não ser o detentor de uma verdade em relação ao outro – uma descrição remetendo a muitas coisas, mas não necessariamente verdadeiras (SAER, 2002, p. 150).

María Bermúdez Martínez (2005) aponta para a obra como pensada por Saer inicialmente a partir de um personagem coletivo e não individual e poder ser uma narrativa entendida tanto como crônica, memórias, relato de viagem e “*novela*”, usando aqui o termo da língua espanhola. Isso corresponde, segundo a autora (MARTÍNEZ, 2005), às formas privilegiadas pela escritura da época, mas ainda mantendo laços e sublinhando determinados elementos que dão caráter de verossimilhança histórica aos relatos e rompendo com qualquer pacto intertextual, Juan José Saer enfatiza os núcleos principais de sua narrativa – não só a de *El Entenado*, mas aqui a palavra narrativa no sentido amplo do conjunto de sua obra: a memória, a recordação, a reflexão sobre a linguagem e a escrita. A autora não esclarece o personagem coletivo da obra, mas pode-se destacar ser este o sujeito indígena e também o sujeito espanhol vindo para o território argentino durante as expedições de conquista.

Berg (1991) destaca que *El entenado* é uma narrativa sobre a produção de sentido, uma visão de mundo e a civilização, vinculadas à aquisição e à compreensão da língua. Saer, portanto, reflete, segundo o autor (BERG, 1991, p. 19), sobre a possibilidade/impossibilidade de passar de uma língua a outra, de um mundo de experiências a outro. O problema da língua é então o problema da escritura, na traduzibilidade/intraduzibilidade da experiência “outra” (BERG, 1991, p. 19).

Sergio Boada (2013, p.1) também aponta para a reflexão do sujeito em relação ao estrangeiro, à estranheza, não somente como parâmetro do nosso conhecimento do mundo, do indivíduo, da identidade, mas “*como condición de*

‘*extranjería*’: la conjeturalidad de todas nuestras percepciones y conocimientos promueve en nosotros extrañeza, sentirnos exterioridades frente a otras exterioridades”. Assim, as impressões do enteado em relação ao cotidiano dos índios o fazem lidar com a estranheza, do mesmo modo como, ao voltar para a Europa, há o estranhamento dos outros personagens em relação às suas histórias.

Pode-se dizer que as análises de Berg (1991) e de Boada (2013) convergem para o entendimento da relação com o outro, com o estranho. E, relacionam-se, assim, tais análises com a discussão empreendida na Introdução deste trabalho, sobre autor-texto-leitor, em que o leitor sempre produzirá sentido a partir de suas vivências e memórias pessoais. Numa metáfora, o leitor poderia ser o espanhol, o qual lê a vivência do indígena e cria uma percepção pessoal dela. Ainda que se esteja repetindo esta ideia, é válido trazê-la para vislumbrar essa teorização de Berg (1991) e também para transpor *El Entenado* ao contexto do Pampa: a relação do sujeito com a alteridade, a produção de sentido no espaço da fronteira, as trocas interculturais. Dentro do contexto pampeano, ao olhar para o outro com o qual cada um se confronta, pode-se não conseguir traduzir como verdade absoluta as leituras feitas e os aspectos compreendidos, mas fazem-se trocas, apreendem-se sentidos e nenhum sujeito sai ileso dessa relação, ou seja, sempre há algo que se percebe no *outro* e que produzirá efeitos no *eu*.

O destaque de Juan José Saer é então para a história do lugar, para os diferentes sujeitos que permitiram que o lugar se formasse e pudesse ser o que é em virtude da ação de seus habitantes. Observa-se, assim, uma ressignificação do passado, em prol de um protagonismo de sujeitos que não o são, e um olhar para esse sujeito sem inferiorizá-lo, mas tornando-o centro de uma narrativa em que ele é o responsável pelas ações e pelas memórias do enteado a partir do contato mútuo.

3.2 Constituição do espaço em *La ocasión*

De forma análoga à narrativa de *El entenado*, e mais uma vez buscando a integração de diferentes sujeitos que compõem a história da Argentina e um olhar para o passado no sentido de recontá-lo, Saer, também na narrativa em prosa de *La ocasión* – publicada em 1988 –, remonta aos sujeitos que participaram do cotidiano da paisagem cultural de Buenos Aires e das cidades vizinhas e de seus arredores, os campos na planície afora e para além do horizonte.

Por outro lado, de modo semelhante a Selbor (In: *Satolep*) e a Leandro (In: *Volver... Volver*), em *La ocasión* lemos o percurso do personagem Bianco, um sujeito em torno dos seus 40 anos de idade que resolve sair da Europa rumo ao Pampa argentino, no final do século XIX. Tal viagem é motivada por estranhamentos e por ideias defendidas nos lugares por onde passou – Paris, Londres, Áustria, entre outros – ao dizer-se habilidoso em técnicas diferenciadas, tais como modificar a forma de objetos com a ação da mente. A possibilidade de ida para a Argentina surge na Itália, quando “[...] vai trabalhar para o governo argentino em troca de títulos de propriedade, incentivando os camponeses italianos a virem se instalar na planície [...]” (SAER, 2005, p. 14). Essa possibilidade é favorecida a partir de um encontro casual com um cônsul argentino e “[...] seis meses depois, com seus títulos de propriedade na mala, num navio temerariamente carregado de imigrantes, encostado no parapeito da ponte superior [...], ele observava [...] o porto quase inexistente de Buenos Aires” (SAER, 2005, p. 24).

Ao longo da narrativa, feita por um narrador heterodiegético, constrói-se nitidamente o espaço físico nos dois primeiros capítulos. Por um lado, a ideia de uma vastidão de campos, no pampa argentino, a planície, o gado e os cavalos como os elementos de posse e de lida, o horizonte infinito a perder de vista, os *gauchos* e os donos de muitas léguas de terra, esparsos por esse lugar tão amplo. E, por outro lado, “[...] a terra sem relevos no nível da água, sem uma única rocha, [...] o casario insignificante” (SAER, 2005, p. 24), os trabalhadores de diferentes etnias, “imigrantes que chegam às dúzias, às centenas de milhares” (SAER, 2005, p. 9), como os italianos, calabreses, turcos, entre outros, que desembarcavam no porto e vinham habitar a cidade em busca de trabalho – “[...] aglomerados entre trouxas esfarrapadas contemplando numa espécie de transe hipnótico o limite do desconhecido, tentando adivinhar o que poderia haver além

desse limite” (SAER, 2005, p. 24); e os sujeitos nobres, como os fazendeiros, os médicos, que tinham grandes casas na cidade e léguas de terra no campo; a presença do campo nas ruas retas e planas de Buenos Aires, “[...] presença não só nos terrenos baldios, pátios e quintais, mas na própria atmosfera, na disposição das casas, nas ruas de terra, nas juntas dos paralelepípedos, onde, apesar das idas e vindas de charretes e cavalos, cresce o capim” (SAER, 2005, p. 65). Por entre esses dois espaços, Bianco circulava, pois o seu propósito de possuir respeitabilidade e riqueza logo se mostraram possíveis e verdadeiros, de modo que a pequena cabana construída na planície para abrigá-lo dos verões e dos invernos rigorosos em pouco tempo pode ser substituída por uma casa com muitos cômodos e bem mais próximo da cidade.

A escolha do lugar e a própria moradia parecem um tanto díspar do sujeito: ele, no meio da planície, numa tarde não muito fria de fim de inverno,

[...] e a uns duzentos metros às suas costas a cabana, única elevação rudimentar na terra plana e monótona coberta de capim acinzentado, constitui um fundo precário, um tanto inconsequente, mais cenário que moradia, cuja modéstia contrasta com a vestimenta cara, visivelmente europeia, do seu proprietário (SAER, 2005, p. 8).

Essa planície, seis anos antes, ao desembarcar e vê-la pela primeira vez, nos arredores de Buenos Aires, pareceu-lhe ideal para os pensamentos e as escritas pessoais, devido a sua “monotonia silenciosa”:

[...] a extensão plana, sem acidentes, que o cerca, cinza como o céu de fim de agosto, representa melhor do que qualquer outro lugar o vazio uniforme, o espaço despojado da fosforescência multicolorida que os sentidos enviam, a terra de ninguém transparente no interior da cabeça onde silogismos estritos e calados, claros, se concatenam (SAER, 2005, p. 9).

Bianco, observando a planície fria e cinza, e inserido nela, se percebe no melhor lugar para sua busca pessoal, a de deixar para trás as lembranças traumáticas da vergonha que o fizeram passar ao tentar provar aos intelectuais da Europa seus dons. Essa imagem da paisagem inteiramente cinza, tanto o céu quanto a terra, com certa indefinição de limites, é a que representa, mais do que qualquer outro lugar, o vazio uniforme. Além disso, tal imagem do exterior dialoga

com a ideia de uma “contundência do corpo” que Saer nos traz do personagem (SAER, 2005, p. 10): é na paisagem externa, na transparência cinza do exterior, com seus detalhes – “[...] um pássaro negro que cruza, lento, o céu nas alturas, contra a camada uniforme de nuvens cinza, a extensão cinza do pasto [...]” – que o ar frio colore um pouco os pômulos de Bianco (SAER, 2005, p. 10).

Paralelamente à ideia da planície vasta e sem fim, Saer destaca a selvageria do Pampa, ao trazer para a narrativa os *gauchos* em sua versão mais mítica – sujeitos sem lei, rudes, selvagens, cruéis e ferozes, “brutos que não pisam na cidade”, uns “analfabetos brutos que não descem do cavalo nem para dormir, com uns facões compridos [...] na cintura, que por um sim ou um não marcam a cara dos outros, ou [...] tiram as tripas [...], degolam, fatiam [...]” (SAER, 2005, p. 71). Mas, o “pragmatismo inerente” a Bianco

[...] lhe permitiu adaptar-se à selvageria quase obrigatória do pampa e a comportar-se ali com uma naturalidade tão perfeita que os gauchos que trabalham para ele [...] baseiam-se menos nessa lisura um pouco ostentosa do que no revólver bem visível em sua cintura para forjar-lhe uma reputação no lugar que faz com que os desocupados, mesmo os mais perigosos, permaneçam afastados da cabana austera de suas meditações quando sabem que veio retirar-se ali por alguns dias (SAER, 2005, p. 12).

O percurso de Bianco, ao chegar à planície, no seu primeiro inverno no lugar, “quase sem descer do cavalo durante o dia”, foi marcado por chuva, pelo “sol que castiga até no inverno”, pelo vento, pelas geadas, por tempestades elétricas e pelo granizo (SAER, 2005, p. 72-73). “Instalou-se na planície para percorrê-la por dentro, buscando interiorizá-la [...]” (SAER, 2005, p. 73). Têm-se, na descrição do cenário da narrativa de *La ocasión*, portanto, tão claros os elementos de Sul e do Pampa e tantas vezes retomados, ao longo dos dois primeiros capítulos.

Nessa planície do Pampa argentino onde Bianco resolve se instalar,

[...] tudo parece um pouco maior do que é, mais compacto, mais contido nas linhas precisas de seus contornos, mas esse excesso de realidade na extensão vazia, essa contundência presente flutuando no nada, está sempre a um passo da miragem, e trabalha, pela abundância do seu acontecer, a favor de sua própria ruína (SAER, 2005, p. 81).

Tal analogia da vida concreta com a ruína é extremamente interessante, pois revela a atemporalidade entre um fato e outro. Num momento um objeto vem, surge, aparece, e, no momento seguinte, se dissolve no horizonte. Tal percepção de Bianco é assimilada no momento em que, após cavalgar durante horas, pausa para dar de beber aos animais e vê um grupo de cavaleiros, vindo do oeste, se aproximar da água a trote lento (SAER, 2005, p. 81). Tal como vieram e satisfizeram a sede, se foram. “Bianco o vê afastar-se, [...] primeiro massa completa, e depois miragem e ruína na planície” (SAER, 2005, p. 82).

Assim, até a página 84, encerra-se a segunda parte, ou o segundo capítulo da narrativa, sendo todas as partes aqui tratadas como capítulos, os quais não são numerados e não possuem título e cuja divisão ocorre a partir de uma página em branco e de um recuo, em relação à margem, maior do que aquele nas demais páginas. Além disso, nos dois primeiros capítulos, lê-se desde a chegada de Bianco à Argentina, seu estabelecimento na cabana na planície, sua sociedade num negócio com um jovem médico de Buenos Aires, o qual se torna seu melhor amigo no lugar, a construção de uma casa maior em outra ponta das léguas de terra de Bianco, e bem mais próxima à cidade, o compromisso com Gina e o posterior casamento, até a suspeita de traição da esposa com o melhor amigo, quando Bianco os encontra conversando distraidamente ao chegar de uma de suas inspeções ao gado.

Os capítulos 3 e 4 não seguem uma cronologia, mas explicam melhor ao leitor fatos não tão detalhados nos dois primeiros. Como num relato, em que aquele que fala precisa esclarecer melhor pontos antes sintetizados, para chegar mais rápido ao ponto final da história, Saer desdobra os acontecimentos, voltando a eles e recontando com maiores detalhes, permitindo ao leitor acompanhar o que realmente provocou este ou aquele evento ou sentimento. Descobre-se, então, como Bianco iniciou a relação com o amigo e como este virou seu sócio, bem como se sabem os eventos que o levaram a conhecer Gina e casar-se com ela. É no terceiro capítulo, também, que Bianco vê-se enlouquecido de ciúmes e de dúvidas por não saber se realmente foi traído, já que o amigo deixa de frequentar sua casa e a esposa fica grávida exatamente no dia de seu retorno do campo, quando o amigo com ela estava. Ao final deste capítulo, Bianco escreve uma carta ao amigo contando que a esposa está grávida de oito meses e meio, numa

crença de que se o amigo viesse vê-los tal ação confirmaria a suspeita. Já no quarto capítulo, conhece-se a história de Waldo, um garoto prodígio que prevê o futuro e que anuncia a Bianco que “Virá uma nuvem irmã para escurecer a manhã” (SAER, 2005, p. 149). Tal profecia parece, num primeiro momento, ao leitor, confirmar a suspeita da traição, porém o quinto capítulo traz o desfecho de todas as ações anteriores, mantendo a dúvida do leitor e a de Bianco sem esclarecimentos.

No quinto capítulo, portanto, o amigo vem visitá-los e anunciar que está em sua fazenda – vizinha à de Bianco. Descobre-se que o motivo da saída da cidade, por parte do amigo, deveu-se ao contágio por febre amarela, peste que, naquele momento, assola a comunidade e devasta muitas famílias. Garay, o amigo, antes de morrer, pede que Bianco volte para a planície de modo a proteger a esposa de qualquer contágio. O presságio divulgado a Bianco tem relação, portanto, com uma peste, a nuvem que escurece a manhã é a febre amarela que deixou muitos mortos. A narrativa termina com Bianco e Gina habitando a cabana e isolados na planície, num verão bastante quente: “[...] na planície nada se mexe, não se vê um pássaro, um animal, uma nuvem, não corre brisa nenhuma, e o capim bege que se amassa, de tão mole, sob as botas de Bianco, não brilha na luz irreal e cinzenta” (SAER, 2005, p. 179).

O prólogo da narrativa contém apenas quatro páginas, distintamente dos capítulos, e é nomeado de “Envio”. Nele, o narrador relata o aglomerado de gentes que vinham ouvir os presságios do garoto Waldo. Tantos eram os que queriam se consultar com ele que o menino não podia atender e ficava extremamente cansado. Se antes divulgava notícias para quem o procurasse, em troca de dinheiro e balas, agora sua reputação era tão intensa que não conseguia atender a todos. E, num ato de solução, os que cuidavam dele, a saber, um sargento, que fazia dinheiro com as consultas, e sua esposa, resolveram deixar que quinze pessoas adentrassem na sala ao mesmo tempo, o que atrapalha a mente do menino e o faz falar a frase “Hic insipit pesti”²⁰ (SAER, 2005, p. 189), numa língua não compreendida por qualquer dos presentes. O leitor deduz que essa seja a frase falada, já que o texto deixa claro que nenhum sujeito ali

²⁰ Algo como “aqui inicia a peste”, em tradução livre.

compreendeu o que foi dito, ficando todos estagnados, aguardando mais alguma palavra que não veio; também, o texto finaliza com essa frase em letras maiúsculas e disposta, com alinhamento centralizado, numa linha após a narração.

Os personagens da narrativa, classificados nas orelhas do livro como “vidas secas no pampa úmido”, são todos indivíduos austeros os homens e desprovidas de emoções as mulheres. A relação de Gina e Bianco é estabelecida sem que Bianco jamais saiba o que ela realmente sente por ele ou em relação a qualquer coisa, a ausência de emoções em sua face deixa-o extremamente confuso e em dúvidas. Já a relação de Bianco com o amigo Garay parece bastante do interesse de ambos, ao firmar a sociedade nas terras, assim como a relação de Bianco com os vizinhos, também baseada no respeito e no interesse de não ter conflitos com quem quer que seja, mas sem intimidades ou afetuosidades. Além disso, os coadjuvantes da narrativa, o pai de Gina, o pai e o irmão de Garay, os *gauchos*, todos estabelecem com Bianco uma relação baseada apenas no estritamente necessário.

Bianco é o personagem em torno do qual giram todos os demais e quem veio estabelecer-se nessa planície sulina, integrando-se a ela e fazendo parte dela tanto quanto ela de si próprio. Ele é o sujeito cujas emoções são mais evidentes, mas ainda assim não são emoções necessariamente positivas. Traz consigo a vergonha de não ter tido suas habilidades telepáticas valorizadas na Europa, a solidão de gentes da família, a ganância por propriedades e respeito, a respeitabilidade e o prestígio que terras e família lhe dão em meio a esse mundo de negociações no qual se encontra no pampa argentino, a exploração do trabalho dos *gauchos* e dos imigrantes que lhe podem ser úteis, ainda que baseado numa troca de trabalho por dinheiro, a dúvida da traição do amigo Garay, a loucura de sua mente e a ansiedade presentes em relação a sua vida matrimonial. Finalmente, quando o amigo já morreu e estão somente ele e a esposa grávida, de volta à cabana, “vai lutando contra a esperança, contra o desejo [...] porque, para se defender da força adversa, para escapar da aura, pensa que o mais prudente é não esperar nada, não desejar nada [...]” (SAER, 2005, p. 185).

A partir dessa impressão de leitura aqui trazida, buscam-se olhares de outros pesquisadores sobre a mesma narrativa, ainda que não sobre a mesma temática. Destaca-se, mais uma vez, o presente enfoque no cenário, cujos elementos possam remeter à ideia de Sul e de Pampa, buscados através da análise das narrativas aqui estudadas, de Vitor Ramil, de Saúl Ibagoyen e de Juan Saer. Desta forma, destaca-se uma reflexão de Raquel Mota (2013), a qual analisa a relação entre o narrador de *A ocasião* e o personagem Bianco, focando sua escrita no fato de que o narrador, apesar de não estar inserido na narrativa, usa a primeira pessoa do singular para contar os fatos. A partir disso, a autora perpassa pelos parágrafos e capítulos descrevendo o distanciamento e a aproximação perceptíveis entre o narrador e Bianco. Apesar de tal enfoque não se aproximar da discussão aqui pretendida, cabe destacar que Mota (2013, p. 4) percebe a estreita relação entre o personagem e o espaço que o circunda: “[...] a personagem está alocada, no espaço descrito, como componente desse espaço. O espaço interage com a personagem e a personagem com o espaço, em relação direta [...]”.

Assim, ao longo das narrativas discutidas e apresentadas na presente tese, o espaço físico e a paisagem estão sempre numa relação direta com o personagem. As mudanças e as identificações buscadas pelos personagens dependem e se revelam a partir do lugar no qual estão inseridos. E este lugar é parte do Pampa, com os invernos cinza e frios, a umidade presente na planície e o horizonte a perder de vista. No meio disso está o sujeito, formando-se e sendo formado.

Para Evelia Romano (1999, p. 100), *La Ocasión* apresenta todos os elementos recorrentes na obra de Juan Saer: o cenário da zona plana e litoral da Argentina, a diluição da história e a concentração descritiva que resulta na densidade poética, e a autorrepresentação da inacabável tarefa de narrar. Esta ideia também é corroborada por María Bermúdez Martínez (2005), para quem a obra indica um núcleo histórico-cultural especialmente determinante: um espaço, o Pampa, e um tempo, o século XIX. Além disso, a narrativa transcorre no final do século XIX, época do apogeu do positivismo e do materialismo econômico e momento em que começam a se marcar os caminhos políticos e culturais da Argentina, além de ser o momento exatamente anterior à publicação de *Martín*

Fierro (ROMANO, 1999, p. 102). Portanto, a escolha da época relaciona-se ao estabelecimento de um contexto histórico e literário bem definido, mas não contemplados pelo relato em si (ROMANO, 1999, p. 102). A discussão de Romano (1999) enfoca, portanto, na temática da dualidade entre história e ficção, realidade e alegoria, aspectos importantes para pensar algumas outras questões da narrativa de *La Ocasión*, mas cujo enfoque não é o elemento primordial desta tese, ainda que todas as narrativas em prosa, aqui apresentadas, dialoguem com essa dualidade.

Neste sentido, o autor (ROMANO, 1999, p. 109-110) destaca a questão histórica argentina em relação à diferença econômica entre Bianco enquanto os demais imigrantes vão trabalhar na agricultura e tornarem-se colonos na região central de Santa Fé. Essa diferença já é percebida na viagem de navio, em que Bianco está acomodado junto ao capitão e os outros ficam acomodados na terceira classe. Ainda que Bianco também seja estrangeiro, ele traz títulos de propriedade na mala e seu interesse está no gado e no comércio – aos grandes proprietários de terra, as extensas léguas na planície litorânea servem para conduzir a atividade pecuarista. Para Romano (1999, p. 111), o conflito da personagem Bianco está no nível do pessoal e ele, enquanto sujeito, não tem qualquer relação com o contexto social e não possui qualquer indício de consciência histórica. Isso demonstra que o contexto histórico é apenas um pano de fundo na história de Bianco, cuja relação com o cenário geográfico é maior do que com o cenário social, mas a relação da narrativa com a história ocorre quando esta prosa em particular é pensada no conjunto da obra de Juan Saer, conforme já destacado a partir da análise de Romano (1999).

Uma não inserção no contexto exterior também é percebida quando Bianco é advertido sobre a febre amarela pelo amigo Garay e sobre levar a esposa para longe da cidade de Buenos Aires, cujos habitantes estão sendo contaminados à revelia. Tão focado está Bianco em seus anseios íntimos que não dá ouvidos ao amigo. É preciso que o amigo morra e que veja tantos outros morrendo um após o outro, para decidir-se a evitar o pior em sua família. Num breve momento, ele se deixa perceber pelos fatos locais, mas tão logo volta à cabana, na planície, a serenidade de conflitos se atenua e Bianco retoma os negócios e sua lida diária, sem envolver-se com o externo outra vez.

A relevância desta análise aqui está, portanto, na questão do diálogo entre a realidade e a ficção, algo bastante evidente nos demais textos analisados. Também, tangencia a questão do cenário pampeano e dos elementos de Sul, cuja representação de paisagem cultural está imbricada destes outros elementos múltiplos, a saber, o contexto histórico, as questões políticas, as relações culturais entre as diferentes etnias que habitam tal contexto. Tem-se, assim, um Pampa evidenciado pelo espaço físico e pela atuação de múltiplos sujeitos nessa paisagem.

3.3 O clima e a interferência no espaço em *El río sin orillas*

Em seu ensaio, *El río sin orillas*, publicado no ano de 1991, Saer discorre sobre os aspectos geográficos e composicionais do lugar, falando também das pessoas. O autor descreve sobre o pampa como uma geografia onírica, espiritual, uma extensa planície na qual as espécies tendem a formar enormes colônias, com uma clara tendência a uma proliferação uniforme, o que dá à Região um caráter mágico (BUSTINZA, 2013). A presença do rio, tanto no título quanto ao longo da discussão, revela um elemento marcante na memória de Saer e em sua escritura, pois é o mesmo rio que está na obra *El entenado*.

Adota-se aqui a nomenclatura “ensaio” devido ao caráter de texto reflexivo e cheio de memórias compiladas ao longo do livro, tanto do próprio autor quanto de outros autores sobre o lugar. Também esta é a denominação usada por muitos dos críticos aqui trazidos para complementar a discussão apresentada, tais como Beatriz Sarlo (2005; 2007) e Iván Alejandro Bustinza (2013). No entanto, vale trazer uma análise do crítico Nicolás Lucero (2012, p. 681), cuja introdução do seu texto inicia com uma fala de Saer: “*es un libro de literatura, no es un libro de ensayo*”, e quem traz outra interpelação do próprio autor de *El río sin orillas* dizendo que o mesmo não é “[...] *ni ensayo, ni estudio, ni ficción (al menos voluntaria), ni no-ficción, no autobiografía, ni reportaje*” (LUCERO, 2012, p. 681). A partir de diferentes críticos que pensam sobre o ensaio e suas características,

tais como Adorno e Lukács, Lucero (2012) desenvolve sua análise para comprovar que o texto de Saer (2015) apresenta o ensaio como forma.

Assim, a narrativa ensaística de *El río sin orillas* inicia com Saer contando os preparativos e o percurso que realizou durante uma viagem para Buenos Aires quando já morava em Paris, França. Tal viagem foi motivada, justamente, pelo convite para a escritura desta narrativa ensaística a partir do seu olhar como autor e como sujeito que pensa o lugar natal em relação ao outro, à diversidade, e à complexidade cultural. Para o autor, antes da partida, era grande o sentimento de entusiasmo devido ao retorno aos lugares da infância e da juventude (SAER, 2015, p. 12). Do avião, observava fascinado o triângulo de terra no “ponto de confluência do Rio Paraná e do Rio Uruguai para formar o Rio da Prata” (SAER, 2015, p. 14), numa sensação de prazer melancólico:

[...] Visto desde la altura, ese paisaje era el más austero, el más pobre del mundo [...] Y sin embargo ese lugar chato y abandonado era para mí, mientras lo contemplaba, más mágico que Babilonia, más hirviente de hechos significativos que Roma o que Atenas, más colorido que Viena o Amsterdam, más ensangrentado que Tebas o Jericó. Era mi lugar [...] (SAER, 2015, p. 15).

Este lugar e esta região, mencionados por Saer, e que dizem respeito à Argentina, às margens do Rio da Prata e à fronteira com os países vizinhos, é a referência empírica do autor, provocando-lhe uma correspondência entre o interno e o externo, que nenhum outro lugar do mundo podia dar (SAER, 2015, p. 15-16).

O livro, resultado desse retorno do autor ao seu lugar natal, é definido por ele como uma compilação de biografias, memórias, documentários, filmes e reportagens que intercambiam e dialogam com o texto narrativo. Assim, para o autor, nada é voluntariamente fictício, sendo que se lembrar de algo também remonta à ficção e a narração de um acontecimento remete a um passado não palpável (SAER, 2015, p. 17-18). Portanto, retomando a ideia de Lucero (2012), que aponta a ambição não ensaística de Saer, tem-se o próprio autor conceituando seu objeto como uma compilação de tantas coisas: rastros, recordações, registros. Quase como uma abreviação de todas essas coisas, e seguindo a linha adotada por outros críticos, o uso da palavra “ensaio” é aqui voluntário.

Neste sentido, destaca-se que o ensaio divide-se em cinco partes ou capítulos, sendo o primeiro sem título – até a página 40 –, uma introdução na qual Saer narra os preparativos, a viagem para Buenos Aires e o desembarque, o encontro com o lugar, suas sensações pessoais em relação a esse percurso e a esse empreendimento de escritura sobre sua região natal. Os demais capítulos recebem, cada um, denominações referentes às estações do ano, nesta ordem: “*Verano*”, “*Otoño*”, “*Invierno*”, “*Primavera*”. Em todos eles, o autor discute algum aspecto relacionado à história e à formação da Argentina, num diálogo com seu próprio posicionamento, e cujos temas são assuntos recorrentes – no sentido de que se repetem em todos os capítulos, avançando em outra direção ou com outros textos para ilustrar – e discussões que abrangem o rio da Prata, o pampa, a planície e o gaúcho, além da formação da Argentina e de aspectos regionais de cada província. Assim, pode-se interpretar a narrativa ensaística de *El río sin orillas* como um relato memorial, no qual o sujeito narrador vai e volta numa mesma memória, num mesmo tema, de acordo com o que suas lembranças vão lhe permitindo contar – uma quase analogia com as estações do ano: o espaço geográfico e suas histórias não mudam, mas mudam as percepções, os sentidos, as sensações conforme muda o clima.

O autor descreve o lugar fornecendo ao leitor elementos que possam criar um mapa imagético a partir do texto: o Pampa, a cidade, o gaúcho. Por outro lado, diz que este espaço físico descrito lhe era caro, independentemente das coisas ali existentes ou das faltas que pudesse ter (SAER, 2015, p. 56). Lê-se, no ensaio, uma descrição sobre as terras fronteiriças ao Rio da Prata, quase como uma historiografia do lugar, desde os primeiros tempos de vida indígena, de colonização, até o momento atual. Todas essas coisas contadas – a partir de referenciais bibliográficos, de memórias e de experiências pessoais – dizem muito sobre o espaço físico e cultural do qual o autor procedeu. Saer também busca para o seu texto esse lugar visto por outros viajantes, escritores, sujeitos que estiveram na Argentina e levaram-na para sua obra literária ou ensaística – discutindo os argumentos de cada um, mostra seu olhar, sua crítica ao que já foi dito e a importância de alguns relatos anteriores para a consolidação da representação do espaço físico e da paisagem cultural argentina. Não se adentra, na presente discussão, nessa análise mais historiográfica do livro, mas se foca

naquilo que é comum com os demais autores pesquisados – Vitor Ramil e Saúl Iburgoyen –: o lugar, do Sul e do Pampa, que, de certa forma, guia a escrita do sujeito enquanto autor.

Assim, o Pampa, esse espaço físico que une a Argentina e seus países vizinhos, Brasil e Uruguai, é longamente caracterizado por Saer, e retorna como temática do livro a cada tanto, como um lugar sobre o qual há muito a falar, e, por ser tão vasto e intenso, provavelmente num único momento não seja possível dar conta de dizer tudo. Isso se assemelha às narrativas ficcionais aqui discutidas: cada autor consegue apreender e transmitir ao seu leitor algumas das muitas características do Pampa e do lugar ao qual se refere, pois há mais singularidades e olhares possíveis, os quais fogem à memória individual enquanto integralidade, mas são parte da memória coletiva.

Para Saer, o Pampa é um lugar que por si só não possui encantos:

[...] desprovisto de árboles, de piedra, de fauna cinegética, de metales preciosos, en ese lugar siempre se estaba de paso. Era pobre no únicamente por la ausencia de recursos que permiten sobrevivir, sino pobre en su aspecto, estéticamente pobre [...] (SAER, 2015, p. 42).

A beleza do lugar, portanto, para Saer, não deveria ser atribuída sem considerar o céu, visível “*en la cúpula y en el horizonte circular*”, sendo que o homem dessa planície está sempre no interior de uma semiesfera, no centro exato da base, “[...] *bajo la bóveda celeste que es como una pantalla en la que va apareciendo un espectáculo cambiante, abstracto, l aluna, el sol, las estrellas y las nubes [...]*” (SAER, 2015, p. 43). O sujeito numa “*terra incógnita*”, na qual

[...] sin el caballo, los desplazamientos eran impensables, la gran plataforma chata que, valiéndose de su sola lisura y uniformidad, era capaz de detener, en los pântanos de lo idéntico, cualquier progresión, animal o humana, o incluso vegetal, del mismo modo que lo hace con ciertos ríos que bajan de las tierras altas del oeste y que, interrumpiendo su curso hacia el mar, se extenúan en los campos por la ausencia de declive (SAER, 2015, p. 60).

Portanto, um lugar silvestre, selvagem, em que o uso do cavalo é necessário. Mas, “[...] *[el] ganado multitudinário que puebla la tierra chata y sin*

gracia, es un elemento constitutivo de los pliegues más íntimos de su horizonte empírico, de su memoria, y de su imaginación” (SAER, 2015, p. 76).

O sujeito que povoa o Pampa, o gaúcho, vindo após o índio, é, antes de qualquer coisa, um sujeito literário, sendo sua existência literária mais antiga que a histórica. Para o autor, o termo foi forjado pelo romantismo de Sarmiento e referia a um tipo étnico e social rude, porém hoje significa o contrário do conceito inicial e passa a ser sinônimo de nobre e generoso (SAER, 2015, p. 83). O gaúcho real, no entanto, é um habitante desse lugar sem limites, empurrado para o campo pela pobreza na cidade, que “[...] *en plena pampa, no tuvo más remedio que hacer de la intemperie un oficio. Sus atributos son el caballo, el lazo, las boleadoras y el cuchillo*” (SAER, 2015, p. 84).

Para o autor, o que não falta na planície do Pampa é o horizonte, sendo que os objetos – casas, árvores – se elevam no mesmo plano horizontal. Os pontos elevados da planície formam uma unidade, no sentido de que se integram ao espaço físico e este com o horizonte. “*Lo singular de la llanura no es su horizonte infinito, sino su capacidad de perturbar, de muchas maneras, nuestras percepciones*” (SAER, 2015, p. 119). Esta perturbação, segundo Saer (2015), seria oposta à do vazio, já que qualquer objeto visto à distância magnetiza o olhar e promove uma abstração do espaço em que se encontra (p. 119).

Com isso, consegue-se perceber a magia do lugar a partir do olhar para o todo: planície, céu, horizonte. A formação da paisagem do Pampa está na não existência de limites entre esses elementos, formando assim uma unidade. A unidade aqui na imagem que o autor possui de sua paisagem cultural reflete também a unidade de sua obra: memórias, linguagem e escrita, elementos que se integram e formam um jeito próprio de narrar.

Retomando mais uma vez a questão apontada por Lucero (2012), sobre a pretensão não ensaística de Saer em seu livro e sobre o autor nomear o mesmo como um “tratado imaginário”, temos que a ênfase de Saer estaria menos “[...] *en el supuesto rigor conceptual y sistemático del tratado que en el atributo de imaginario que abre la escritura a un orden más ancho y flexible donde darse una organización y forjarse un método que le sean propios*” (LUCERO, 2012, p. 681). O imaginário do tratado aludiria, assim, aos materiais que o escritor usa, mas também ao modo como os aborda e articula (LUCERO, 2012, p. 681). Neste

sentido, *El río sin orillas* explora imaginários sociais – crenças, mitos e lugares comuns, em especial aqueles que “[...] nutren los espejismos de identidades afirmativas y que son especialmente vulnerables a la propaganda nacionalista o turística” – e também imaginário como um método que não se abstém “de las dichas de curiosidad y digressión”, que privilegia deslocamentos e conexões horizontais para reunir diversos objetos, “que se regodea en un despliegue proliferante de asociaciones y en la exageración de las interpretaciones” (LUCERO, 2012, p. 682).

Tais estratégias do narrador poderiam ser vistas, então, segundo Lucero (2012), como proximidade da forma que o ensaio possui. Porém, sabendo que o único compromisso do ensaio é com o objeto e que o ensaísta não escreve para alguém, o autor destaca que Juan José Saer reformula “[...] los corolarios de esa ética: como el único compromiso se establece efectivamente con el objeto y la única constricción es el ancho río, *El río sin orillas* se dirige, específica, concreta y materialmente, a cualquier lector” (LUCERO, 2012, p. 685). Esta interpretação se baseia no fato de que Saer cria uma intimidade deliberada com o leitor, interpelando-o e, às vezes, antecipando respostas deste (LUCERO, 2012, p. 685).

Quanto ao conteúdo, Lucero (2012, p. 685) também, conforme já apontado anteriormente, destaca o tópico do regresso ao lugar do afeto, “tópico revisitado por la escritura de Saer”. A abordagem deste lugar de pesquisa é entendida por Lucero (2012, p. 686) como “una serie de rodeos [...] mediante los cuales [Saer] va convocando y superponiendo anotaciones de sus propios cuadernos y las observaciones [...] de los muchos viajeros que, estando de passo por el lugar, dejaran sus impresiones”. O autor aponta, ainda, para algo também já destacado, em relação ao texto, o qual não avança conforme avança uma viagem, mas que se interrompe em diversos momentos. Lucero (2012, p. 686) compara essas interrupções a momentos em que os viajantes param para contemplar uma planície ou a cor das águas do rio ou as figuras que desenham no mapa os contornos dos acidentes do terreno.

Assim, o que começa como um relato de viagem de regresso, logo se transforma “[...] en la sinuosa persecución de las huellas dejadas por otros viajeros y cronistas sobre el río y sus adyacencias” (LUCERO, 2012, p. 686). A escritura varia entre uma constatação de que a paisagem do rio é muda e “[...]”

'refractario a toda evocación', tabula rasa que no permite primera inscripción alguna, y el arrebató que ocasiona la sensación de que sus aguas abren para el escritor 'um abismo turbulento'" (LUCERO, 2012, p. 686). Essa impressão do crítico é em relação aos objetos dos quais Saer se utiliza para compor seu texto, o qual inicia com uma impressão própria do autor, suas lembranças e seu relato sobre a viagem de Paris a Buenos Aires, para depois se tornar mais amplo e dialogar com inúmeros textos, dados históricos, impressões e memórias de muitos sujeitos distintos que passaram pelo lugar: o Rio da Prata, o Pampa argentino e seus arredores.

De todas as fontes que Saer usa para compor seu livro – *"textos de viajeros, historiadores, cronistas, ensayistas, cartógrafos, teóricos, poetas, notas de viaje propias, recuerdos, conversaciones con amigos"* – Lucero (2012, p. 687) destaca o caráter "intermediário" a partir do qual todas estas fontes funcionam como pegadas e não como evidências. Neste sentido, a bibliografia não cumpre com uma função documental, *"[...] cada texto es tratado como reliquia de una experiencia empírica que se sustrae y se aleja, y sólo assoma en esas huellas, a la vez precárias y tumultuosas"* (LUCERO, 2012, p. 687). Portanto, poesia e ensaio entram em contato nesta interseção conflitiva, segundo Lucero (2012, p. 688): a poesia recorda à narração e ao pensamento as origens luminosas da palavra, seu instrumento, enquanto que os rodeios do ensaio não deixam *"[...] olvidar que esa 'impresión maravillada y nítida' de un instante originario es ella misma derivada, ya que surge de un hallazgo en lo que otros han escrito"*. Nesta união contraditória se origina *"para Saer el doble imperativo de la palabra: el de negar y volver a nombrar por vez primera"* (LUCERO, 2012, p. 688).

A partir disso, portanto, segue-se o olhar de Juan José Saer sobre a paisagem do lugar natal que lhe é extremamente caro e lhe provoca sensações íntimas, conforme descrito na introdução do livro. Após essa primeira reflexão, o autor consegue dizer mais e trazer intertextualidades para corroborar com suas ideias. Esse movimento remete ao relato sobre algo que esteja conectado às memórias afetivas de cada sujeito: faz-se, primeiramente, uma descrição a partir de uma impressão e sentimentos pessoais para depois ser possível apontar outros elementos importantes. Conforme destacado, também, as mudanças

climáticas são também responsáveis por intermediar a percepção do sujeito sobre o espaço físico.

3.4 Em Saer, o Pampa relacionado à paisagem

Romano (1999, p. 103) destaca que tanto na narrativa de *El entenado* quanto na de *La Ocasión* se recria uma parte inédita da história e essa recriação tende a demonstrar a impossibilidade de assegurar a verdadeira natureza da realidade ou da própria história, mais que a uma descrição do momento histórico, seu cenário e seus protagonistas. Segundo o autor (ROMANO, 1999, p. 104), portanto, a explicação dessa assertiva é encontrada no próprio Saer, que defende a ideia de que não se reconstrói um passado, mas se reconstrói uma visão do passado.

Para Romano (1999, p. 104), em *La Ocasión*, a representação de época parece muito mais fidedigna e acentuada do que em *El entenado*, já que Saer não busca a reconstrução da época e dos fatos históricos, mas revela os princípios constitutivos e de autonomia do ato narrativo em comparação e contraste com a casualidade histórica. Assim, Saer apresenta, em *La ocasión*, uma versão do passado a partir do relato sobre um sujeito que intermedia a vinda de muitos imigrantes para a Argentina, focado no próprio desejo de posse, mas parte da pluralidade cultural e econômica do país a partir daquele momento, enquanto que em *El entenado* o autor reconstrói os fatos históricos de modo a mostrar a pluralidade e o modo de ser dos sujeitos nativos, quando da vinda dos conquistadores, durante as grandes navegações, no século XV, desmistificando o olhar pessimista e negativo imposto àqueles pela História e pelos próprios conquistadores.

A obra *El río sin orillas* serve como exegese do espaço tematizado em *La ocasión*, que é a planície (ROMANO, 1999, p. 105), mas também do espaço tema de *El Entenado*, cujo cenário localiza-se à beira do Rio da Prata. No ensaio, Saer traz relatos de viagem de alguns naturalistas estrangeiros, como Darwin, e descrições de missionários, até fontes históricas, para formar uma imagem da

região que é “sempre a mesma e sempre distinta” e que confirma um caráter abstrato e de espelhismo, tal como em *La ocasión* (ROMANO, 1999, p. 106). Ainda, é a partir do olhar do estrangeiro – assim como o personagem de *El entenado* e também o de *La ocasión* – que Saer recria a paisagem do Pampa argentino em *El río sin orillas* e interpõe sua própria imaginação e seu campo cultural (ROMANO, 1999, p. 106).

Ao longo de toda sua obra, Saer discute a evolução histórica do Rio da Prata, desde a primeira fundação, apenas suposta e não documentada, passando pela aristocracia dos donos de muitas terras e a chegada da grande massa de imigrantes europeus, até a reflexão sobre os acontecimentos políticos dos últimos anos (ROMANO, 1999, p. 106). É no panorama do encontro dos navegadores europeus com os nativos e, depois, dos imigrantes europeus com a aristocracia já existente que se encontram as narrativas de *El entenado* e *La ocasión*, respectivamente, dois marcos na história desse lugar e a partir dos quais se passa a contar outra história.

No ensaio, encontra-se o elo entre a reflexão crítica do autor e sua obra literária, tanto na questão de uma fala sobre a região à beira do Rio da Prata e dentro do pampa argentino, quanto nas ideias defendidas sobre memória, esquecimento e relação entre sujeito e lugar. Neste sentido,

[...] el fragmento de Heráclito, No se entra dos veces en el mismo río, y aun la variante radical de uno de sus discípulos, Nadie entra nunca en ningún río, podría admitir, para la circunstancia, una versión más adecuada: cada uno trata de entrar, infructuoso, como en un sueño, en su propio río (SAER, 2015, p. 23).

A partir disso, esse rio que perpassa os três livros do autor, aqui analisados, também se relaciona com a vida pessoal de um indivíduo e com o próprio ato de escrever: cada sujeito percorre um caminho próprio. A cada novo momento, o percurso já é outro, as vivências e experiências são outras, as memórias que se traz consigo mudam, reinventam-se: esta seria a analogia com o rio, cujas águas nunca são as mesmas num mesmo lugar.

A história da chegada dos colonizadores, no ano de 1516, os quais pretendiam encontrar as Ilhas Molucas, é narrada por Saer no capítulo intitulado “*Verano*”, em *El río sin orillas*. Com datas e nomes importantes de alguns dos

sujeitos responsáveis tanto pelas embarcações quanto pelos eventos, Saer dedica algumas páginas a contar sobre essa parte importante da historiografia argentina (SAER, 2015, p. 43-56). Neste momento, o relato histórico sobre a conquista da terra, a catequização dos índios, e os interesses espanhóis está em intertextualidade com a narrativa ficcional de *El entenado*. Porém, na ficção, Saer se permite, ainda que através da voz do sujeito branco e europeu, direcionar o olhar para o índio, revelando sua face, sua crença, seus jeitos e atos do cotidiano – conforme descrito na análise da narrativa ficcional referida. Isto reflete o viés crítico do autor e a desmistificação dos fatos históricos contados através da história oficial e do olhar europeu para si próprio e para o índio. Ocorre, portanto, uma ressignificação do passado, na qual os sujeitos são todos colocados como protagonistas da história desse lugar. Também, na narrativa ensaística de *El río sin orillas*, Saer relata os eventos a partir desse viés crítico, como ao dizer que na narrativa histórica há “[...] excesos sangrientos y distorciones morales” (SAER, 2015, p. 52).

Assim, Saer destaca, em *El entenado*, que as embarcações espanholas transpuseram um mar azul para um mar de águas doces e marrons cuja costa era deserta, e foi neste local que atracaram, numa “terra da qual se acreditavam fundadores” (SAER, 2002, p. 26). Tal crença sobre a fundação do lugar também é discutida em *El río sin orillas*, quando Saer destaca os espanhóis como navegantes ou aventureiros, os quais não atentaram para a fertilidade da região do Pampa e estabeleceram seu forte num local próximo do rio, a partir do qual poderiam sair em caso de necessidade de fuga (SAER, 2015, p. 58-59).

Destacam-se os textos de Saer aqui analisados – as narrativas ficcionais de *El entenado* e *La ocasión* e a narrativa ensaística de *El río sin orillas* – como partes de um todo cujas particularidades permitem pensar o autor e seu posicionamento em relação ao seu lugar natal. Como mencionado por Romano (1999), a paisagem cultural tematizada nas narrativas ficcionais é amplamente discutida no ensaio. A intertextualidade destas três obras se dá, portanto, na relação de umas com as outras. Este percurso do autor também é apontado por Martínez (2005), crítica literária que elenca os quatro elementos presentes em toda a escritura de Juan José Saer: a memória, as lembranças, a linguagem e a escrita.

Para Beatriz Sarlo (2005), Juan José Saer escreve três romances nos quais o cenário é o passado: “*O enteado* [São Paulo: Iluminuras, 2002], *A ocasião* [São Paulo: Companhia da Letras, 2005 (1988)] e *Las nubes* [1997]”. Mas, segundo a autora (SARLO, 2005), nenhum destes pode ser considerado o que se acordou titular de “romance histórico”: o primeiro “[...] é uma fábula filosófica; o segundo, um romance sobre a incerteza da paternidade; o terceiro, um relato desopilante sobre o transporte de um grupo de loucos através da planície desde Santa Fé até Buenos Aires”. Assim, pode-se, a partir desse viés apontado por Sarlo (2005), destacar as narrativas ficcionais de Juan José Saer aqui analisadas como ressignificações do passado, já que este está lá, tem um vínculo com a história oficial conhecida. Para Sarlo (2005), “[...] a história é isto: parcialidades, ângulos não iluminados, extravagâncias; Saer é pessimista”.

Como resultado da busca reflexiva do presente trabalho, destaca-se que a intertextualidade da escrita de Saer com os demais autores aqui analisados se dá no sentido de que sua paisagem cultural está situada no Pampa argentino e sua temática versa sobre as especificidades deste lugar. Destaca-se que as narrativas ficcionais de *Satolep* (Vitor Ramil), *Volver... Volver* (Saúl Ibagoyen) e *La ocasión* (Juan José Saer) são aquelas em que se encontram maiores similaridades em relação ao mote do enredo: o sujeito que se desloca em direção a uma das cidades localizadas no Pampa gaúcho, uruguaio e argentino, respectivamente, e nela vive a relação com o espaço físico cujas características planas, frias e úmidas interferem na sua memória e na identidade com o lugar.

Tais similaridades também são percebidas nas narrativas ensaísticas de *A Estética do Frio* (Ramil), *Las fronteras y el mundo* (Ibagoyen) e *El río sin orillas* (Saer). As outras três obras ficcionais, uma de cada autor, servem para corroborar o pensamento crítico de cada um sobre sua paisagem mais íntima e, ainda que não possam ser encontradas tantas similaridades, as diferenças servem para mostrar a complexidade do universo pampeano, o qual é múltiplo e vasto, não só por integrar diferentes países e culturas, mas também por permitir ser aquilo que a cada um souber apreender. Como destaca Saer (2015), sobre que não se percorre o mesmo rio duas vezes, também não se percorre o mesmo Pampa, nem pelo mesmo sujeito nem por diferentes sujeitos.

Em sua narrativa ensaística, Saer explica sobre a formação do *gaucho*, esse sujeito que habita os pampas e usa o cavalo como meio de locomoção. O mesmo indivíduo também é lembrado por Vitor Ramil, em *A Estética do Frio*. Tanto Saer quanto Ramil destacam as vertentes de conceituação do gaúcho, visto como alguém rude e guerreiro pelos autores e historiadores prévios. Porém, é muito mais o habitante da planície, no caso da conceitualização argentina, e é o rio-grandense, o povoador das terras do Rio Grande do Sul, sejam elas urbanas ou rurais, no caso brasileiro, as versões de gaúcho que os autores procuram enfatizar a partir de suas obras.

Apresentou-se, no presente capítulo, o autor Juan José Saer, trazendo, inicialmente, uma breve biografia sua. Também, analisaram-se três de suas obras: *El entenado*, *La ocasión* e *El río sin orillas*. As duas primeiras são obras ficcionais, escolhidas de acordo com a crítica como as mais representativas do autor e aqui discutidas tanto em função deste aspecto, mas a narrativa de *La ocasión* foi trazida também devido ao fato de se assemelhar com o mote das obras *Satolep* e *Volver... volver*, sobre um sujeito que se desloca para um lugar cuja localização está no Pampa. A narrativa de *El río sin orillas* é considerada ensaística a partir dos autores críticos apresentados que dão embasamento a tal enfoque, sendo a obra também percebida como reflexão e memórias do autor frente a sua obra e sua escritura.

As três obras analisadas trazem, como temática, questões caras a Juan José Saer, bem como também são questões que puderam ser percebidas através da discussão sobre os outros dois autores: a ressignificação do passado, a representação de uma memória afetiva pessoal, a evocação de uma memória coletiva através de elementos comuns entre a paisagem cultural da qual são parte integrante, enquanto sujeitos que habitam um lugar, e a paisagem de suas narrativas. É através da paisagem construída por diferentes dispositivos e ao longo dos tempos que os leitores a reconhecem na escrita de cada um destes autores como sendo um lugar específico da América Latina: o Pampa.

Pode-se perceber como elementos marcantes nas obras de Saer tanto o rio da Prata, o Pampa, a planície e o horizonte, bem como as estações bem definidas desse Sul representado em sua obra. Tais objetos, em especial a planície pampeana e o horizonte, são os que dão a ideia de unidade da qual Saer

fala: um espaço físico cujos limites são praticamente imperceptíveis e o qual, juntamente com os arbustos e os sujeitos que habitam o Pampa, dão a ideia de vazio. Esse vazio seria representado pela planície infinita, a perder de vista, a qual, no inverno, dá um tom cinza à paisagem. A imagem do Pampa, portanto, está associada à constituição da paisagem: sujeito e natureza interferindo um no outro. A unidade que Saer percebe numa imagem pampeana pode se assemelhar à que Ramil percebe: planície e horizonte x planície e umidade. Para Saer, a atribuição de uma cor à imagem – cinza – pode também ser a cor que Ramil percebe para sua imagem no inverno, ainda que não mencione tal fato.

Tem-se, portanto, em congruência com Vitor Ramil e com Saúl Ibagoyen alguns objetos específicos característicos do Pampa: a planície vasta e infinita, as estações bem demarcadas, tendo a presença do vento gelado nos invernos e a ideia de um tom cinza da paisagem. Porém, são as sobreposições de objetos que um autor vai agregando ao conjunto definido pelo outro que compõem uma paisagem mais fidedigna com aquela que a memória coletiva costuma representar. É através das diferenças, mais que das semelhanças, que se pode compor esse leque de elementos, os quais juntos nos permitem perceber as divergências entre as sensações afetivas de cada sujeito. Compõem, assim, clima, natureza e paisagem o Pampa que se percebe na sobreposição das ideias dos autores.

CAPÍTULO IV

UM OLHAR PARA O PASSADO

“[...] indiferentes a las variaciones climáticas, los hombres igualmente nacen y mueren y que el *guignol* tenebroso de la historia continúa, escrita y puesta en escena por designios oscuros, su representación”
(SAER, 2015)

A paisagem cultural de um lugar específico é formada por alguns dispositivos que construíram a representação, como as artes, a literatura, a história e outros, conforme já apontado na presente análise. Neste sentido, os objetos²¹ têm significado para as pessoas de acordo com a identidade que elas terão com a paisagem cultural.

Reorganizando a ideia mencionada anteriormente, diz-se que diferentes dispositivos construíram a representação da história e da memória coletiva de uma época, de um lugar, os quais formam a paisagem cultural construída e reconhecida por cada indivíduo pertencente a esse lócus. Esse reconhecimento vem de categorias já estabelecidas e perpassadas de geração em geração, tais como o espaço construído, o mapa imagético de um lugar, a geografia, as histórias e as lendas desse lugar. Assim, ao lermos uma narrativa ficcional, cuja alocação espacial ocorre em cidades ou lugares tão próximos daqueles que conhecemos ou nos quais vivemos, seremos interpelados a reconhecer as categorias, pois já as temos, a paisagem já está construída em nosso imaginário enquanto leitor. Deste modo, os autores são resultado das paisagens e nós como leitores também o somos.

Ainda, os autores literários (re)significam os restos, ou as lembranças, através da narrativa ficcional ou através das reflexões pessoais sobre suas vidas e obras, também relacionando a identidade pessoal a uma paisagem cultural,

²¹ Objeto no sentido de qualquer coisa não humana (DEBARY, 2016).

seguindo a linha de análise de Debary (2010; 2016). As perguntas que podemos nos fazer são: O que formatou nossas memórias sobre algum lugar específico? Mesmo quando sequer nos deparamos com algum objeto relacionado a uma paisagem cultural, como ainda assim podemos reconhecer essa paisagem?

Para responder a essas questões, volta-se ao panorama cultural do Pampa através do estudo dos autores aqui discutidos: Vitor Ramil, Saúl Ibargoyen, e Juan José Saer. Cada um deles lida com um objeto específico: Ramil escreve sobre o clima frio e as sensações que este provoca, algo que difere as pessoas do Rio Grande do Sul do resto do Brasil; Ibargoyen escreve sobre as relações nas fronteiras entre Uruguai e Brasil, e entre Uruguai e Argentina, e sobre os elementos da fauna e da flora muito característicos de uma imagem pessoal do lugar; Saer escreve sobre o rio da Prata, a planície e o horizonte.

De cada autor, conforme já destacado, escolheram-se, então, duas narrativas fictícias e um ensaio em que, biograficamente, analisam o objeto em seu trabalho de ficção e sobre o que os influenciou a escrever sobre isso, sua identidade pessoal e sua relação com esse objeto antes e depois de mudar de local de nascimento: Ramil mudou-se para o Rio de Janeiro/Brasil, Saer mudou-se para a França, e Ibargoyen mudou-se para o México. O deslocamento, nem sempre voluntário, possibilitou o olhar à distância para o lugar de onde pretendiam falar. Há, a princípio, uma distância do objeto para vê-lo e falar dele no sentido de perda. Assim, é possível dizer que os autores são o resultado da paisagem cultural em que cresceram e falar dela é uma maneira de trazer memórias que já possuem e também lembranças (re)significadas na outra/nova paisagem cultural. A distância no tempo e a distância do objeto original é uma possibilidade de medir seu significado e atualizar seu sentido para o presente, através da escrita (DEBARY, 2016).

Para situar o objeto principal Pampa, é importante mencionar Vitor Ramil (2004, p. 19) que traz uma imagem do mesmo a partir de uma definição que parece ser comum aos gaúchos: "[...] um céu brilhante sobre uma planície do sul e verde, onde um gaúcho solitário, protegido por seu poncho de lã, estava bebendo um chá de ervas, pensativo, os olhos no horizonte". Essa imagem do gaúcho e do Pampa, como mito ou como algo real, é semelhante no Rio Grande do Sul/Brasil, no Uruguai e na Argentina (RAMIL, 2004; SAER, 2000). Ibargoyen

(2000) não menciona o gaúcho, mas cria uma imagem mental semelhante: a do sujeito no lombo do cavalo percorrendo vastos campos e coxilhas. Entretanto, não é somente desta forma que Vitor Ramil, Juan José Saer e Saúl Ibargoyen tentam definir o Pampa em sua obra literária. Há mais do que isso neste lugar, existem vários tipos sociais e diferentes identidades e formas de relacionar-se com esta paisagem. Então, por que pensar sobre o Pampa nos leva a essa imagem de uma planície longa e verde onde um homem solitário e seu cavalo olham para o horizonte (RAMIL, 2004)? Ou à imagem de Saer (2015) de planície e horizonte indissociáveis no inverno formando algo cinza e vazio? Ou ao sujeito no lombo do cavalo em meio à imensidão do campo, conforme descrição de Ibargoyen (2000)? A relação já estabelecida entre as pessoas e o objeto nos remete a essa imagem, muito enraizada no imaginário popular. Porém, uma nova relação pode ser elaborada, a fim de inferir diferentes significados (DEBARY, 2016) em uma paisagem cultural tão múltipla quanto essa, que envolve pessoas de três países diferentes.

A imagem de um objeto, que imediatamente vem à nossa mente, é, então, devida à semelhança (DEBARY, 2016), ou similitude, com qualquer coisa lida ou vista em diferentes dispositivos, mencionados anteriormente, os quais representam o passado, a história e a paisagem cultural que já conhecemos. De certa forma, é impossível saber o que realmente ocorreu no passado porque a cada tempo o ser humano tenta contar sobre um objeto e dar significado a ele de maneira diferente, fazendo sentido a si próprio. Os restos desses objetos são as histórias e as memórias, as representações, que as pessoas transmitem, as quais nunca se encerram em si mesmas (DEBARY, 2016).

A partir disso, portanto, os objetos mencionados aqui – e foco da presente tese – são uma região chamada Pampa, um rio que a cruza, as fronteiras de três países dentro dela, o espaço, sua fauna e flora típicas, e uma sensação climática que a diferencia de outras regiões nos mesmos países: o frio (IBARGOYEN, 2014; RAMIL, 2004; SAER, 2015). As memórias sobre estes objetos nos inclinam a essa representação provocada pela semelhança e é o que nos faz reconhecer essa paisagem cultural no trabalho de ficção dos três autores, mesmo que os nomes das cidades representadas sejam ficcionais. Existe uma semelhança com as pessoas que vivem nessa região devido a analogias em procedimentos e usos

da terra, bem como experiências com os objetos que possibilitam distinguir esse cenário particular.

Destaca-se que algumas preocupações que orientam os autores são: Juan Saer fala sobre a necessidade que ele tem ao mostrar que houve vida, que as pessoas habitaram as bordas do rio da Prata, antes da vinda dos imigrantes europeus, e que a constituição do espaço se deu a partir de muitos sujeitos e de diferentes etnias; Saúl Ibagoyen diz que quer mostrar que o Uruguai não é um lugar de pessoas apenas brancas e católicas; Ramil quer representar o frio não como algo ruim e as pessoas que vivem nesse clima para além de um estereótipo de sujeitos rudes. A ideia para cada um dos autores é pensar sobre o que não foi falado sobre este lugar em literaturas prévias e como representar o passado e a história do Pampa trazendo outras perspectivas: houve habitação nas margens do rio da Prata antes que navegadores espanhóis e portugueses vieram para a América Latina e houve uma integração enorme de distintas culturas na formação social da Argentina; os uruguaios são pessoas com diferentes religiões e grupos étnicos; existe uma estética incluindo pessoas que vivem em climas frios. Assim, ser parte da região Pampa também é heterogêneo, múltiplo. Então, por que as sociedades representam apenas uma parte de sua história? Por que voltar ao passado nos mostra uma narrativa diferente – ou apenas um ponto de vista – ao redor do objeto? Claro que tem a ver com o que é importante mencionar em cada época, mas, então, construir outra relação com o objeto no presente faz criar uma necessidade de lidar com o que deve ser esquecido e o que deve ser lembrado. E esta é uma seleção pessoal – ou feita por um grupo – e relacionada à identidade. A literatura é então uma maneira de (re)significar esses objetos apresentando outros pontos de vista, outra relação com objetos e pessoas. Além disso, reconhecemos narrativas sobre objetos específicos devido a repertórios anteriores sobre isso.

Buscando essa ideia de que as narrativas em prosa e as narrativas ensaísticas de Vitor Ramil, Juan José Saer e Saúl Ibagoyen são ressignificação de restos da história e da memória do Pampa e são resultado de uma paisagem cultural já construída previamente, entende-se fundamental olhar para o passado, para as escolas literárias e os autores que, anteriormente a eles, foram responsáveis pela construção da representação do Pampa para seus leitores.

Pensa-se não só o Pampa como espaço geográfico, mas como paisagem sulina cujos elementos climáticos, tipos sociais e elementos culturais permearam a escrita ficcional ou ensaística de diferentes sujeitos ao longo da história da Literatura.

Neste sentido, percorrem-se, também alguns pensamentos e tendências literárias do Rio Grande do Sul, do Uruguai e da Argentina, locais geográficos que integram a Região do Pampa e são parte dessa paisagem cultural sulina, com diferenças climáticas e culturais em relação às demais regiões do Brasil – país no qual se localiza o estado do Rio Grande do Sul. Não se pretende fazer uma discussão crítica em relação a estas tendências literárias, visto não ser este o foco; apenas se pretende mostrar um pouco do que vinha sendo pensado e escrito para que pudéssemos chegar a esses autores e perceber semelhanças e diferenças com a produção literária prévia, bem como para analisar a questão da similitude das memórias criadas sobre essa paisagem cultural específica. Neste sentido, a Literatura é parte da construção de uma memória coletiva que contribui para as memórias individuais e a identidade. Além disso, delimita-se o período do olhar para este passado literário como sendo a partir do início do século XX, precisando-se, às vezes, retomar um pouco alguns eventos e pensamentos prévios, do século XIX, para a fundamentação cronológica.

Cabe trazer aqui a ideia da memória multidirecional teorizada por Michael Rothberg (2009; 2011). O autor analisa as memórias de eventos traumáticos, o colonialismo, as ocupações, a escravidão e o Holocausto, e destaca a ideia de uma memória multidirecional no sentido de que as memórias não competem umas com as outras, mas se entrecruzam e não podem jamais ser sumarizadas ou tornadas menores umas em relação às outras. Tal crítica está relacionada às sociedades contemporâneas multiculturais, a partir da ideia de que a memória pública ou coletiva é estruturalmente multidirecional: “*always marked by transcultural borrowing, exchange and adaptation*”²² (ROTHBERG, 2011, p. 524).

Rothberg (2009) questiona o confronto de uma história em relação à outra e o apagamento de algumas memórias perante outras, na esfera pública, ao falar das diferentes histórias de grupos sociais vitimados. Assim, o termo multidirecional está relacionado à sujeição de uma memória à negociação em

²² “sempre marcada por empréstimo transcultural, mudança e adaptação” (tradução nossa).

andamento, a entrecruzamentos e a empréstimos, sempre num sentido produtivo e nunca privativo (ROTHBERG, 2009, p. 3). Portanto, uma memória não bloqueia a outra e a interação de diferentes memórias históricas ilustra a dinâmica intercultural e produtiva que o autor chama de memória multidirecional (ROTHBERG, 2009).

O objetivo do estudo do autor (ROTHBERG, 2009; 2011) está relacionado às memórias do Holocausto e das guerras, em especial, numa relação com outros eventos traumáticos. Porém, cabe trazer esses elementos principais de sua análise no sentido de refletir sobre as vertentes literárias prévias aos autores Vitor Ramil, Saúl Ibagoyen e Juan José Saer e não excluí-las ou tornar a literatura destes três autores como algo superior ou superposto ao anteriormente produzido. Busca-se elencar modos de pensar literatura e de pensar o sujeito no passado como forma de contribuir para mostrar as divergências destes autores em relação a esse jeito de escrever, mas também como visões que serviram para construir a paisagem cultural que já está presente em nossa mente. Para além de retomar esses aspectos já parte da memória coletiva, os autores agregam outros elementos e buscam uma arte que integre diferentes sujeitos e múltiplas identidades.

Rothberg (2009, p. 19) considera que a memória multidirecional tem o papel de “atribuir justiça” a diferentes grupos num mundo globalizado, focando não apenas num “*what*” (o evento), mas num “*who*” (quem estava envolvido). Mais ainda, para o autor (ROTHBERG, 2009, p. 5), nossa memória e nossa identidade estão sempre relacionadas à alteridade e às formas de convivência com outros sujeitos. Neste mesmo viés de análise, a pesquisadora Lissa Skitolski (2010) faz um estudo da teoria de Rothberg e destaca que o reconhecimento de uma natureza multidirecional da memória traumática permite novas formas de solidariedade entre os grupos e visões mais universais de justiça.

Neste sentido, as narrativas de Ramil, Saer e Ibagoyen destacam memórias pessoais e identidades com a paisagem cultural de procedência, mas destacam sempre os muitos outros que fazem parte desse processo memorial e identitário. Tanto os personagens das narrativas quanto os próprios autores estão em constante contato com a alteridade e refletem sobre a mesma. Ainda que o senso de justiça de Rothberg esteja atribuído a grupos cujas memórias são

traumáticas, traz-se para o presente contexto essa ideia no sentido de que as memórias evocadas pelos autores da presente pesquisa também podem ser caracterizadas como solidárias às daqueles sujeitos marginalizados e negligenciados pela história e pela literatura. Os três países latino americanos de origem destes sujeitos escritores e artistas são lugares geoistóricos que passaram pelo processo de colonização e precisaram passar por um longo processo de construção de uma identidade nacional pós-período colonial. Não se tem pretensão de equivaler os sentidos, mas de usar os rastros da teoria multidirecional de Rothberg (2009) como possibilidade de refletir sobre a literatura e a representação de uma paisagem cultural do Pampa.

Ressalta-se, ainda, que os elementos aqui trazidos, sobre o pensamento literário, datados a partir do século passado, contribuíram para estabelecer a memória coletiva já formatada a partir da representação da paisagem cultural através de diferentes dispositivos. Dentre essa perspectiva, está este lugar geopolítico cultural e geoistórico que nos acolhe, este elemento comum que circula como metadiscurso dos três autores: a região pampeana. Destaca-se que maior debate e análise pode ser encontrado em inúmeras antologias ou críticas literárias de autores consagrados, relativas a cada uma das literaturas apresentadas – gaúcha/brasileira, uruguaia e argentina – e trazer esta reflexão aqui está relacionada à imagem mental de uma paisagem cultural já estabelecida na memória coletiva, temática a ser aprofundada oportunamente.

4.1 Espaço, paisagem, paisagem cultural e literatura

Inicialmente, cabe destacar as categorias espaço, lugar e paisagem como interconectadas entre si e como fundamentais na presente análise. Seguindo a linha de pensamento de Milton Santos (2006), entende-se o espaço como marco da mudança, de uma paisagem estática para a paisagem dinâmica, sendo o homem o agente transformador. Assim o espaço são os sistemas de objetos mais os sistemas de ações. Já a paisagem é um conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações entre

homem e natureza (SANTOS, 2006); ela é apenas “a porção da configuração territorial” possível de ser abarcada com a visão (SANTOS, 2006, p. 55). A partir disso, para o autor, tem-se que o espaço congrega estas formas mais a vida que as exprime.

Também, outra categoria a destacar é a de paisagem cultural e sua representação. Apoiado em alguns teóricos, os quais discutem tal categoria, o presente trabalho visa a pensar a representação de uma paisagem cultural através da literatura, representação essa que não se faz sozinha, mas que é parte da memória coletiva de um grupo, já que diferentes ciências e dispositivos distintos contribuem para que tal representação se faça presente em nossa matriz neuronal. Desta forma, com base no conceito de paisagem cultural da UNESCO e do IPHAN e em autores como Rafael Ribeiro (2007), Guilherme Araújo (s.d.) e Jens Andermann (2008), traz-se aqui uma contribuição para pensar tal categoria na literatura.

Segundo definição da UNESCO, paisagens culturais dizem respeito a trabalhos combinados da natureza e da humanidade e expressam uma relação longa e íntima entre os povos e seu ambiente natural. O IPHAN define a paisagem cultural brasileira e destaca ser a mesma “[...] uma porção peculiar do território nacional, representativa do processo de interação do homem com o meio natural, à qual a vida e a ciência humana imprimiram marcas ou atribuíram valores” (IPHAN, 2009).

Também, traz-se uma visão de paisagem com múltiplas abordagens, de acordo com as diferentes disciplinas que utilizam esse conceito, conforme o geógrafo e pesquisador Rafael Winter Ribeiro (2007), cuja pesquisa e atuação relacionam-se às temáticas de paisagem cultural, de políticas de patrimônio e de território. Para o autor, o fato de cada disciplina – geografia, arquitetura, ecologia e arqueologia – “utilizarem o conceito de paisagem com uma corrente de pensamento muitas vezes diferenciada faz com que o mesmo se torne polissêmico e subjetivo” (RIBEIRO, 2007, p. 14). A partir disso, o autor propõe apresentar algumas abordagens dentro da geografia que permitam pensar a discussão sobre o patrimônio cultural (RIBEIRO, 2007, p. 15). Portanto, incluindo-se a literatura no patrimônio cultural – e mais especificamente, no patrimônio imaterial – de um grupo social, pensa-se como válida a abordagem dada por

Ribeiro para que seja possível refletir sobre a paisagem cultural das narrativas utilizadas na presente análise.

Ribeiro fundamentou-se em duas vertentes teóricas: a primeira refere-se, então, ao método desenvolvido por Carl Sauer, no início do século XX, nos Estados Unidos, e diz respeito a uma análise da paisagem a partir dos aspectos materiais, ou seja, uma investigação de como a cultura humana, “[...] analisada através de seus artefatos materiais, transforma essa paisagem” (RIBEIRO, 2007, p. 15 – 16). A segunda abordagem, a partir dos anos 1960, começa a incluir os aspectos simbólicos da paisagem, e ficou conhecida dentro da Geografia como movimento humanista (RIBEIRO, 2007, p. 16). Já, a partir da década de 1980, surge a “Nova Geografia Cultural” cujos autores introduzem a “[...] análise de símbolos e de aspectos subjetivos dentro da geografia cultural de língua inglesa e, por conseguinte, dentro das abordagens da paisagem na geografia anglo-saxônica” (RIBEIRO, 2007, p. 16).

Ainda que as abordagens, analisadas minuciosamente por Ribeiro (2007), aqui estejam sintetizadas de forma bastante objetiva, destaca-se que o caráter simbólico e subjetivo, associado ao aspecto cultural, físico e humano da paisagem é o que nos interessa pensar em relação ao conceito ora trazido. Neste sentido, entende-se que as diferentes disciplinas e ciências que compõem o leque dos saberes contribuem, cada uma a seu modo, para a reflexão do mundo, do sujeito e de suas particularidades. Seguindo pesquisas realizadas por Mariana Mandelli (2011), evidencia-se a lógica da não partilha das subjetividades e conceptualizações em relação ao indivíduo, ao espaço e aos acontecimentos, visto que se criam e valorizam, cada vez mais, nos últimos dez ou vinte anos, os programas de pós-graduação da área Interdisciplinar (MANDELLI, 2011). Olhar para a Literatura, portanto, não é entender que uma narrativa, ou um poema, ou um conto, está fragmentado em relação ao mundo que o cerca, ou que pode edificar-se em si mesma(o), mas analisar uma produção literária é entender que sua simbologia e sua ficcionalidade contribuem para pensar o sujeito e sua realidade, buscando aportes nas mais diferentes disciplinas do saber humano. Desta forma, a Literatura contribui para os diferentes aspectos representados numa paisagem cultural.

Retornando à questão da paisagem, também com importantes contribuições e estudos na área de paisagem e de patrimônio cultural, destacam-se algumas ideias defendidas pelo arquiteto e urbanista brasileiro Guilherme Maciel Araújo, cujas pesquisas aprofundam-se sobre as paisagens culturais no estado de Minas Gerais, mas também abrangem aspectos em nível de Brasil. Araújo (s.d.) insere o início do conceito de paisagem cultural junto ao contexto da Convenção de 1972, momento em que se distinguem as categorias de patrimônio cultural e patrimônio natural, quando as transformações ocorridas na sociedade apontavam para a questão da conservação dos bens culturais e naturais. Para o autor, portanto, as paisagens culturais estão classificadas como bens culturais representativas das obras conjuntas da natureza e do sujeito, “[...] são exemplos ilustrativos da evolução da sociedade e dos assentamentos humanos no tempo, sob a influência das barreiras e oportunidades físicas do ambiente natural e das forças sociais, econômicas e culturais [...]”, quer sejam essas internas ou externas (ARAÚJO, s.d., p. 33). Haveria, assim, três categorias de paisagem cultural: a primeira é a mais claramente definida e criada pelo homem (os jardins e parques construídos por motivos estéticos); a segunda é a evoluída organicamente, resultante de imperativos sociais, econômicos, administrativos e/ou religiosos, estando sua forma atual ligada à resposta em relação ao ambiente natural; a terceira é a paisagem cultural associativa integrada às questões culturais dessas paisagens (ARAÚJO, s.d., p. 34). Quanto à paisagem associativa, destaca-se que os valores históricos e artísticos também estão incluídos nessa simbologia. Assim, “[...] as paisagens literárias e artísticas também integram associações que se tornaram as imagens simbólicas de suas respectivas culturas” (ARAÚJO, s.d., p. 39).

Neste sentido, para destacar outros pensamentos críticos sobre a temática da paisagem, apoiam-se no escritor, professor e político suíço Jens Andermann algumas das noções a serem discutidas a seguir. O autor é responsável por importantes publicações na área da paisagem e do território, tendo pesquisado e escrito sobre as culturas latino-americanas e suas relações com o aspecto político, dentre elas a argentina e a brasileira, em especial (ANDERMANN, s.d.; HORNE, 2007). Outras pesquisas do autor incluem as representações de Brasil e Argentina moldadas através das exposições materiais, visuais e arquitetônicas na

“Era das Exposições” (ANDERMANN, 2009), discussões sobre a paisagem pós-processos de ditadura na Argentina, no Uruguai e no Chile (ANDERMANN, 2012), entre outros estudos de fundamental relevância para as questões da imagem, memória, paisagem e representação na conjuntura contemporânea dos países da América Latina.

Andermann (2008) destaca duas configurações para a simbologia do termo paisagem: como imagem e como entorno. A limitação das definições de cada uma destas ideias, em particular, faz com que o autor sugira a categoria de montagem – termo usado como o mais literal na tradução de “*ensamble*” para o espanhol – da imagem e do contorno, do humano e do não humano, como proposta para franquear esses limites (ANDERMANN, 2008, p. 2). Poder-se-ia entender a montagem dos objetos com os sujeitos como uma espécie de mosaico no qual nem sempre há ajustes certos, as peças nem sempre são compatíveis, mas semelhanças e diferenças são importantes para complementar um todo. A paisagem é, para Andermann (2008), um dos principais modos de pensar a interseção entre as práticas políticas e as estéticas na modernidade.

Como imagen cultural de la naturaleza, el paisaje se inscribe en una tensión constitutiva entre su apropiación como signo que otorga control representacional sobre un objeto determinado, y la experiencia que este mismo signo promete y anuncia: experiencia de su propio desborde en tanto imagen, y que lo devolverá al espectador a un modo tangible de experiencias más allá de las mediaciones (ANDERMANN, 2008, p. 2).

Assim, conforme mencionado pelo autor, a paisagem está colocada nessa tensão constitutiva entre a apropriação do signo e a experiência em relação ao mesmo. Assim, a paisagem representa os efeitos da natureza, no duplo sentido do conceito de representação: a imagem feita – assim a noção de lugar como uma ordem de elementos figurados em um conjunto de linhas e volumes – e a representação no sentido da ligação entre o corpo e o ambiente e, portanto, a noção de espaço entendida como rito ou cerimônia e também uma montagem móvel e dinâmica de interações imprevisíveis entre agentes humanos e não humanos, ou seja, algo cujas dimensões são múltiplas e mudam constantemente a natureza na medida em que as conexões aumentam (ANDERMANN, 2008, p. 3).

No entanto, como algo que representa, “[...] *la naturaleza invoca a la historia como su propio fuera-de-campo, como la ausencia que no obstante carga de significación al conjunto visual aparentemente autónomo y autossuficiente*” (ANDERMANN, 2008, p. 3). É a partir dessa noção da ausência presente a partir da história de determinada natureza que se pode montar a imagem com seu entorno e com as respectivas memórias.

Para destacar esta ideia, o autor lança mão de dois exemplos importantes no cenário da paisagem cultural brasileira. O primeiro data de 1876, quando, na Exposição Universal de Filadélfia, se estreavam os pavilhões nacionais e o Império do Brasil “[...] *exhibía un bosque artificial de 1.400 metros cuadrados, rodeado por murallas de yeso de aspecto morisco, y formado por plantas en cuyo foliaje alternaban los colores verde y amarillo de la bandera nacional*” (ANDERMANN, 2008, p. 3). Nesta “floresta tropical” – cuja exposição possuía o título “*The Whitechapel Experiment*” – havia animais embalsamados, arranjos de penas/plumas, e uma espécie de “templo” construído ao centro, onde os visitantes podiam topar com uma imensa variedade de grãos de café, em diversos estados de tostadura, além de mostras de madeira, tabaco, licores e pedras preciosas da coleção do Imperador Dom Pedro II (ANDERMANN, 2008, p. 3).

Para Andermann (2008, p. 3), esta cena do Estado Imperial e sua economia “agroexportadora” antecipava a paisagem que Hélio Oiticica construiria quase cem anos depois em sua Mostra “Tropicália”, exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967. A mostra possuía em torno de 6 x 3 metros, com duas construções de madeira, vários papagaios vivos, plantas tropicais, “[...] *poemas, piso de arena y cascarones, una televisión, sachets con perfume de patchouli y sándalo y, en la versión de Whitechapel, una selección de capas — parangolés— que los visitantes fueron invitados a probarse*” (ANDERMANN, 2008, p. 3). A primeira construção, portanto, intitulada “A pureza é um mito” é um barracão sem teto formado de muitos painéis coloridos em cujo interior pende um saco plástico com areia sobre um piso de conchas e, na parte superior oposta à entrada, fica a inscrição com o título. A segunda construção, intitulada “Imagética”, tem formato labiríntico composto por painéis de madeira brancos e pretos e por panos de plástico e algodão em cores berrantes ou com motivos florais, sendo o visitante levado por uma espécie de tubo que se estreita ou

escurece paulatinamente, até uma televisão em que passa a programação do dia. Entre as duas construções, há trilhas com plantas e papagaios (em gaiolas ou não) e, ao redor, poemas de Roberta Salgado, escritos à mão em pedaços de cartão, metal ou tijolo (ANDERMANN, 2008, p. 4). Assim, “Tropicália” mostra o envolvimento de seu criador com os habitantes da favela Mangueira e representa uma fusão da experiência anterior do artista com a cor e o volume, com as práticas concretas e locais da cultura popular, alternando entre a cidade real e a cidade mítica, mas, também, é uma contestação da arte pop norte-americana, ao usar materiais cotidianos e pobres justapostos aos produtos exportáveis, “[...] reivindicando la cultura local al mismo tiempo que negándose a cualquier pretensión de esencialismo, al ceder el interior profundo (la “sala final” de Imagética) a la pura superficialidad de la imagen televisiva” (ANDERMANN, 2008, p. 4).

A partir desses exemplos, o autor busca entender os efeitos da natureza nessas duas paisagens, dizendo que, no caso da Exposição da Filadélfia, há uma naturalização da história e das relações de exploração, próprias ao capitalismo, através do uso do pitoresco para representar uma monocultura no sentido de sua abundância, a qual se oferece ao olhar e ao poder aquisitivo, dos centros industriais do Norte. E, no caso de “Tropicália”, há uma mobilização do potencial utópico da desconstrução da imagem – uma falsa representação da realidade histórica – e da criação de uma relação entre os sujeitos e seu ambiente (ANDERMANN, 2008, p. 4). Assim, “[...] la segunda naturaleza es devuelta a la primera: o, más bien, el efecto naturalizador del paisaje convencional es tomado de forma literal” (ANDERMANN, 2008, p. 4). Isso acontece de tal modo que, ao tirar-se a exterioridade objetificante da imagem, permanece o entorno o qual se transforma em montagem graças à autoimersão por parte do público que deve recuperar a habilidade multissensorial através das relações de uso e de interação com o ambiente (ANDERMANN, 2008, p. 5).

Desse modo, uma paisagem cultural deve provocar, nos indivíduos que dela participam, essa habilidade multissensorial de integrar e se integrar no ambiente que a compõe, contribuindo com seu uso, sua história, memória e identidade. Portanto, a paisagem é um mosaico de imagens e entornos que contribuem para permitir as lutas políticas e as relações interpessoais nesse

espaço físico. O que o autor propõe em sua análise não é um retorno à natureza, mas a noção de paisagem que “[...] *supiera dar cuenta de su posición intersticial y oscilante entre imagen y entorno, como aquello que ensambla la construcción perceptiva con los efectos que ésta produce en la materialidad de lo que abarca*” (ANDERMANN, 2008, p. 8).

Yi-Fu Tuan (1980, p. 56), ao descrever sobre as percepções, valores e atitudes relacionadas ao meio ambiente, destaca sobre a “informação detalhada e minuciosa de como os seres humanos percebem seus mundos”, evidenciada pela literatura. Neste sentido, inicialmente, o autor cita o romancista russo Tolstói (1828-1910) que “[...] no primeiro epílogo de Guerra e Paz, [o autor] iguala a vida no campo e a boa vida; [...] em Ana Karenina, a antítese entre a cidade e o campo é o eixo ao redor do qual gira a estrutura moral e técnica da novela” (TUAN, 1980, p. 57). Também merecem destaque três poetas americanos, T. S. Elliot (1888-1965), Carl Sandburg (1878-1967) e E. E. Cummings (1894-1962), cujas imagens de cidade são incompatíveis, já que citam “fumaça amarela que desliza ao longo da rua”, uma cidade “barulhenta, corrupta e brutal” e a “[...] primavera que faz aparecer nas calçadas o incauto besouro e a frívola minhoca, o melodioso gato serenar sua fêmea e enche os parques com daninhos cavaleiros proxenetas e com garotas sorridentes, mascarando chicletes”, respectivamente (TUAN, 1980, p. 58). Em Virgínia Woolf (1882-1941), o autor (TUAN, 1980, p. 58) destaca o mundo evanescente, trêmulo, cujo efeito é conseguido a partir dos sons, dos ruídos, já que a cidade é tão permeada de ruídos que o ouvido não consegue ouvir distintamente por entre os sons sem harmonia. Além disso, Tuan (1980, p. 60) também relata sobre a representação do deserto, tanto na Bíblia, em que os “[...] encontros com Deus, direta e indiretamente, [...] se deram em cenários de desolação”, quanto em autores como os escritores britânicos Charles Doughty (1843-1926) e T. E. Lawrence (1888-1935), nos quais o deserto era o palco natural para as ações destemidas dos personagens. Desta forma, através destes exemplos, especialmente de autores datados do final do século XIX e início do século XX, Tuan (1980) destaca as relações entre a percepção do lugar e o próprio espaço físico na literatura.

Portanto, destaca-se que as paisagens proveem conhecimento sobre as relações estabelecidas no percurso do tempo “[...] entre as sociedades e o meio

natural, podendo como tal contribuir para a compreensão da história, da ciência, da antropologia, da técnica, da literatura, etc.” (ICOMOS, p. 14). Por esse motivo, elas podem ser consideradas “[...] como patrimônio cultural, na medida em que se trata de bens em constante evolução que se herdam, se utilizam e se legam às gerações vindouras” (ICOMOS, p. 14).

É pela possibilidade de compreender a literatura através da paisagem cultural que se traz, no próximo subcapítulo, um olhar para as vertentes literárias e sobre as temáticas relacionadas ao cenário na Literatura do Rio Grande do Sul/Brasil, da Argentina e do Uruguai. Destacam-se aspectos de cada uma, mas, principalmente, aponta-se para as convergências entre elas, as quais estão dentro de uma mesma cultura transnacional. Tal panorama permite compreender os aspectos da paisagem na literatura, os quais contribuíram para a formação da paisagem cultural reconhecida na memória coletiva dos sujeitos do Pampa.

4.2 Congruências e interferências das literaturas e das paisagens do Pampa

Inicialmente, olhar para a literatura produzida em cada um dos países do Pampa remete a refletir também sobre o que acontecia no século XIX e sobre os desdobramentos a partir daí, devido ao fato de ser a herança literária do século XIX a que permite uma aproximação e pertença ao cenário nacional. Neste sentido, o escritor e crítico literário Guilhermino César (1972) destaca sobre a valorização do *regionalismo* por parte dos escritores gaúchos (no Rio Grande do Sul). Para o autor, tal termo é “[...] nome genérico com que se designa a produção feita na época a qual levava em conta não só a ideologia que interessava ao grupo, mas, sobretudo, a ênfase às expressões e vocabulário próprio do gaúcho” (CÉSAR, 1972, p. 12).

A pesquisadora Maria Eunice Moreira traz um estudo sobre o que denomina de tipologia do regionalismo, apresentando os temas, a paisagem, os tipos sociais e as ações recorrentes nas obras de alguns autores gaúchos analisados por ela. Este estudo baseia-se em contos de escritores literários, mas pode ser percebida uma semelhança ao conteúdo das canções, conforme já

apresentado anteriormente. Para a autora (MOREIRA, 1980, p. 58), estão inseridas nas temáticas “as revoluções, as guerras, o gaúcho como herói, [...] as charqueadas, os duelos, os contrabandos, [...], a lealdade, a honestidade, a honra e a bravura” e apresentados como personagens “o peão, o capataz, o militar, o contrabandista, o carneador, o fazendeiro, o intelectual, o estrangeiro, o negro, as crianças, o gaúcho jovem, o carreteiro, o andarengo”. Assim, nas características mencionadas pela autora, ainda que não seja possível enquadrar todas as obras analisadas – num total de onze – dentro de um modelo, no geral o foco está no gaúcho e suas atividades: “[...] pastoreio ou guerra, a paisagem e os animais que o cercam, a Campanha; em oposição ao homem, à paisagem e aos costumes da cidade que lhe são estranhos, estabelecendo-se a oposição passado/presente” (MOREIRA, 1980, p. 58).

Trouxeram-se aqui esses elementos elencados por Moreira (1980) como forma de mostrar a possibilidade de encaixar a escrita literária de muitos sujeitos – a pesquisadora analisou onze obras, de diferentes autores, tais como Alcides Maya, João Simões Lopes Neto e Roque Callage – num modelo quanto ao conteúdo e ao espaço narrativo. As obras analisadas por Moreira (1980) foram publicadas nos anos finais do século XIX e nas primeiras três décadas do século XX.

O professor e pesquisador Carlos Alexandre Baumgarten (1998) faz um estudo sobre os ensaístas críticos gaúchos que analisam a questão do regionalismo literário, refletindo sobre características literárias e sobre o momento político e histórico. Segundo o autor, eles “[...] são unânimes ao indicarem o paisagismo, a supremacia do conto e a reiteração de cenários e personagens como marcas tipológicas da ficção regionalista produzida no Rio Grande do Sul, no período compreendido entre 1870 e 1920” (BAUMGARTEN, 1998, p. 36). Mas, tal literatura regional tem, segundo o autor, um caráter ambíguo: refletir sobre o regionalismo literário, bem como sobre o conjunto da literatura sulina “[...] tanto pode ser entendid[o] como uma variante do nacionalismo romântico concebido ao longo do século XIX, como uma forma contradiscursiva que contribui para o estabelecimento de uma linha divisória entre o Rio Grande do Sul e o Brasil” (BAUMGARTEN, 1998, p. 37). Assim, ao citar os diferentes movimentos literários do século XIX e elencar autores tanto gaúchos quanto nacionais, César (1972)

demonstra esse caráter de variação regional em relação ao cenário nacional. Por outro lado, ao representar, através da ficção, uma paisagem cultural diferente, pampeana, sulina, com a presença de um sujeito típico, o gaúcho, e de uma linguagem particular, tem-se o distanciamento entre a literatura gaúcha e a nacional. Ainda assim, reconhecer as particularidades e estabelecer conexões é o movimento que Baumgarten (1998), Fischer (2004) e César (1972) buscam realizar através da análise crítica de diferentes autores, tanto literatos quanto críticos, para pensar a literatura gaúcha e a literatura brasileira.

Inserir essa reflexão sobre o regionalismo também converge para o contexto do início da carreira de Vitor Ramil, discussão empreendida no capítulo I. Além disso, serve para pontuar que a representação de uma paisagem regional específica, direcionada a um olhar relativo às tradições e a um modo particular de ser do sujeito rio-grandense não é a que Ramil empreende em sua obra. Ou seja, as particularidades do regionalismo são ressignificadas por Vitor Ramil e ampliadas no sentido de inseri-las no contexto de sua obra, como parte dela e não como temática totalizante. Essa afirmação se relaciona à interpretação musical dada a poemas de João da Cunha Vargas, já citado também no capítulo I e a toda a análise feita em relação a sua obra.

Quanto à literatura uruguaia, parte-se destacando o viés mencionado por Ibargoyen (2013), em seu ensaio literário, de uma visão do sujeito uruguaio como um indivíduo valente, forte. Por outro lado, a ideia de um lugar branco e católico (IBARGOYEN, 2013). Ou seja, olhar para o passado na literatura uruguaia é observar como se construiu essa ideia e compreender o papel de Saúl Ibargoyen na ressignificação de um pensamento pré-estabelecido, através de sua literatura.

Segundo Angel Rama (s.d.), a causa da impressão de mundo exótico e selvagem exaltada pelos conquistadores deveu-se aos indígenas. Essa impressão estava contaminada pelas concepções culturais e religiosas dos próprios conquistadores, de modo que muitas deformações da realidade vão se corrigindo posteriormente. Para o autor, dois grandes textos de escritores uruguaio são importantes, nos quais se oferece a última e retrospectiva visão dos povos indígenas exterminados, um olhar devoto, nostálgico e admirado que permanece consolidado na história da civilização uruguaia estabelecendo o modelo heróico do passado autóctone, o mito da origem charrua que já é parte do

espírito nacional presente – esses textos são o “Libro Primeiro” do *Tabaré* de Juan Zorrilla de San Martín e um dos relatos de Eduardo Acevedo Diaz em seu livro *Epocas militares de los países del Plata* (RAMA, s.d., s.p.). São, segundo o autor, textos que permitem espiar a variedade mutante “[...] *del enfrentamiento europeo y nacional a esse hombre autóctone que el uruguayo de hoy se esfuerza por llevar dentro de sí, a modo de expiación o a modo de orgullo nativo por las lejanas raíces com que se aferra a su suelo pátrio*” (RAMA, s.d., s.p.).

Aqui cabe trazer a análise de Ibargoyen sobre o imaginário popular uruguaio em relação ao “charrua”, visto que os charruas, expulsos do país e perseguidos, retornam, enfrentam o exército e o derrotam com suas lanças; levam prisioneiro o Coronel Bernabé Rivera, sobrinho do presidente, ao qual torturam e matam (IBARGOYEN, 2013, s.p.). Fica, portanto, esse mito do sujeito charrua, valente e corajoso: “[...] *queda eso en el imaginario popular, el valor, la fuerza, la entrega, que se transmite [...] al fútbol. Entonces, queda ‘la garra charrúa’, que no es ninguna garra de nada, que ni es garra ni es charrúa, [...] una especie de leyenda*”, uma lenda que persiste “*a los largo del tiempo*” (IBARGOYEN, 2013, s/n).

Assim, destacam-se as críticas de Rama e de Ibargoyen no sentido de que o sujeito autóctone é parte da identidade do uruguaio ainda nos dias de hoje. Portanto, a representação da história uruguaia nos diferentes dispositivos usados para tal – as ciências, a historiografia, a música, a literatura etc. – integrará essa visão que é parte da memória coletiva da sociedade uruguaia.

Pode-se destacar, então, que os charruas eram uma nação²³ numerosa, gente guerreira, audaz e corajosa. Gente de pouca fé e sem palavra, que apenas foca no interesse próprio. Na época da conquista, eram rápidos na corrida e tinham a mesma destreza no uso do arco e da flecha. Ostentam até hoje a ousadia contra todos e a execução de grandes maldades (RAMA, s.d., p. 74). Outras nações também viveram por estas terras, tão bárbaras quanto os charruas, e inimigas dos guaranis (RAMA, s.d., p. 75), mas destaca-se aqui a caracterização dos charruas devido à questão do mito da origem charrua, evento que ainda perpassa a memória coletiva uruguaia.

²³ O autor considera nação qualquer junção de índios que se auto-intitulam nação e que têm o mesmo espírito, as mesmas formas, os mesmos costumes e a mesma língua (RAMA, s.d., p. 77).

Os charruas, à época da conquista, habitavam a costa setentrional do Rio da Prata, desde Maldonado até o Rio Uruguai. Eles foram os responsáveis por assassinar Juan Díaz de Solís, o primeiro descobridor do Rio da Prata, morte ocorrida em meio à sangrenta guerra; também atacaram e exterminaram com outras nações indígenas (RAMA, s.d., p. 78). Atribui-se a eles, então, a bravura, o desbravamento, a força e a coragem do sujeito autóctone.

Em relação à literatura argentina, aponta-se, inicialmente, para o *Martín Fierro*, personagem de um poema gauchesco de José Hernández (1834-1886) que se tornou um mito literário e nacional. Atribuídas como partes do poema, a primeira, *El gaucho Martín Fierro*, foi publicada em 1872, e a segunda, *La vuelta de Martín Fierro*, em 1879. Algumas peculiaridades do livro são apontadas por Luis Augusto Fischer, na introdução da tradução para o português, em 2012, tais como o fato das edições originais terem sido feitas em folhetos e a primeira publicação no formato livro ter ocorrido somente em 1910. Tal fato é atribuído pela crítica como uma forma de maior alcance, até as “mãos dos homens mais simples” e daí uma das razões de sua disseminação e da história ser conhecida por muitos leitores logo após os primeiros anos de divulgação.

Martín Fierro é narrado majoritariamente em primeira pessoa e apresenta o tipo social do gaúcho como classe social (HERNÁNDEZ, 2012, p. 32). Verdevoye (2002, p. 423), em estudo sobre a relação de Martín Fierro com a identidade nacional, aponta para uma permanência desse sujeito na memória coletiva e uma ampla difusão em múltiplas edições, poemas, obras teatrais, entre outros, “[...] que repiten a saciedad algunas estrofas del poema”. Para o autor (VERDEVOYE, 2002, p. 424), “[...] el Martín Fierro resultó ser la coronación de un género y un poema cuya adopción duradera involucra una significación que no tuvo la épica europea”, e portanto, “una obra representativa del ser nacional”.

Houve um ambiente intelectual próprio para que os teóricos dessem atenção ao poema de Hernández, segundo Verdevoye (2002, p. 426), de modo que “[...] la curiosidad activa de los sectores cultos se correspondió con el aplauso popular, de modo que, sin forzar el sentido del adjetivo, puede afirmarse que *Martín Fierro* tuvo una repercusión ‘nacional’”. Tanto foi que a prova oficial desse alcance nacional está no fato de, em 1939, ter sido criado o “*Día de la Tradición*”

como sendo o dia 10 de novembro, data de nascimento de José Hernández (VERDEVOYE, 2002, p. 427).

Portanto, desde o início há uma atribuição de um caráter autóctone do poema, por parte dos latino-americanos; uma originalidade advertida pelos europeus não hispânicos; e um relato em versos com uma substância linguística e temática que recordava algo, mas soava diferente, para os espanhóis (VERDEVOYE, 2002, p. 431). Assim, estes perceberam a expressão de uma cultura que, “[...] a pesar de algunos rasgos compartidos, se había desarrollado por su cuenta, y por lo tanto tenía derecho a ser distinguida del tronco común”, passando-se a entender a partir de então uma poesia genuinamente argentina (VERDEVOYE, 2002, p. 431).

Destaca-se, assim, a literatura argentina com esta denominação a partir da publicação e do alcance da obra de José Hernández, *Martín Fierro*, um poema classificado como gauchesco e considerado como a voz do autóctone. Antes disso, ela era considerada parte da literatura hispânica, como aponta Verdevoye (2002). Daquele momento em diante, veem-se idas e voltas ao tema do gaúcho, tanto no sentido de reafirmações quanto no sentido de desconstruções, por parte dos autores posteriores.

A partir de um olhar para o passado, para uma construção de paisagem cultural a partir da literatura, e não só, mas também através de outras disciplinas e dispositivos, é possível destacar que o local e o regional já são parte de nossa imagem mental, a partir de uma matriz neuronal. Entender o processo de construção de um espaço ao mesmo tempo geográfico, histórico, cultural como o Pampa e as construções memoriais que dele emergem, assume nessa tese o lugar privilegiado da literatura como um poderoso sociotransmissor, analogia feita por Joel Candau com os neurotransmissores atuantes em nosso sistema nervoso, lócus da memória e do esquecimento.

Destaca-se um excerto que está nas Notas do Autor João Simões Lopes Neto (1991) do livro *Lendas do Sul*:

[...] convém recordar que o primeiro povoamento – branco – do Rio Grande do Sul foi espanhol; seu poder e influência estenderam-se até depois da conquista das Missões; provém disso que as velhas lendas rio-grandenses acham-se no acervo platino de antanho (p. 13).

Essa citação serve para localizar e, ao mesmo tempo, relacionar os escritos e a história da literatura rio-grandense como também parte do acervo platino. Além disso, é possível garantir que nossa literatura gaúcha conversa com a dos demais países pampeanos devido a todos os movimentos históricos, políticos e geográficos que sua extensão territorial teve e viu ao longo dos séculos.

Na *Bibliografía de la literatura uruguaya* (1985), os autores consideram que a linguagem literária observada nos autores uruguaios em relação ao crioulisto, ao gauchismo e ao nativismo não é uma língua apenas deste país, mas de toda a região rio-platense. A partir da leitura de Raviolo e Rocca (1996, p. 18), observa-se a influência de Borges e dos escritores da revista *Sur* (da Argentina) nas edições do *Semanário Marcha*, importante periódico uruguio e de longa influência sobre a literatura nesse país, bem como posteriormente a ideia de um continente mestiço, o que trouxe uma variedade de escritores que se encaixavam nesse quesito para o periódico.

Na Argentina, a literatura gauchesca sofre um movimento semelhante ao do Uruguai e também do Rio Grande do Sul: volta-se a ela de tempos em tempos, atribuindo-lhe significado num novo contexto histórico e social, com ideologias semelhantes às dos primeiros escritores, ou criticando-a e ressignificando-a. Exemplos desse ir e voltar podem ser observados a partir do periódico *Martín Fierro* e também de releituras feitas por Jorge Luis Borges, conforme mencionado por Beatriz Sarlo (2007).

Portanto, cabe destacar uma análise realizada por Luis Augusto Fischer²⁴ (2004) em relação à aproximação entre Brasil e Região do Rio da Prata, considerando a produção nesses locais como uma literatura de identidade com duas figuras representativas: o índio e o gaúcho. Retomando o início da escrita nesses locais, buscou-se “dar uma cara e uma alma ao país nascente” – e aqui o autor se refere às literaturas nacionais de Brasil, Uruguai e Argentina – e “em cada caso foi buscado um tipo humano que estivesse à altura da tarefa de

²⁴ Mais uma vez destaca-se o enfoque para um panorama amplo e não tão minucioso e a título de fazer o leitor deste trabalho perceber as conexões que a memória coletiva realiza a partir do que já está posto e reconhecido como paisagem cultural. Considerações mais profundas sobre o tema em questão podem ser lidas a partir do próprio autor: FISCHER, Luis Augusto. *Literatura Gaúcha*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

representar a gente toda do lugar” (FISCHER, 2004, p. 42-43). Assim, os símbolos populares para a nação deveriam ser “a alma do país” e, por isso, o gaúcho e o índio – no caso do Brasil, “este e não o negro²⁵ [...] pelo relevante motivo de que os negros, se fossem alçados à condição de símbolos nacionais, [...] representariam uma contradição [...] do ponto de vista da sociedade escravista” (FISCHER, 2004, p. 43).

Partindo do romantismo nacional, “Gonçalves Dias (1823-1864) e José de Alencar (1829-1877) estavam pintando seus quadros brasileiros de índios e matas, entre os fins de 1840 e [...] 1860”, enquanto que no Prata observava-se “a geração de Estanislao del Campo (Argentina, 1834-1880) e de José Hernandez (Argentina, 1834-1886), com seus gaúchos extraviados na cidade ou submetidos à brutalidade da guerra da conquista” (FISCHER, 2004, p. 45). Paralelamente, em Porto Alegre, se organizava a Sociedade Partenon Literário, fundada em 1868, “congregando gente como Caldre e Fião (1824-1876), Apolinário Porto Alegre e Bernardo Taveira Júnior”, autores que se dedicaram “[...] a fazer identidade local ao fazer literatura sobre tema local, figurada no gaúcho, o tipo humano que até aquela época praticamente desconhecia as fronteiras nacionais na região” (FISHER, 2004, p. 45).

O realismo-naturalismo apontou uma “vocação para o desenho da vida real imediata”, com grande força no centro do país, a partir da obra de Aluísio Azevedo e Lima Barreto, ambos registrando a “vida popular da cidade grande” (FISCHER, 2004, p. 46). Neste momento, o índio já não estava mais presente “nem na geografia, nem na consciência urbana” e, portanto, não integrava mais a pauta literária (FISCHER, 2004, p. 46). “Nas grandes cidades do Prata, o tema local continua com força, em relatos, em ficção e no teatro [...]; e no Rio Grande do Sul pode-se dizer que o Naturalismo foi o ambiente mais propício para o surgimento da literatura de tema local” de alto nível (FISCHER, 2004, p. 46).

Segundo o autor (FISCHER, 2004), a figura do índio vai reaparecer, na ficção, no Modernismo brasileiro, com *Macunaíma* (1928) de Mario de Andrade (1893-1945), mas também em Raul Bopp (1898-1984) e Cassiano Ricardo (1894-1974). Na Argentina, com a mesma temática da identidade local, aparecem os

²⁵ O negro passa a fazer parte da poesia brasileira a partir dos anos 1870, já dentro do movimento abolicionista (FISCHER, 2004, p. 43).

primeiros livros de Jorge Luis Borges (1899-1986), “[...] e no Rio Grande do Sul está em curso uma tentativa de mesclar a atitude formalmente renovadora do modernismo brasileiro com o tema local, como na poesia de Augusto Meyer (1902-1970) e Vargas Netto (1903-1977), entre outros” (FISCHER, 2004, p. 47).

No período em torno da Segunda Guerra Mundial, “[...] o Brasil vê nascer e tomar conta do cenário a narrativa da geração realista e de tema por assim dizer regionalista de Graciliano Ramos, Jorge Amado ou José Lins do Rego, ou logo depois, quando Guimarães Rosa começa a publicar” (FISCHER, 2004, p. 47). Nesse mesmo momento, “[...] a Argentina acompanha o salto de Jorge Luis Borges, que do tratamento miúdo dos temas portenhos de seus primeiros livros passa à criatividade desmarcada de localismos”, e, enquanto isso, o Rio Grande do Sul “[...] vê nascer a obra-prima da identidade gaúcha, o romance de perspectiva histórica *O tempo e o vento*, de Erico Veríssimo [...], e vê ressurgir com força [...] Simões Lopes Neto, que tem suas principais criações [...] editadas”, numa referência aos *Contos Gauchescos* e às *Lendas do Sul*, que, pela primeira vez, têm a possibilidade de “transcender as fronteiras estaduais no ano de 1948” (FISCHER, 2004, p. 47).

Até esse período histórico, tem-se a análise de Fischer (2004), o qual ainda menciona, mas não aprofunda, que nesse momento surge no Rio Grande do Sul o tradicionalismo. Tal movimento, ainda hoje celebrado pelos gaúchos, é atribuído a Paixão Côrtes e a outros sete alunos do Colégio Júlio de Castilhos, “[...] que em 1947 desfilaram pela Avenida João Pessoa [Porto Alegre] pilchados e a cavalo, num protesto que tocou o coração dos habitantes e instituiu uma nova relação com a memória rural do Estado” (GOVERNO DO RIO GRANDE DO SUL, 2014, p. 8). O motivo foi devido a uma tomada de consciência do grupo de jovens “[...] de que algo tinha de ser feito para preservar a identidade da terra, seus valores e suas manifestações espontâneas [...]” (GOVERNO DO RIO GRANDE DO SUL, 2014, p. 9). Apenas se menciona, aqui, portanto, esse fato em relação ao contexto regional quando do início da carreira de Vitor Ramil.

Outra análise que cabe aqui é a do escritor e ensaísta Aldyr Garcia Schlee (2009) quando de sua participação nas Jornadas Literárias, evento que acontece em Passo Fundo/RS. O autor analisa a tradição local da literatura, fazendo também um contraponto com a literatura uruguaia e argentina. Ainda que o

enfoque de sua reflexão seja voltado à literatura sul-rio-grandense, a comparação com e a inclusão do Uruguai e da Argentina a todo o momento, ao pensar no espaço cultural e geográfico, é o que sintetiza essa percepção de congruências entre o pensamento literário destes lugares e a similaridade entre suas paisagens culturais.

Schlee (2009, p. 116) nos fala de uma tradição literária em construção, mas também em desconstrução, “[...] a partir do reconhecimento da existência, no Rio Grande do Sul, de certa tradição dominante, muito pouco ou nada relacionada com [a] criação literária individual”. Schlee (2009, p. 117) percebe a literatura sul-rio-grandense, em específico, “[...] como um todo amplo, com várias vertentes, dentre as quais se revela [...] esse modelo literário único, o da literatura gaúcha – surgida e consolidada a partir do pampa do Rio Grande do Sul, do Uruguai e da Argentina”, como maneira de interpretar a realidade rural “[...] relacionada com a criação extensiva de gado (e, portanto, com uma indelével marca regional, mesmo por cima das fronteiras nacionais)”.

A literatura gaúcha, “que se fez internacional e bilíngue”, é vista por Schlee (2009, p. 118) como algo estigmatizado devido ao “parentesco com o regionalismo sul-rio-grandense, fechado em si mesmo e quase sempre confundido com o tradicionalismo”, quando, na verdade, ela é apenas uma parte da nossa literatura regional e sul-rio-grandense. Assim, a “[...] produção literária referida a esta ou àquela região, seja do Rio Grande do Sul, do Uruguai ou da Argentina, continua, e não é nem tem sido necessariamente gaúcha, mas [...] definida pelas tantas regionalidades” dos lugares em que opera (SCHLEE, 2009, p. 118).

Para o autor, no entanto, “a literatura sul-rio-grandense é a literatura que se faz nos espaços da cultura, da história, da economia e da geografia do Rio Grande do Sul – que também são, em menor escala, alguns espaços [...] da cultura gaúcha”, e aqui o termo é usado no sentido estrito – e que, por isso, “[...] ultrapassam nossas fronteiras políticas e cobrem o pampa todo – que compreende todo o Uruguai e parte da Argentina” (SCHLEE, 2009, p. 120). Para finalizar a discussão, o autor destaca ainda que o processo de criação literária do Rio Grande do Sul ocorre “no âmbito do desenvolvimento da literatura brasileira como um todo” (SCHLEE, 2009, p. 120).

Objetivou-se, assim, com o presente capítulo, perceber algumas ideias e vieses literários prévios aos autores estudados no sentido de evidenciar a paisagem cultural do Pampa já presente no imaginário coletivo. Tal paisagem, a qual possui a literatura como uma das fontes de significação, é ativada e evocada a partir da memória quando nos deparamos com alguns de seus elementos nomeados ou exemplificados por alguém.

Assim, a literatura de Vitor Ramil, Saúl Ibargoyen e Juan José Saer traz como paisagem cultural o Pampa, reconhecida por cada um de seus leitores a partir dos elementos usados na construção da narrativa e do espaço pelo qual circulam os personagens. Os diferentes sujeitos que convivem e a geografia dos lugares por onde transitam são evocadores de memórias que os leitores já possuem (CANDAUI, 2015).

As congruências percebidas através da análise dos autores e de suas obras podem ser possíveis também pela relação com o espaço geográfico do qual fazem parte. Tal relação remonta às leituras prévias e aos pensamentos de muitos outros autores e críticos que descreveram o mesmo lugar que agora permeia as memórias e as narrativas de Ramil, Saer e Ibargoyen.

CAPÍTULO V

A MEMÓRIA E A LITERATURA

“[...] la memoria trabaja por selección,
entonces lo hay que hacer es agarrarla descuidada para que confiese”
(IBARGOYEN, 2014)

Nesse contexto de uma paisagem cultural do Pampa e a partir do olhar para o indivíduo como um sujeito multifacetado, que realiza trocas com o Outro, pode-se também pensar na memória individual, ancorada numa memória coletiva. Ao delegar-se ao escritor o papel de historiador de si mesmo e de seu lugar e de testemunha da história do seu local (SAID, s.d.), atribui-se também a ele o papel de sintetizador de uma memória passível de ser considerada como coletiva. Isso porque a lembrança, ao ser evocada e verbalizada, pode refletir também a memória de outros sujeitos, os quais compartilham marcos sociais, transmissores de memórias e lugares de memória (NORA, 1993; CANDAU, 2006, 2012; RICOEUR, 2007). Neste sentido, discute-se, a seguir, cada um destes conceitos elementos geradores de memória, mas destaca-se que “[...] não pode haver construção de uma memória coletiva se as memórias individuais não se abrem umas às outras visando a objetivos comuns, tendo um mesmo horizonte de ação” (CANDAU, 2012, p. 48).

A noção de memória coletiva tem sua gênese na obra de Maurice Halbwachs e introduz o campo da sociologia da memória²⁶. Para Halbwachs (2013), a memória é social e passada de geração em geração, ela é mais do que um fenômeno individual, é parental – relacionada a família e amigos – e coletiva – relacionada a grupos e instituições sociais. O autor destaca a impossibilidade do indivíduo em lembrar fora do seu grupo e rejeita uma análise psicológica-

²⁶ Maurice Halbwachs se inspira na representação coletiva de Durkheim para definir seu conceito de memória coletiva, ou seja, como algo social, cujos marcos sociais são responsáveis pela evocação das memórias de um grupo (HALBWACHS, 2004).

individual para a memória: “[...] nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos” (HALBWACHS, 2013, p. 30).

A ideia de memória individual submetida à memória coletiva vem sendo objeto de inúmeras reflexões, tais como a da professora Tanja Bosch, da Universidade do Cabo, na África, cujos estudos estão relacionados com língua inglesa e história, mídias e identidade, e a qual realiza um estudo sobre os conceitos relacionados aos estudos de memória, publicado em 2016. A autora (BOSCH, 2016, p. 3) destaca que Halbwachs caracterizava memórias compartilhadas como marcadores efetivos de diferenciação social, noção com a qual alguns críticos sentiam-se desconfortáveis porque desconectava a consciência coletiva do individual. Na mesma linha de análise, Nicolas Russel (2006) estabelece o que chama de memória coletiva antes e depois de Halbwachs. Com ênfase em estudos relacionados à memória, à cultura e literatura francesas e à história das emoções, Russel (2006, p. 792) compara o conceito inovador de memória coletiva de Halbwachs e seu legado para o conceito de memória coletiva em textos franceses.

Neste sentido, Russel (2006, p. 793) relata que já havia referências a memórias atribuídas a grupos nos textos franceses antes do século XX, através dos termos *la mémoire des hommes* e *la mémoire de la postérité*, expressões que explicitamente atribuem memórias a grupos, e dos termos *une mémoire éternelle* e *une mémoire perpétuelle*, que implicitamente atribuem memória. Outros textos prévios a Halbwachs referem a memórias de grupos simplesmente através do uso da palavra *mémoire* (RUSSEL, 2006, p. 793). Assim, para o autor, essas expressões e usos da memória demonstram que, antes da definição de Halbwachs, a memória era frequentemente concebida independentemente de um “cérebro individual”. Além disso, Russel enfatiza que a articulação de memória coletiva pré-moderna é bem diferente do conceito que Halbwachs defende, conforme se sintetiza no próximo parágrafo.

Para Russel (2006, p. 794), antes da modernidade, na tradição Ocidental, a memória coletiva assegurava uma espécie de vida eterna para as pessoas e ações que ela preservava. Tal imortalidade tornou-se uma metáfora: heróis e

artistas não se tornam imortais, mas o conhecimento de seu nome, sua reputação e seus trabalhos/ações é que vivem perpetuamente. Assim, essa ideia de que a memória coletiva garantia a imortalidade a uma pessoa ou à reputação dela é significativa, pois dizer que a memória é imortal dá a ela certa independência da existência humana, uma memória desconectada de qualquer grupo e preservada nos livros. Também, por outro lado, a memória pessoal é efêmera e está sujeita ao esquecimento e à morte. Nesta ideia, portanto, o valor inerente à memória coletiva dá a ela uma independência da natureza particular dos vários grupos que a preservam e isto a distancia da contingência da temporalidade humana (RUSSEL, 2006, p. 796). Ideia diferente da de Halbwachs, para quem o sujeito que lembra e como isso acontece são centrais, de modo que a memória de um grupo é diversa da de outro grupo.

É relevante destacar aqui esse estudo de Russel visto que tal conceitualização, vista antes dos estudos de Halbwachs, pode ainda ser considerada, nos dias de hoje, como parte do conceito de memória. Também, ao se analisar a memória coletiva de um lugar ou de um grupo, através da literatura, tem-se esses desdobramentos – como a ideia de Russel – como interpretações possíveis, visto que o texto é um registro cuja memória se perpetua e a memória-matéria, que deu origem ao texto, é parte de um grupo, e na qual a memória individual se ancora.

Russel (2006), finalmente, sugere desvincular a memória como um fenômeno inteiramente coletivo e questionar a noção de memória plural e individual, mas não abandonar a noção de Halbwachs totalmente, já que ela traz fundamentos importantes para a compreensão da noção de memória coletiva. Os estudos de Halbwachs surgiram a partir do discurso intelectual e foram importantes para olhar a memória das sociedades anteriores, já que as práticas usadas para preservar o passado e as atitudes em relação a esse passado influenciam o contexto e a natureza das memórias coletivas (RUSSEL, 2006, p. 800). A memória coletiva de Halbwachs está muito relacionada à identidade de um grupo e não se pode assumir que nossa definição de identidade é útil para descrever culturas anteriores, segundo Russel (2006, p. 800), mas volta-se a destacar a importância do olhar destas culturas em relação à perpetuação da memória de um grupo através dos livros.

Joël Candau, pesquisador e professor francês, cujos estudos de memória surgem num momento em que há um “desaparecimento de referências e a diluição de identidades” e a ideia de mnemotropismo, defende uma aproximação da memória (CANDAU, 2012, p. 10). Uma de suas contribuições importantes a destacar aqui é a ilusão de uma memória compartilhada e enfatiza que “[...] toda tentativa de descrever a memória comum a todos os membros de um grupo a partir de suas lembranças, em um dado momento de suas vidas, é reducionista, pois ela deixa na sombra aquilo que não é compartilhado” (CANDAU, 2012, p. 34). Para o autor, a única coisa atestada é a “metamemória coletiva”, ou seja, a representação da memória, já que vários indivíduos acreditam recordar da mesma maneira uns em relação aos outros.

Contudo, a dúvida da existência de uma memória coletiva parece “[...] facilmente verificável com a ajuda de dados empíricos: comemorações, construções de museus, mitos, narrativas [...]”, mas a “[...] existência de atos de memória coletiva não é suficiente para atestar a realidade de uma memória coletiva” (CANDAU, 2012, p. 35). Neste sentido, “[...] um grupo pode ter os mesmos marcos memoriais sem que por isso compartilhe as mesmas representações do passado” (CANDAU, 2012, p. 35). Ou seja, “[...] mesmo que as lembranças se nutram da mesma fonte, a singularidade de cada cérebro humano faz com que eles não sigam necessariamente o mesmo caminho”, já que há uma possibilidade dos atos coletivos delimitarem uma área de circulação de lembranças, sem que isso determine o direcionamento que cada um seguirá – muitos poderão aderir a uma mesma linha de recordações, mas outros não e daí “o compartilhamento memorial será fraco ou quase inexistente” (CANDAU, 2012, p. 35).

Assim, observa-se que Candau (2012) questiona a existência de uma “memória da comunidade” e o faz através de um estudo etnográfico que realizou. Portanto, para o autor (CANDAU, 2012, p. 36), “[...] mesmo que exista em uma determinada sociedade um conjunto de lembranças compartilhadas pelos seus membros, as sequências individuais de evocação dessas [...] serão possivelmente diferentes” a partir das escolhas que cada cérebro realizará. Então, por mais que as representações referentes aos atos de memória sejam “[...] corretamente comunicadas e transmitidas, nada nos permite afirmar que são compartilhadas”

(CANDAU, 2012, p. 36). Assim, Candau (2012, p. 48) destaca um equívoco em Halbwachs no entendimento de que a memória individual é um fragmento da memória coletiva.

Mas, em contrapartida, as leis que regem a memória coletiva são as mesmas das memórias individuais que “[...] mais ou menos influenciada pelos marcos de pensamento e experiência da sociedade global, se reúnem e se dividem, se encontram e se perdem, se separam e se confundem, se aproximam e se distanciam [...]” numa multiplicidade de ajustes que compõem “[...] configurações memoriais mais ou menos estáveis, duráveis e homogêneas” (CANDAU, 2012, p. 49).

Já Mark Wolfgram (2015, p. 1), da Universidade de Oklahoma, faz um estudo sobre a formação da memória coletiva, no qual destaca este processo como sendo social, em que cada um encontra pedaços/partes do passado representados em diferentes artefatos, os quais podem estar divididos em práticas sociais – contar e recontar uma poesia, por exemplo – e em artefatos físicos – desenho, pintura, fotografia, filme etc. Esses artefatos são considerados pelo autor como algo contínuo; portanto, há menos que separa a humanidade antiga e a moderna uma da outra (WOLFGRAM, 2015, p. 2). Neste sentido, a cultura humana é composta pelo imaterial e pelo material, o que inclui o mundo natural e também a transformação humana do mundo natural em diferentes objetos, respectivamente; sendo que, dentro dessa perspectiva, está a paisagem, mais ou menos modificada, a qual possui um importante papel na formação da memória coletiva das sociedades ao longo do tempo (WOLFGRAM, 2015, p. 3).

O estudo de Wolfgram (2015) pode ser comparado ao de Russel (2006) e também faz uma conexão entre a memória das sociedades antigas e das modernas. Wolfgram destaca a história oral como muito importante nas sociedades pré-literatas, mas ela continua com papel central nas sociedades modernas (WOLFGRAM, 2015, p. 6). Ao trazer para a discussão o papel do material na constituição da memória coletiva, Wolfgram aponta também para a memória dos livros destacada por Russel; ou seja, há uma memória que se perpetua nesses artefatos que constituem o conjunto de objetos criados pelo homem como suportes para as lembranças.

Tais suportes são necessários, pois a memória está ameaçada pelo esquecimento (NORA, 1993; RICOEUR, 2007), surgindo, portanto, a necessidade da criação de lugares para guardá-la, preservá-la. Para Nora,

[...] se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares. Não haveria lugares porque não haveria memória transportada pela história. Cada gesto, até o mais cotidiano, seria vivido como uma repetição religiosa daquilo que sempre se fez, numa identificação carnal do ato e do sentido. Desde que haja rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história (NORA, 1993, pp. 8-9).

Anterior à discussão em relação ao lugar de memória, pode-se pensar na relação entre memória e história, também discutida por Nora. O autor questiona o papel da História sobre a versão oficial dos fatos acontecidos em certo espaço e momento, pois “o dever de memória faz de cada um o historiador de si mesmo” (NORA, 1993, p.17). Em relação a esta questão, pode-se pensar que não mais somente os marginalizados da história oficial vivem a obsessão da recuperação do passado, mas “[...] todos os corpos constituídos, intelectuais ou não, sábios ou não, apesar das etnias e das minorias sociais, sentem a necessidade de ir a busca de sua própria constituição, de encontrar suas origens” (NORA, 1993, p. 17).

A memória, para Tedesco (2011, p. 13), tem uma pluralidade de funções em correlação, não meramente em sequência factual e temporal, e constitui-se um campo da dialética temporal e dos fenômenos sociais. Desse modo, segundo o autor, a memória não se dissocia dos fenômenos culturais e dos tempos das sociedades; pelo contrário, a memória auxilia na sua reprodução e na sua dinâmica interpretativa.

Dessa forma, tem-se que as memórias de cada indivíduo particular compõem a memória do local em que viveu, assim como as memórias dos demais constituintes do grupo de habitantes desse lugar também farão parte da composição. Pode-se voltar então à definição de memória coletiva de Halbwachs (2013), para quem as memórias individuais são pontos de vista da memória coletiva, já que ao registrar sua memória, ao evocar seu passado, cada ser sempre recorrerá às lembranças dos outros. Nora declara em relação a isso que

“[...] a memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem, que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada” (NORA, 1993, p. 9).

Entende-se, assim, que não é possível criar um lugar de memória que convenha exclusivamente como sítio de recordação para um indivíduo. Cada ser precisa que suas memórias sejam validadas também pelas lembranças do outro. A partir da relação do eu com a alteridade é que se forma a identidade particular de cada um, tendo como suporte a veracidade dos fatos comprovada pelo discurso do alheio. Dessa forma, faz-se necessária a função da memória coletiva como meio que corrobora uma memória individual, como suporte para a veracidade dos fatos individuais. O lugar de memória serve, portanto, para a coletividade, já que, conforme já mencionado, não se pode designar um espaço que sirva unicamente para um indivíduo legitimar sua memória e sua história de vida.

A partir da leitura de Candau (2006, p. 7) sobre a antropologia da memória, é possível inferir que a memória constitui a sociedade, a identidade individual e coletiva, a vida social. Para o autor (CANDAU, 2006, p. 10), a memória toma lugar de destaque dentro das sociedades, como maneira de transmitir para as gerações futuras “os saberes, as maneiras de fazer as coisas, as crenças e tradições”.

Outra questão apontada na análise de Candau (2006, p. 30) diz respeito ao passado real em relação ao passado criado, já que é preciso que as lembranças pessoais sejam validadas pelas dos outros indivíduos. Também se sabe o quanto os sujeitos são transformados em sua essência e em sua maneira de pensar ao longo dos anos, fato que implicará na mudança de significado das recordações que se tem, bem como na própria memória que se escolhe guardar de determinado acontecimento ou local. Assim, o passado que se recorda é confundido pela memória, o que um indivíduo registra como importante pode não ser o que o outro considera como tal.

Nesse sentido, mesmo que se tenha a memória como meio de transmissão de saberes e crenças e coisas vividas para futuros descendentes, também é possível ser logrado por ela. Emerge, então, a necessidade da criação de lugares de memória para que as coisas que ali estão permitam recordar a partir de algo

concreto. A definição de Nora, que entende a memória como arquivística, auxilia na compreensão dessas questões, pois a memória

[...] se apoia inteiramente sobre o que há de mais preciso no traço, mais material no vestígio, mais concreto no registro, mais visível na imagem. [...] Menos a memória é vivida do interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas. Daí a obsessão pelo arquivo que marca o contemporâneo e que afeta, ao mesmo tempo, a preservação integral de todo o presente e a preservação integral de todo o passado (NORA, 1993, p. 14).

A partir dos suportes exteriores aos sujeitos, é possível “refazer” os fatos passados. Além disso, “recordar é configurar para o presente um acontecimento do passado e criar uma estratégia para o futuro” (CANDAU, 2006, p. 31). Um lugar de memória abriga, no presente, os fatos, as coisas, os vestígios, os traços e os registros do passado servindo como espaço físico no qual as futuras gerações poderão vir a conhecer o que indivíduos de outros tempos usavam, pensavam, sentiam e faziam. Destaca-se que Santos define lugar como sendo “onde se nasce e ao qual se pertence” (SANTOS, 2004). Assim, num lugar de memória nasce a memória que a ele pertence, isto é, a memória ali guardada é dali; quem for a tal local pode compartilhá-la ou usá-la para recriar suas próprias lembranças.

Tedesco comenta que os lugares de memória não possuem significados imanentes, sendo expressões de uma memória vivida e socializada. O autor traz como exemplos a casa, a praça, a roça, a rua, entre outras possibilidades: lugares que contêm símbolos que ultrapassam suas materialidades (TEDESCO, 2011, p. 210).

O lugar de memória destina-se a fazer lembrar, não permitir a ação do esquecimento. Destacam-se, assim, as três dimensões do lugar de memória definidas por Nora: lugares materiais pelo fato de existirem enquanto físicos e concretos; lugares funcionais devido ao fato de darem suporte às memórias coletivas; e lugares simbólicos que dão sentido a e promulgam a memória coletiva (NORA, 1993, p. 22).

O trabalho de Nora está voltado para a configuração das questões de memória pertinentes à França da década de 70, realizando uma justificativa sobre os lugares definidos como de memória para a nação francesa. Nesse enfoque específico sobre os lugares de memória, o autor analisa também a função dos livros de história, bem como de outros textos enquanto lugares de memória. Ele nos diz que

[...] as memórias que, por seu próprio nome, poderiam parecer lugares de memória; ou mesmo as autobiografias ou os jornais íntimos. As *Mémoires d'outre-tombe*, a *Vie* de Henry Brulard, ou o *Jornal d'Amiel* são lugares de memória, não porque são melhores ou maiores, mas porque eles complicam o simples exercício da memória com um jogo de interrogação sobre a própria memória. Pode-se dizer o mesmo das Memórias de homens de estado. [...] independente do valor desigual dos textos, o gênero tem suas constantes e suas especificidades: implica num saber de outras Memórias, num desdobramento do homem de escrita e do homem de ação, na identificação de um discurso individual com outro coletivo e na inserção de uma razão particular numa razão de Estado: tantos motivos que obrigam, num panorama de memória nacional, a considera-los como lugares (NORA, 1993, p. 25).

Na perspectiva defendida pelo autor, pode-se compreender que ele inclui no conceito de lugar de memória textos autobiográficos, jornais, entre outros, pelo fato de questionarem a própria memória. Entende-se, assim, que o lugar de memória pode não necessariamente cumprir as três funções antes mencionadas, mas precisa sempre ser simbólico, segundo o autor. É como se os lugares não precisassem de nada muito sofisticado para sua constituição, apenas o fato de que ali estão vestígios, restos de algo que não deve ser relegado ao esquecimento. E não há a necessidade de haver qualquer referente exterior, pois “[...] são, eles mesmos, seu próprio referente, sinais que devolvem a si mesmos, sinais em estado puro” e, portanto, um “[...] lugar duplo: um lugar de excesso, fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade, e recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações” (NORA, 1993, p. 27).

Tal discussão sobre o lugar de memória é pertinente aqui no sentido de também olhar para a análise de Ricouer (2007, p. 40) sobre o ato de lembrar, sendo que o único recurso “a respeito da referência ao passado” não é outro

senão a própria memória. Mas, ainda que haja uma pretensão vinculada à memória, a da fidelidade ao passado, precisa-se entender o esquecimento não como uma disfunção, “[...] mas como o avesso de sombra da região iluminada da memória, que nos liga ao que se passou antes que o transformássemos em memória” (RICOEUR, 2007, p. 40). E estas “[...] ‘coisas’ lembradas estão intrinsecamente associadas a lugares” (RICOEUR, 2007, p. 57). Assim, os lugares de memória, para o autor (RICOEUR, 2007, p. 59), funcionam como “*reminders*”, pois oferecem um “apoio à memória que falha”, “uma suplementação tácita da memória morta”; eles “[...] ‘permanecem’ como inscrições, monumentos, potencialmente como documentos, enquanto as lembranças transmitidas unicamente pela voz voam, como voam as palavras”.

Além disso, “[...] o ato de habitar [...] constitui [...] a mais forte ligação humana entre a data e o lugar; [...] os lugares habitados são, por excelência, memoráveis” e, assim, através dessa conexão da lembrança com os lugares, “[...] a memória declarativa se compraz em evocá-los e descrevê-los” (RICOEUR, 2007, p. 59). Portanto, a memória é dependente de seu entorno social (HALBWACHS, 2004, p. 7), ou seja, há marcos sociais permitindo que nossa memória individual recorde os eventos.

Retomando ainda a questão da memória individual e sua relação com os lugares de memória, traz-se um estudo do professor e pesquisador James E. Young (1993) sobre a textura da memória. O autor enfoca sua análise na questão dos monumentos e memoriais relacionados ao Holocausto, mas pode-se aproveitar aqui a assertiva e a discussão sobre que cada evidência pessoal deve ser considerada uma forma particular de manifestar uma memória e nenhuma arte prevalece em detrimento de outras (YOUNG, 1993, p. 11). Tal discussão surge a partir de evidências mencionadas pelo autor de que o que passou a ser considerado como arte e literatura documentária parecia ser o único modo no qual evidências ou testemunhos poderiam ser deixados, já que as primeiras memórias do Holocausto foram palavras em papel (YOUNG, 1993, p. 7).

Anterior a essa discussão final sobre cada forma de evocação de memórias, como condições positivas em relação ao registro de uma memória que pode ser comum, James Young (1993) nos diz que, dependendo de onde e de quem constrói os memoriais, estes lugares evocarão o passado de acordo com

uma variedade de mitos nacionais, ideais e necessidades políticas. Portanto, todos os memoriais refletem tanto as experiências do passado quanto as vidas cotidianas, bem como a memória do estado (YOUNG, 1993, p. 2), ou seja, as memórias nunca são formadas no vácuo e os motivos para elas nunca são puros (YOUNG, 1993, p. 2). Deste modo, por si só os monumentos têm pouco valor, mas os tipos de memórias que eles provocam são tão variáveis quanto eles próprios (YOUNG, 1993, p. 2). O autor (YOUNG, 1993, p. 4) considera os monumentos como sendo os objetos presentes nos memoriais e também um tipo de memorial; eles necessariamente mediam a memória e, mesmo quando procuram inspirá-la, são considerados deslocamentos da memória que deveriam incorporar.

Desta forma, a criação de espaços comuns para a memória, os monumentos, propagam a ilusão de uma memória comum (YOUNG, 1993, p. 6). Mas, por mais que possa parecer uma ilusão, a memória individual precisa desses marcos e de lugares coletivos para sua validação (CANDAU, 2006) e quanto menos uma memória é experimentada no interior, mais ela existe em construções e símbolos exteriores (NORA, 1993).

Assim, são os lugares pelos quais os autores estudados e seus personagens habitam ou visitam que lhes fazem recordar, rememorar, trazer à tona os fatos vividos no passado e permeados de experiências presentes. São também os lugares descritos através da literatura que lhes permitem ancorar suas memórias, as sensações e percepções caras a cada um em relação ao espaço físico no qual transitaram. Assim, o lugar de Ramil está ao Sul do Brasil, na região plana entre Pelotas e o Uruguai, principalmente – é em Satolep, anagrama de sua cidade natal, onde habitam os personagens das narrativas ficcionais *Pequod* e de *Satolep*, uma cidade plana, úmida, de invernos frios e cujas ruínas e velhos casarões vão construindo a identidade dos sujeitos. Para Saúl Ibarigoyen, as suas memórias enquanto homem e autor e as memórias de seus personagens estão ancoradas no espaço físico também de cidades planas e com invernos gelados, como Montevideu, Rivamento (*Toda la tierra*) e Ríomar (*Volver... volver*), cuja presença dos quero-queros, o cheiro dos eucaliptos e as ruínas da cidade lhes são tão caros em suas lembranças. Em contrapartida, Juan José Saer também ancora as memórias pessoais e as de seus personagens na planície sem fim do

Pampa argentino cujo horizonte a perder de vista torna as coisas e as lembranças mais palpáveis, quase intactas (SAER, 2003, p. 179), em contrapartida com as ruas retas e planas de Buenos Aires e a vida simétrica da cidade.

Cada um dos autores empreende, tal como seus personagens, um movimento de deslocar-se do lugar natal e voltar a ele determinado tempo depois. Nesse percurso, todos eles levam memórias pessoais e coletivas das paisagens culturais em que cresceram e, ao retornar, puderam comparar as lembranças do passado com os espaços do presente e ratificar ou modificar a memória analisando-a. Esta memória, permeada de lembranças e representação do passado e do presente é a que transmitiram aos textos através da escrita. E tal memória construída a partir do texto reflete também a memória de outros habitantes do mesmo lugar, ainda que a percepção e as sensações sejam particulares a cada sujeito.

Além disso, podem-se observar perspectivas distintas sobre o fazer Literatura ao longo dos tempos. Essa distinção tem total relação com o sujeito e sua percepção sobre o ser-no-mundo. Paralelo a essa questão, tem-se que “o dever de memória faz de cada um o historiador de si mesmo” (NORA, 1993, p.17), de modo que surge uma necessidade do indivíduo contemporâneo em deixar seus registros. Buscando mostrar outras versões para uma história antes tida como universal e verdadeira, o sujeito se autorrelata também para dizer do seu grupo, da comunidade em que está inserido, cria-se um *locus* enunciativo, ou seja, o lugar de onde se fala dizendo muito sobre quem fala (BHABHA, 2001, p. 228) e contrapondo, muitas vezes, a versão antes dita oficial.

Face à diferença cultural, o discurso do sujeito dessa diferença sempre é constituído a partir do *locus* do outro (BHABHA, 2001, p. 228), numa relação de constituição de um eu relacionado à alteridade. Para o autor, é possível usar a “[...] palavra ‘rastros’ para sugerir um tipo particular de transformação discursiva *interdisciplinar* que a analítica da diferença cultural demanda” (BHABHA, 2001, p. 229). Entende-se, assim, o discurso de um sujeito como que formado por rastros da interdisciplinaridade cultural na qual está inserido.

A relação entre história, narrativa e literatura apresenta novas possibilidades de compreensão de memória e de tempo; sendo possível a história de um lugar, ou grupo, ser transpassada por variações fictícias de um escritor

numa tentativa de reconfiguração do passado “pelo horizonte de expectativa do futuro a partir da experiência testemunhal de seus personagens”. A partir disso, o leitor pode compreender a narrativa histórico-literária não como a própria vida, mas com significados a partir dos quais “[...] a vida se traduz ou se exprime, ou seja, as categorias da vida” (TAVARES, 2012, p. 122).

Cabe ressaltar também, segundo Tedesco, que a análise da memória não é objeto exclusivo do campo da história (TEDESCO, 2011, p. 22). Este autor argumenta que a memória passou a ser um campo de investigação transversal nas ciências humanas e sociais e, também, em sua interface com os campos da saúde, arquitetura, comunicação, artes e outros campos do conhecimento. Salienta, ainda, que múltiplos campos a tem como “companheira de viagem” utilizando-a a seu modo.

Nesse sentido, é interessante apresentar a literatura também como ciência que sofreu mudanças com o fomento de estudos de memória, principalmente pós década de 1970 (TEDESCO, 2011, p. 24). Se antes história e literatura eram disciplinas desvinculadas uma da outra, a partir dos estudos de memória começa a haver uma reflexão no sentido de aproximá-las: “[...] a fronteira hoje desaparece e sobre a morte quase simultânea da história-memória e da história-ficção, nasce um tipo de história que deve seu prestígio e sua legitimidade à sua nova relação com o passado, outro passado” (NORA, 1993, p. 28).

Além disso, a análise de Ricouer (2007) sobre a questão da história e da memória busca relacioná-las a uma “representação escriturária” semelhante à “representação-encenação literária”, que chama ainda de ‘escrita historiadora’ de Michel de Certeau (CERTEAU *apud* RICOEUR, 2007, p. 247). Assim, o historiador como alguém que, após ler os documentos e arquivos, faz o livro “de história”, inscrevendo nele seu texto, o qual, por sua vez, “faz-se documento, aberto à série de reinscrições que submetem o conhecimento histórico a um processo contínuo de revisão” (RICOEUR, 2007, p. 247).

Há uma relação do leitor com o livro, e o documento histórico que o remete à produção de sentidos a partir daquilo que lê. Essa relação autor-texto-leitor também é pensada quando se fala de Literatura: o leitor sendo reconduzido ao processo de ‘fazer literatura’. Existe, na escrita histórica, para Ricoeur, “signos de

literariedade em adjunção aos critérios de cientificidade” (RICOEUR, 2007, p. 247). Para o autor, há uma

[...] dependência da fase da operação histórica do suporte material em que se inscreve o livro, [...] a representação escriturária. [...] é graças a essa inscrição terminal que a história manifesta seu pertencimento ao campo da literatura. Tal obediência estava de fato implícita já no plano documental; ela se torna manifesta ao se tornar texto da história (RICOEUR, 2007, p. 247).

Ainda que ao longo do tempo buscou-se separar a História da Literatura, conforme analisado anteriormente, e passou-se a relacionar ambas as disciplinas nos estudos mais recentes, Ricoeur (2007) entende a inserção do livro e do documento histórico no campo da Literatura. Essa relação manifesta-se através da escrita e pode estar relacionada ainda aos estudos de memória de Candau (2012) que entende a diferença entre o momento vivido e o momento narrado. Além disso, pode-se remeter também às análises de Bhabha (2001) em relação ao local de onde se fala e às múltiplas facetas de quem fala: suas crenças, sua identidade, seu grau de instrução. Enfim, o historiador, ao debruçar-se sobre o fato e o documento histórico, trará em sua análise todos esses reflexos extratexto.

Observam-se, ao longo dos últimos anos, mudanças da literatura, então, no sentido de propor novas versões à História antes universal e vista como verdade não questionável. A Literatura tem cumprido, também, o papel de memória dos indivíduos que a compõem e fazem-na continuar executando seu papel na sociedade, não mais apenas discutindo questões da literatura em si, mas, atendendo à necessidade do indivíduo atual em deixar seus registros, seus vestígios, suas marcas para que a partir delas possam ser reconstruídos os fatos passados e a memória que teima em não ser mais esquecida. Ela cumpre o papel de voz dos marginalizados, desconstruindo o discurso oficial de poder dos criadores das histórias oficiais e de subjugação e barbárie dos oprimidos. Para Gagnebin, história e literatura são vistas como “[...] um discurso fronteiro, ambíguo, no qual a segurança da verificação histórica e a arbitrariedade da imaginação literária se relativizam e se constituem mutuamente” (GAGNEBIN, 1997, p. 70).

Discutir sobre a relação da História com a Memória, e destas com o Discurso, é, então, tema que preocupa e exige uma reflexão mais ampla. Assim, “[...] quando nos referimos à história estamos concebendo-a numa perspectiva de movimento, de ordem que organiza de modo contingente a própria realidade” (DORNELES, 2003, p. 41).

A partir desta perspectiva, o discurso de um indivíduo é permeado pela memória e pelo imaginário, além de ser elaborado a partir da memória coletiva (DORNELES, 2003, p.46). De Nardi (2003) discute a interrelação entre memória, história e discurso nessa mesma linha. O discurso, ainda que histórico, está impregnado da memória e da identidade do sujeito que o produziu:

[...] há [...] uma inegável e forte ligação entre identidade, imaginário e memória. Se a identidade se faz por meio de processos de identificação, tal processo se dá com base no imaginário, aqui entendido como uma matriz de dizeres que antecedem a identificação do sujeito e que se materializarão pela intervenção do simbólico (DE NARDI, 2003, p. 79).

Além disso, a narratividade está presente na construção do saber histórico, conferindo a este um ar de ficcionalidade, já que quem escreve recorre à suas lembranças (RICOEUR, 2007). Também, a memória pertence ao passado e sempre que ativada, uma parte é esquecida, outra reinterpretada. Assim, o momento da escrita de um fato histórico representa uma opção de narratividade dada pelo autor e a escolha do que escrever.

Tem-se assim a história impregnada da memória e do viés daquele que produziu a narrativa histórica e a Literatura permeada pelos fatos históricos e pela memória da sociedade no tempo em que foi produzida.

Como exemplo da discussão sobre a memória nos estudos literários, pode-se citar um conto de Borges: *Funes, o Memorioso*. Neste, o autor reflete, já nos anos 40 do século XX²⁷, sobre questões que afligirão os indivíduos em geral anos mais tarde: a necessidade do registro, da memória, mas também a necessidade do esquecimento. No texto, lê-se sobre a vida do personagem Irineo, um indivíduo que tinha uma memória incapaz de esquecimentos. Borges, de forma indireta, tratará sobre a necessidade do esquecimento, pois seu personagem morre por

²⁷ O conto mencionado data da década de 1940, tendo sido publicado somente mais tarde.

excesso de memória, numa analogia ao lembrar-se e ao esquecer-se (BORGES, 1969).

Nessa exemplificação sobre o pensamento de Borges em relação à questão da memória, pode-se observar o quanto já se pensavam questões tão latentes hoje não só nos estudos interdisciplinares, mas também em praticamente todas as áreas do conhecimento. Para o autor, “[...] a memória é necessária como ponto de partida e, então, vêm as modificações” (BORGES, 1987, p. 94), referindo-se à memória como base para a Literatura.

Nos anos 1970, surge a Revista *History and Memory*, em Tel-Aviv, Israel, na qual, através das publicações de muitos intelectuais que buscaram refletir sobre a Shoah e as memórias do Holocausto, se institucionaliza uma cultura da memória e se publicam as primeiras reflexões sobre esse conhecimento, junto com o surgimento da revista. Com essas reflexões, intensifica-se o debate com diferentes perspectivas e como base de distintos campos do saber, devido a uma necessidade de pensar sobre o papel da memória como mecanismo cultural para fortalecer o sentido de pertencimento a grupos ou comunidades (JELIN, 2002, p. 9). As possibilidades de reflexão são inúmeras por ser a memória um processo subjetivo, um objeto de disputas, conflitos e lutas (prestando atenção ao rol ativo e produtor de sentido dos participantes destas lutas) (JELIN, 2002, p. 2). Além disso, deve-se reconhecer que existem mudanças históricas no sentido do passado (JELIN, 2002, p. 2), pois as memórias registradas hoje, sobre um fato do passado, relacionam-se com o contexto histórico e social do momento e contam com interferências do repertório de leituras e críticas de quem as produz. Um fato vivido nunca é totalmente reproduzido através da narrativa posterior, tanto que seu sentido será distinto.

Passado um tempo – que permite estabelecer um mínimo de distância entre passado e presente – as interpretações alternativas (inclusive rivais) desse passado recente e de sua memória começam a ocupar um lugar central nos debates culturais e políticos (JELIN, 2002, p. 5). “[...] É apenas ‘à medida que as lembranças podem ser dotadas de um sentido e vinculadas ao presente’ que a memória humana funciona, apoiando-se sobre a imaginação” (CANDAU, 2012, p. 62). Assim, tem-se a questão de que “[...] o que faz a identidade de uma pessoa

não pode jamais ser realmente ou totalmente rememorado [...]” (CANDAU, 2012, p. 70), por haver a discrepância entre o narrado e o vivido.

Assim, ter-se-ia o papel do intelectual como o de “[...] apresentar leituras alternativas e perspectivas da história outras que aquelas oferecidas pelos representantes da memória oficial e da identidade nacional [...]” (SAID, s.d., p. 39). Neste sentido, devido ao fato de que “[...] pelo menos desde Nietzsche, escrever a história e acumular memória têm sido vistos [...] como um dos alicerces fundamentais do poder [...]” (SAID, s.d., p. 39), precisam-se hoje de histórias que enalteçam a “multiplicidade e a complexidade da história”, que engloba a fragmentação do sujeito e sua divisibilidade e hibridez frente ao contexto no qual está inserido.

A produção literária de cada local está relacionada com o tempo e o momento sócio-histórico do lugar geográfico em que está inserida (NITRINI, 2000; BAKHTIN, 2011). Neste sentido, para Bosi (2013), ao se imergir no interior do texto e da sociedade para o qual fora escrito, eram vislumbrados sempre formas, estruturas, formações semânticas ou formações histórico-sociais (p. 244), indicando que a literatura compunha-se a partir de determinações pré-estabelecidas e estando nitidamente abstraída da não-ficção.

O autor destaca também a existência de uma vertente idealista, no Brasil, de uma teoria literária científica e unificadora na primeira metade do século XX (BOSI, 2013, p. 247), a qual não é possível justamente em razão de construções literárias particulares de acordo com o tempo e o lugar em que estão inseridas. Também, o ideal de uma teoria literária científica foi abalado por novos olhares que surgem a partir da dialética negativa de Adorno, da filosofia histórica de Walter Benjamin, do desconstrucionismo de Derrida, a crítica às instituições de Foucault, entre outros (BOSI, 2013, p. 247).

Alfredo Bosi (2013), ao falar das formações ideológicas na cultura brasileira, destaca uma corrente de intelectuais, nos anos 1960, que compreendia a leitura da obra literária a partir de dois vieses. Um deles a partir do estruturalismo e do retorno dos formalistas russos após anos e anos de censura que provocaram um impedimento da circulação destes na cultura ocidental – o formalismo russo data dos anos 1930 e foi a primeira tentativa de teorizar a literatura, atribuindo-lhe cientificidade, visto que literatura é forma, ela não

representa nada, a arte é técnica (TYNIA NOV, 1973); e o estruturalismo olha uma obra em particular dentro do contexto em que está inserida, olha as leis que estruturam a obra, relaciona-a com outras obras para definir as leis de gênero, de época, entre outras, de tal modo que tal obra só faz sentido na correlação com outras (BARTHES, 1976). O outro, de cunho ético e político, a partir do entendimento urgente da sociedade brasileira e de intervir em suas estruturas injustas (p. 243). Assim, “[...] a ideologia estaria difusa na obra, pois o autor não poderia subtrair-se, enquanto homem do seu tempo, aos discursos de classe ou de grupo social que pretendem explicar o funcionamento da sociedade, os seus valores, ou [...] os sentidos da vida” (BOSI, 2013, p. 245). Ao falar disso, o autor destaca também as influências marxistas nessa geração de intelectuais brasileiros como uma teoria vigorosa que passou a ter presença efetiva na cultura universitária (BOSI, 2013, p. 245).

Para o autor, nos anos 1970 surge um movimento contrário ao da década anterior, ou seja, a contraideologia, a anti-ideologia, uma arte não vista como espelho da sociedade, mas como crítica a esta e embasada no imaginário surrealista e na linguagem expressionista (BOSI, 2013, p. 247). Ainda que contra a ideologia, era uma arte defensora de uma causa.

Destaca-se também um movimento que abre espaço para as literaturas não canônicas, na década de 1980, em que se oferecem cursos de graduação e pós-graduação em literatura comparada com trabalhos monográficos, dissertações e teses direcionadas “para as relações entre a literatura brasileira e a africana, entre a portuguesa e a africana, entre a literatura brasileira e a canadense, entre a brasileira e a hispano-americana” (NITRINI, 2000, p. 279). Este movimento está ancorado na ordem política particular dos contextos citados, sendo que, em alguns casos, trata-se de literaturas de países recentemente elevados à condição de nação politicamente independente e que “buscam interlocutores com os quais mais se identificam pelo percurso histórico, pelas relações linguísticas e culturais e dos quais mais se aproximam no alinhamento da ordem econômica mundial” (NITRINI, 2000, p. 279); em outros casos, como em relação às literaturas brasileira, hispano-americana e canadense, ocorre um intercâmbio de conhecimento antes “inexistente ou mediatizado pela Europa, como necessidade de busca da identidade cultural latino-americana” (NITRINI,

2000, p. 280) – essa busca de identidade já está presente desde a época da independência desses países no século anterior, mas a articulação dela ocorre com maior força a partir dos anos 1960.

Assim, os anos 1960 foram marcados pela internacionalização da literatura latino-americana e por uma forte dependência econômica, política e cultural de países hegemônicos, fato que fez os países latino-americanos integrarem-se no grupo de países subdesenvolvidos (NITRINI, 2000, p. 280). Também, cria-se um projeto de busca da identidade latino-americana delineada pelo contexto mencionado anteriormente, temática colocada em discussão pelos intelectuais dos anos 1960 e 1970, além de provocar desdobramentos nas décadas de 1980 e 1990, tais como a institucionalização da literatura comparada e os congressos organizados pela Associação Brasileira de Literatura Comparada, iniciados em 1988 (NITRINI, 2000, p. 281).

Tanto Bosi (2013) quanto Nitrini (2000) destacam a questão da crítica ao estabelecido na literatura, a partir dos anos 1960, ou seja, buscam-se novas perspectivas e olhares para a ideia de literatura enquanto forma e enquanto estrutura dentro de um sistema maior. A arte passa a criticar a sociedade em que está inserida no sentido de expressar diferentes formas de ver o mundo, distintos modos de ser sujeito perante um grupo social, surgindo a valorização das manifestações não-canônicas.

Entendem-se, portanto, nesta reflexão de Bosi (2013) e de Nitrini (2000), as perspectivas dos autores Vitor Ramil, Saúl Ibagoyen e Juan José Saer. Ou seja, a literatura de cada um deles expressa uma forma diferente de observar a realidade e o contexto ao redor, num modo de descrição que valoriza a alteridade, a multiplicidade de sujeitos que pertencem a uma mesma paisagem cultural.

Para Lachmann (2008), “a Literatura é portadora do presente e transmissora do conhecimento histórico, sendo que constrói ligações intertextuais entre textos literários e não-literários” (p. 306 – tradução nossa²⁸). Assim, o presente da literatura latino-americana e pampeana pode ser o de uma congregação de sujeitos falando de seu lugar, falando das coisas íntimas a si e também falando do outro que está no limite das fronteiras, e é responsável por

²⁸ “*Literature becomes the bearer of actual and the transmitter of historical knowledge and it construes intertextual bonds between literary and non-literary texts*” (LACHMAN, 2008, p. 306).

permitir trocas, intercâmbios, divergências e convergências que contribuem para a construção memorial de cada sujeito.

Neumann (2008) destaca a importância da memória como tópico da literatura, dizendo que “numerosos textos retratam como indivíduos e grupos lembram seu passado e como eles constroem sua identidade a partir das memórias lembradas” (p. 333 – tradução nossa²⁹). Neste sentido, os textos destacam a presença mnemônica do passado no presente, reexaminam a relação entre passado e presente e iluminam as funções múltiplas que as memórias cumprem para a constituição da identidade (NEUMANN, 2008, p. 333). Através dos textos literários, percebe-se o quanto a memória é seletiva, segundo o autor, e que a representação da memória diz muito mais sobre o presente do personagem do que sobre os fatos do passado. Os textos ficcionais, portanto, disseminam modelos tanto de memória individual quanto coletiva bem como da natureza e das funções da memória, ou seja, permitem ler recordações individuais, memórias compartilhadas por um grupo ou representações pessoais que um sujeito faz em relação a sua própria memória.

Assim, a literatura prova ser uma forma de representação da memória através do ato de narrar. Para Neumann (2008), o estudo das narrativas de ficção e de não-ficção tem sido de grande valor para se explorar a representação da memória e se discutir as formas de memória literária (p. 333). O autor destaca ainda que a literatura pode não somente fazer uma relação entre memória e identidade, mas representar essa relação. Além disso, a literatura cria um mundo próprio da memória através de técnicas literárias (NEUMANN, 2008, p. 334).

Através do texto literário, o autor pode contar uma história de forma detalhada, precisa e viva, e dessa forma criar uma ilusão de mimese. Também, as narrativas ficcionais podem combinar o real e o imaginário, o lembrado e o esquecido, e explorar o papel da memória através da oferta de novas perspectivas para o passado (NEUMANN, 2008, p. 334).

A literatura consegue, assim, transformar, repensar e discutir questões sociais e individuais a partir da memória. Exemplo já mencionado, sobre os usos

²⁹ “*Memory and processes of remembering have always been an important, indeed a dominant, topic in literature. Numerous texts portray how individuals and groups remember their past and how they construct identities on the basis of the recollected memories*” (NEUMANN, 2008, p. 333).

da memória e do passado a partir de novas perspectivas, é o da narrativa *O Vendedor de Passados*, de José Eduardo Agualusa, no qual, através da ficcionalização de fatos históricos e da criação de eventos e personagens, o autor discute a busca de uma identidade pessoal, mas também nacional, ao permitir que o leitor enxergue no personagem Félix a própria nação. De modo semelhante, pode-se citar o texto *Malinche* (2007), de Laura Esquivel, o qual retrata a índia Malinche como a tradutora na relação do índio com o branco, época da conquista do México por Hernán Cortês. Como não há uma versão para os fatos da época a partir do olhar do índio, a literatura permite ficcionalizar o passado e criar uma versão que inclua o sujeito indígena também como protagonista em determinadas questões – como a do estreitamento de contato através da língua discutida na narrativa ficcional *Malinche* – ao lidar com o seu dominador. Destaca-se que Malinche foi vista pelos companheiros índios como uma traidora ao ter uma relação mais afetiva e íntima com Cortês, porém o destaque aqui é a relação que a literatura pode fazer em relação ao passado, à reconfiguração deste a partir da memória e de outras vozes, que não a do dominador, do opressor, do sujeito que está na ponta da pirâmide da sociedade.

Daniel Fabre (2014) ao falar do processo da criação da arte destaca sobre as habilidades cognitivas, as experiências emocionais e as competências técnicas, as quais também têm interferência dos códigos culturais, que o sujeito artista lança mão ao realizar um trabalho (p. 5). Assim, também o escritor carrega todos estes elementos ao criar, inventar sua narrativa ficcional e, a partir deles, explora o papel da verossimilhança e da mimese. Fabre (2014) ainda destaca a questão do trabalho artístico como um processo, um percurso, no qual também estão imbricadas memórias criativas.

Para Neumann (2008), há um aumento considerável, na literatura contemporânea, de narrativas autobiográficas. Além disso, muitas narrativas contemporâneas problematizam os processos de lembrança e colocam em primeiro plano os modos como as memórias são construídas. Tais ficções da metamemória relacionam memórias pessoais com perspectivas crítico-reflexivas sobre o funcionamento da memória, enfocando a questão do como lembrar (p. 337). Neumann (2008) também traz o termo “metamemória” no sentido dado por

Candau (2012) para dizer da “representação que cada indivíduo faz de sua própria memória” (CANDAU, 2012, p. 23).

Além de todos os pontos destacados sobre a questão da memória na literatura, a discussão sobre memória e literatura parece ter seu ponto de apoio na questão de que este pode ser considerado o cerne da questão para pensar a aproximação dos autores aqui discutidos: narrativas que evidenciem a metamemória, que falem de coisas próprias do sujeito autor e, ao mesmo tempo, tenham um viés de reflexão sobre as lembranças pessoais, no sentido de interpretá-las, buscando sua própria identidade. Estas narrativas relacionam, sem dúvida, a questão da memória e da identidade, as quais estão mutuamente interligadas, como destaca Candau (2012).

Mais ainda, “[...] a estrutura do tempo, a mediação narrativa, e a estrutura perspectiva de textos narrativos são as formas literárias centrais que permitem o cenário e a reflexão sobre a criação da memória”. A presença de romances dentro da cultura da memória incluem experimentar novos conceitos de memória, dando voz às memórias até então marginalizadas e tornando aparentes os processos de criação da memória individual e coletiva (NEUMANN, 2008, p. 340 – tradução nossa³⁰).

Esta questão abarca todas as demais discutidas no presente capítulo: a dos sujeitos autores que falam de seu lugar – dentro da América Latina, dentro de uma paisagem cultural pampeana e sulina, espaço de fronteiras e de culturas distintas, tais como a brasileira e a hispano-americana. Essa fala é permeada pela memória, e com ela esses artistas têm a possibilidade de ser uma voz visível que vem das margens e que busca uma integração com indivíduos de outros locais geográficos.

Florence Tilch (2011), ao escrever sobre as representações literárias na discussão da memória coletiva de Halbwachs, destaca ser a literatura um dos processos estéticos preponderantes que moldam a memória autobiográfica,

³⁰ “*The time structure, the narrative mediation, and the perspective structure of narrative texts are the central literary forms which permit the staging and reflection of memory-creation. The privileges of novels within the memory culture include experimentation with new concepts of memory, giving voice to hitherto marginalized memories and ultimately making visible the processes of individual and collective memory-creation*” (NEUMANN, 2008, p. 340).

individual e a memória coletiva. Neste sentido, o autor destaca o momento em que Halbwachs menciona um livro lido na infância o qual, ao ser encontrado por este quando adulto, despertou a ideia de que um único livro é lido de diferentes modos ao longo da vida. Isto condiz com o fato de a literatura depender do contexto em que está e dos diferentes sentidos produzidos por seus leitores. Mas, Tilch (2011) usa essa ideia para refletir sobre o vínculo entre literatura e memória.

Deste modo, Tilch (2011) retoma a ideia de Halbwachs quando este menciona que caminhava com Dickens³¹ durante a leitura das obras do autor, o mesmo ao qual Halbwachs recorre, quando adulto, para encontrar suas memórias da cidade. Para o autor, a imagem e a escrita são meios através dos quais o *flâneur* estabelece um vínculo com indivíduos e grupos sociais para compartilhar seu ponto de vista. A literatura, portanto, é uma das formas desse link e faz parte dos processos complexos relacionados à memória coletiva, pois a percepção da cidade nos lembra de um trabalho literário e, por sua vez, a leitura desse trabalho determina a percepção da cidade (TILCH, 2011 – tradução nossa³²).

Seguindo essa lógica, o autor equipara o autor ficcional como executando função que remete à do arquiteto, sendo a literatura colocada no mesmo plano que a arte figurativa ou os planos da cidade. Assim, a ficção pode ser misturada com fatos reais dentro da memória até um ponto que não pode ser dissociado mais tarde (TILCH, 2011 – tradução nossa³³). Acompanhando as ideias de Halbwachs, Tilch (2011) destaca o papel da literatura na percepção e na memória de elementos da realidade extra-literária.

No campo da psicologia narrativa, a operação de estruturação da narração está intimamente ligada à constituição de uma identidade pessoal (TILCH, 2011). Segundo o autor, para o resultado desse processo cognitivo, uma história pode cumprir a função de dar sentido às próprias ações e experiências e dar uma identidade integrativa ao indivíduo, de modo que não só a narração explica a

³¹ Romancista inglês (1812-1870).

³² “*La littérature paraît alors comme un de ces médiums desquels se déduisent des cadres sociaux. Elle fait partie des procédés complexes liés à la mémoire collective : la perception de la ville nous rappelle une œuvre littéraire et la lecture de cette œuvre conditionne à son tour la perception de la ville*”.

³³ “[...] *la littérature est mise sur un même plan que l’art figuratif ou des plans de ville. En effet, la fiction peut se mélanger à des faits réels au sein de la mémoire, à un point qu’il est impossible de les dissocier plus tard*”.

identidade considerando o que fomos, mas nos permite ver a imagem do que queremos ser no futuro (tradução nossa)³⁴. Neste sentido, Halbwachs (2004, p. 75) aponta para o pensamento comum dos sujeitos a partir da linguagem, sendo que “[...] *los elementos de [una] historia vienen quizá de nuestra memoria, pero los recreamos de tal modo que ellos producen una impresión distinta y novedosa*”. Assim, a literatura não é um campo fechado, mas faz parte de e interage com outros sistemas simbólicos que circulam em uma cultura, de tal modo que os pontos de contato entre a memória autobiográfica e uma identidade ligada ao domínio literário são múltiplos (TILCH, 2011).

Para o autor, ainda, os trabalhos literários podem ser considerados como estruturas sociais que usamos para reconstruir nossas memórias. E não só nossas memórias, como reconstruir novos mundos, possibilidade permitida através de privilégios da ficção, tais como a semantização do espaço, a integração de elementos inventados na representação do passado e a imaginação de realidades alternativas, os quais são suscetíveis de influenciar o leitor e sua percepção do mundo real (TILCH, 2011 – tradução nossa³⁵).

Essa ideia de Tilch pode ser associada ao que se discute sobre os autores Ramil, Ibarгойen e Saer, no sentido de que a ressignificação do passado e as memórias do espaço que constroem na literatura podem intervir na percepção e na memória coletiva da paisagem cultural do Pampa. Esta memória já consolidada a partir de diferentes representações, como as que a literatura validou ao longo de diferentes períodos, conforme discutido no capítulo IV, é passível de outros olhares de diferentes leitores cuja percepção do mundo real é também influenciada pelas leituras ficcionais.

O texto literário não representa exatamente os objetos da realidade, nem a experiência do leitor, cujas indeterminações devem ser atualizadas e

³⁴ “*Dans le domaine de la psychologie narrative, on lie étroitement l’opération de structuration narrative à la constitution d’une identité personnelle. Car le résultat de ce processus cognitif, une histoire, peut remplir la fonction de donner un sens à ses propres actions et expériences et de prêter une « identité intégrative » à l’individu (Polkinghorne, 1998 : 28). Non seulement cette narration explique l’identité en considérant celui que nous avons été, mais elle laisse apercevoir l’image de celui que nous voulons être à l’avenir*”.

³⁵ “*La création de nouveaux mondes est rendue possible grâce à des privilèges fictionnels tels que des instances de narration, la sémantisation de l’espace, la possibilité d’intégrer des éléments inventés dans la représentation du passé et l’imagination de réalités alternatives. Ceux-ci sont susceptibles d’influencer le lecteur et ainsi sa perception du monde réel*”.

concretizadas pelo leitor, segundo Tilch (2011). Essa ideia relaciona-se com a análise da produção de sentido realizada pelo leitor no que diz respeito a uma obra literária (CÂNDIDO, 1965) e também com a questão da intertextualidade (BAKHTIN, 2011), já que o leitor só pode preencher os espaços em branco a partir do horizonte de expectativa histórico, o qual inclui o conhecimento de leituras anteriores, a experiência de vida individual e o conhecimento do contexto histórico e sociocultural (TILCH, 2011). Portanto, a leitura pode estabelecer uma situação de comunicação revelando um ponto de vista de um grupo e a percepção do mundo influenciada pela literatura pode ser mobilizada posteriormente quando se trata de reconstruir memórias (TILCH, 2011). É seguindo esta ideia que Tilch (2011) afirma que um elemento, independente se ficção ou vida real, ele pode ser integrado na memória se parecer consistente com a estrutura dela.

5.1 O Eu e o Outro no contexto de fronteira

Falar de literatura na contemporaneidade é, conforme mencionado anteriormente, pensar sobre o contexto da sociedade em que vivemos, sobre os processos de globalização e sobre a relação do indivíduo com a alteridade, já que cada vez mais se observam trocas, intercâmbios, convergências entre línguas, culturas e conhecimentos. E falar de literatura na Região do Pampa é levar em consideração os intercâmbios, as trocas e os trânsitos entre culturas de diferentes territórios, os quais são possibilitados ao se ultrapassarem os limites das fronteiras. Ao relacionar e fazer dialogar a escrita criativa de três autores, um de cada país do Pampa, devem-se considerar, sem dúvidas, as inter-relações pessoais e culturais, as trocas e as similitudes de memórias e sensações climáticas, conforme já destacado anteriormente, presentes em cada dos sujeitos desse lugar amplo, mas cuja paisagem cultural contém aproximações e similaridades.

É relevante destacar a definição para o momento vivido pelo homem moderno, trazida por Berman: um “caminho longo e aberto” no qual ocorre um

“processo dialético” entre a “grande variedade de atividades artísticas, intelectuais, religiosas e políticas”, além de um momento em que há um “estabelecimento de um diálogo entre o passado, o presente e o futuro”, uma transposição das “fronteiras do espaço físico e social”, da “união que transcende as barreiras de etnia e nacionalidade, sexo, classe e raça”, e de um olhar mais amplo para nossa própria experiência (BERMAN, 2007, p. 11).

Assim, seguindo pelo olhar de Berman, a ideia de dialética entre as mais diferentes expressões e os mais diversos sujeitos presentes na sociedade contemporânea permeia a reflexão ora empreendida. Por outro lado, apesar das possibilidades múltiplas de diálogo entre culturas, também uma fragmentação do próprio indivíduo, já que este não pode mais ser encaixado em fórmulas, em regras de conduta, em subseções e campos de conhecimento únicos e independentes entre si. Evidente é que uma única ciência não pode dar conta do todo, mas que parte dele pode ser compreendida a partir da interdisciplinaridade.

“Os indivíduos tornaram-se ‘dividuais’, divisíveis, e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados ou ‘bancos’” (DELEUZE, 1992, p. 222). Nesse sentido, “[...] estamos todos imersos num processo de globalização acelerada e, em decorrência, também de busca de identidades perdidas” (FÉLIX, 2002, p. 19) e parece haver uma “impossibilidade de determinar onde se encontra esse tempo sempre fugidio, em particular esse presente ‘que não tem espaço’” (GAGNEBIN, 1997, p. 72).

O sujeito contemporâneo é, a partir dessa perspectiva, resultado do fenômeno contemporâneo de divisão, podendo ser visto através de múltiplas partes e não apenas como ser indivisível. Entender a identidade nesse contexto é pensá-la como múltipla, e não mais única, ou previsível. O indivíduo da atualidade possui uma identidade múltipla, pois se insere em diferentes contextos, mas que também pode estar fragmentada, e pode sugerir uma necessidade de um encontro consigo mesmo. Stuart Hall nos fala de uma ‘homogeneização cultural’ como resultado do consumismo global, em que diferenças e distinções culturais ficam reduzidas (HALL, 2006, p. 75-76). A fragmentação estaria, então, na questão da percepção de si mesmo em relação à multiplicidade cultural que rodeia o indivíduo.

Em segundo lugar, ao pensar a literatura latino-americana produzida na Região do Pampa, pode-se destacar a assertiva de Ette (2008) sobre a paisagem como ponto de partida no cenário da teoria (p. 43). Assim, a paisagem desse lugar físico mencionado está permeada por sujeitos múltiplos com culturas diferentes, mas que se deslocam por entre as fronteiras e os territórios, permitindo intercâmbios culturais. Se de um lado fronteiras podem ser vistas como muros de proteção do interno em relação ao de fora, por outro elas são lugares em que não há diferença entre o interior e o estrangeiro e tornam-se o “lugar de reflexão e libertação de temores construídos” ao se valorizar o nacional em detrimento do de fora (MIGNOLO, 2003, p. 353).

Ainda que as diferenças culturais possam ser muitas, ver as fronteiras como zonas de reflexão e de interconexão entre o nacional e o estrangeiro cabe no contexto do Pampa. Artistas, intelectuais e outros sujeitos transitam nesse espaço buscando inter-relações.

Ottmar Ette (2008), em seu livro *Literatura en Movimiento*, destaca a questão da literatura de viagem e das relações do sujeito que viaja e, conseqüentemente, aquele que narra, com o outro e destaca uma percepção rígida tanto do alheio quanto do próprio (p. 41). Além disso, ao confrontar-se com o outro, o viajante transgride as fronteiras tanto territoriais quanto pessoais. Nesse sentido, pode-se pensar nos indivíduos que vivem nas fronteiras territoriais como sujeitos que se deslocam, se relacionam e percebem tanto o outro como a si mesmo.

Pensar a questão da identidade nesse contexto é também remeter aos teóricos pós-colonialistas que destacam a importância da questão da enunciação, do lugar de onde se fala. Para Edward Said (1995), a leitura de um objeto/texto não pode mais ser focada apenas na representação, mas há que se fazer uma análise da relação entre narrador e texto, como e a partir de que ‘*locus*’ este foi concebido (SAID, 1995, p. 63).

Então, temos, dentre o universo da criação artística, o texto, concebido a partir de emoções no escritor-artista, manufactureiro das frases que refletem seus instintos pessoais, mas também o contexto de seu tempo. Nesse sentido, pensar a literatura contemporânea remete às perspectivas de identidades pós-coloniais pelas quais se percebe um indivíduo que fala do seu lugar, estando este, muitas

vezes, à margem da tradição e do cânone. Para Bakhtin (2011), “[...] a literatura é parte inseparável da cultura, não pode ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época” (p. 360), de tal modo que ela também pode ser entendida como múltipla, pois a Literatura de um lugar não pode mais ser pensada a partir de características específicas, mas deve ser olhada num todo, buscando-se aproximações entre autores, temáticas comuns.

Vale remeter a Walter Benjamin (1985; 1987; 1997), que, pela figura do *flâneur*, produz sentido para as ruínas da cidade contemporânea. Aquele sujeito que perambula por entre as massas nas cidades contemporâneas, é ele o único, o *flâneur*, percorrendo ociosamente os caminhos, em contraste com “a atividade apressada e intencional” das multidões, quem recebe a mensagem, quem percebe o sentido secreto do passado (ARENDRT, 2008, p. 177-178). Além disso, Benjamin desconstruía a ideia de uma tradição fértil e apontava para um momento social em que os indivíduos perderiam a probabilidade de deixar marcas particulares ou rastros, pistas, num movimento em detrimento da individualidade em meio às massas, multidões, metrópoles (BENJAMIN, 1985).

De certa forma, ainda que possa ter havido uma perda da individualidade, conforme apontada por Benjamin, as possibilidades de deixar vestígios parecem cada vez maiores, em virtude das muitas mídias disponíveis para tal, na contemporaneidade. Mais ainda, a consciência da sociedade em guardar registros, em manter lugares de memória, em catalogar documentos, em fazer ver e lembrar, quase possível de ser classificada como uma necessidade frente à fluidez e à liquidez das relações humanas e sociais, faz-se perceptível no contexto atual dos sujeitos. A necessidade atual de deixar guardada a história individual torna possível que os rastros deixados sejam “o que há de imortal em nós” (BORGES, 1985, p. 20).

É preciso também levar em consideração o fato de que o sujeito contemporâneo está plenamente ciente da “singular hibridez das experiências históricas e culturais”, da transformação destas para além das “fronteiras nacionais”, e de uma inserção em contextos até contraditórios (SAID, 1995, p. 46). As culturas não mais podem ser consideradas unitárias, monolíticas ou autônomas, mas completas perante os elementos “estrangeiros” que abarcam (SAID, 1995, p. 46).

Destaca-se a complexidade do autor e do narrador no contexto contemporâneo também como sujeitos cada vez mais divisíveis, de culturas ainda mais híbridas do que antes, de possibilidades múltiplas, e de versões infinitas para a identidade de um lugar e de um tempo. Nesse contexto, surgem, ainda, as manifestações culturais de diferentes grupos, os quais tomam para si o papel de “historiadores de si mesmos” (NORA, 1993, p.17), o que se reflete no intenso movimento de busca memorial identificado por Joel Candau (2011) pelo termo mnemotropismo, dinâmica que caracteriza as sociedades ocidentais contemporâneas.

E, nesse contexto complexo e múltiplo, há que se olhar, ainda, para o outro, de modo a entender o papel de cada um enquanto escritor, narrador e criador de arte que se perpetuará ao longo dos tempos. Nesse sentido, aqui se destacam três diferentes tipos nessa categoria do Outro: a) todo o indivíduo que não é regido pelas mesmas leis que o Eu; b) todo aquele que não sou Eu próprio, que não se identifica com as mesmas “minhas” coisas; c) o Eu do futuro ou o Eu do passado que são Outros perante o Eu do presente. Assim, “[...] introduz-se a diferença – o outro como contraste –, ao contrário do afã de unidade que caracterizava o universo da modernidade; descobrem-se a alteridade e a diversidade” (FELIX, 2002, p. 19).

Percebe-se a importância do Outro no entendimento da identidade múltipla que permeia o contexto social de cada indivíduo na contemporaneidade. Daí, uma escrita como registro contra um esquecimento e a favor da guarda da informação (REQUIÃO, 2015 – informação verbal)³⁶ que perpassa pelo coletivo, mais que pelo individual, que atinge leitores/observadores cujas experiências também passam por territórios descontínuos, fragmentados, nos quais as zonas de contato com os muitos Outros são marcadoras de identidade, de afirmação do Eu.

Classificar o outro remete a pensar o estrangeiro, aquele que não faz parte do grupo, para o qual somente existe definição negativa, ou seja, é o estranho, “aquele que não pertence à nação em que estamos” (KRISTEVA, 1994, p. 100-101). Nessa classificação, psicologicamente aceita e profundamente interiorizada

³⁶ Fala mencionada durante aula da disciplina *A Leitura Crítica: modos de ver, modos de ler, modos de escrever*, 2º semestre/2015.

em todos nós, cria-se uma "distância cultural" que pode desenvolvida para modificar atitudes "de rejeição ou de indiferença" (KRISTEVA, 1994, p. 109).

Ademais, Kristeva (1994) coloca como condição possível a do homem moderno como um estrangeiro para si mesmo, "[...] um ser estranho cuja polifonia estaria [...] 'para além do bem e do mal'" (p. 141). Daí porque esse sujeito de múltiplas facetas, vozes e fragmentações pode ser também Outro em relação a si mesmo. Ao falar de Montaigne, Kristeva (1994, p. 126) cita o autor destacando que "somos duplos em nós mesmos" – "eu, nesta hora e eu logo mais, somos mesmo dois".

A ideia de que o "olhar contemporâneo não tem mais tempo" e a de que há uma "rapidez com que o nosso olhar desfila sobre as coisas" (PEIXOTO, 1996, p. 179), remetem novamente à questão de identidade múltipla em face de diferentes vestígios, traços, memória e imaginário com os quais o sujeito da contemporaneidade lida e a partir dos quais reconstrói constantemente seu eu particular.

O destino dos espaços, das paisagens urbanas estaria numa confirmação: tornar-se ruína – "[...] a cidade moderna é o palco de transformações incessantes, que revelam sua precariedade. Ruínas e obras se confundem. A morte já se apoderou dos edifícios que estamos construindo. O antigo se aproxima do moderno pela manifestação da caducidade do presente" (PEIXOTO, 1996, p. 232).

A voz da modernidade seria, nesse contexto, uma voz complexa, de "autodescoberta", mas também "autoincerteza" (BERMAN, 2007, p. 34). Um sujeito múltiplo que se contradiz o tempo todo, que percorre sua história deixando vestígios, marcas, sinais que permitem perceber onde esteve, o que fez. Além disso, um alguém que precisa apreender sentido a partir desse espaço em ruínas que percorre, no qual se desloca, onde vive.

Nora (1993) fala da memória atual como arquivística, pois se apoia no vestígio, no traço, no registro, nas imagens; uma memória que precisa de "suportes exteriores e de referências tangíveis" (NORA, 1993, p. 14). Para o autor, "[...] a coerção da memória pesa definitivamente sobre o indivíduo e somente sobre [ele], como sua revitalização possível repousa sobre sua relação pessoal com seu próprio passado" (NORA, 1993, p. 18). Além disso, "[...] a

atomização de uma memória geral em memória privada dá à lei da lembrança um intenso poder de coerção interior. Ela obriga cada um a se lembrar e a reencontrar o pertencimento, princípio e segredo da identidade” (NORA, 1993, p. 18).

Estão, assim, ligadas a memória, o espaço cultural no qual o indivíduo está inserido e a identidade que possui frente ao seu contexto, a qual é um processo em que cada um “se define em relação a um ‘nós’ que, por sua vez, se diferencia dos ‘outros’” (PESAVENTO, 2000, p. 9). Pode-se também destacar, assim, que a memória serve para manter a identidade tanto individual quanto coletiva “a lo largo del tiempo” (GRENOVILLE, 2010, p. 237).

Quanto ao espaço cultural, este é formado por um conjunto de heranças do passado e não é sempre o mesmo:

[...] los acontecimientos que se rescatan en un determinado momento en detrimento de otros, que caen en el olvido, varían, así como también el sentido que se les asigna. Este espacio se constituye a partir de la acción retroactiva de la intencionalidad a futuro sobre las huellas que nos dejó el pasado (GRENOVILLE, 2010, p. 239).

Recordar e trazer ao presente uma narrativa do lugar que a todo tempo se molda e se transforma é também relatar o acontecido e o vivido para que possa servir ao futuro, ao eu e também ao outro:

[...] a su vez, el trabajo del recuerdo implica el tiempo del duelo, tiempo en el cual se debe dar la reconciliación con el objeto perdido entendiéndolo como “algo cumplido”, algo que “ha sido”. El pasado concebido de este modo se dirige al futuro reclamando el relato de lo acontecido (GRENOVILLE, 2010, p. 239).

Há uma “[...] dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa” (CANDAU, 2012, p. 16). Também, “[...] não há busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente” (CANDAU, 2012, p. 19). Mais ainda, “a memória não é de

bronze, mas sim como uma tabuleta envernizada que facilmente se apaga e sobre a qual se escreve de novo” (CHARTIER, 2007, p. 79), algo mutável também frente à identidade múltipla do sujeito contemporâneo que precisa lidar com seu duplo – o eu de agora e o daqui algum instante – e com as mudanças na sociedade como um todo.

Neste contexto dialético do registro de memória e da busca da identidade pode-se inserir também a categoria global x local. Está, nessa relação, do autor com seus leitores e com a Literatura de seu tempo, um “[...] papel simbólico especial do escritor como um intelectual que testemunha a experiência de um país ou de uma região, dando a essa experiência, portanto, uma identidade inscrita para sempre na agenda discursiva global” (SAID, s.d., p. 29). Said (s.d.) exemplifica esta questão falando dos escritores vencedores do Prêmio Nobel, responsáveis por atrair o olhar de muitos para sua região de origem, a qual passa a “[...] ser vista como uma espécie de plataforma ou ponto de partida [...]” (p. 29), passando do olhar local para o global.

Por outro lado, estes mesmos autores/artistas da contemporaneidade fazem com que se passe a olhar o local muito mais do que o global, desfocando o olhar do cânone e da tradição para as muitas vozes que se fazem públicas – em oposição ao privado – em contextos marginais e regionais.

Trazer essa questão para o contexto que se pretende analisar – zonas de contato entre Brasil, Uruguai e Argentina – é levar em consideração o sujeito híbrido que realiza trocas culturais na fronteira, que está em constante contato com o outro e dele apreende aspectos culturais como também os fornece.

5.2 As memórias afetivas e a literatura de Ramil, Saer e Ibarгойen

A memória individual de cada um dos autores analisados está ancorada na memória coletiva, mas também é intimamente ligada ao afeto que cada um deles possui em relação ao objeto sobre o qual falam e revela uma relação revestida de afeto ao lugar de onde falam. Esse sentimento pessoal é também o motivador das lembranças e das sensações mais caras a cada um destes sujeitos falantes. Para Ricoeur (2007, p. 107), “[...] a memória é passado, e esse passado é o de minhas

impressões; nesse sentido, esse passado é meu passado”. Portanto, assim como falar de algo é remontar às sensações individuais (RICOEUR, 2007), a memória de uma paisagem cultural vai de encontro ao elo afetivo entre o sujeito e o lugar, conforme já trazido anteriormente, a partir da definição de topofilia de Tuan (1980). Além disso, Candau (2012, p. 72) nos fala de uma “verdade do sujeito”, uma identidade narrativa que não pode passar pelo crivo do verdadeiro ou falso.

Yi-Fu Tuan (1980), em seu estudo sobre a percepção, as atitudes e os valores do meio ambiente, destaca a variabilidade da superfície terrestre e das formas de vida, mas entende como mais variadas ainda as maneiras como as pessoas percebem e avaliam essa superfície. Para o autor, “[...] duas pessoas não veem a mesma realidade” (TUAN, 1980, p. 6). Isso se deve ao fato de que, num estágio inicial do desenvolvimento infantil (três ou quatro anos), em que a criança “aprende a realidade dos objetos e a estruturação do espaço”, esse “jogo” passa a ser “governado por temas” – histórias que a criança conta a si mesma a partir de histórias que lhe são contadas ou de partes das conversas que ela ouve (TUAN, 1980, p. 14). Assim, o autor defende que as atividades e as explorações são regidas por valores culturais, tanto que “[...] embora todos os seres humanos tenham órgãos dos sentidos similares, o modo como as suas capacidades são usadas e desenvolvidas começa a divergir numa idade bem precoce” (TUAN, 1980, p. 14). O resultado dessa divergência está não somente nas atitudes para com o meio ambiente, mas também “[...] na capacidade real dos sentidos, de modo que uma pessoa em determinada cultura pode desenvolver um olfato aguçado para perfumes enquanto os de outra cultura adquirem profunda visão estereoscópica” – a predominância da visão ocorre em ambos os mundos: “[...] um será enriquecido por fragrâncias, o outro pela agudeza tridimensional dos objetos e espaços” (TUAN, 1980, p. 14).

Na mesma linha de pensamento de Tuan (1980) tem-se o estudo de Joel Candau sobre a antropologia da memória e o autor destaca essa diversidade de percepção e de registro para cada indivíduo. O que Candau (2006, p. 12) define, é que “[...] [se] percebe não só a multiplicidade de sensações afetivas e memoriais como também as recordações escolhidas por cada cérebro como algo extremamente íntimo e pessoal”. Neste sentido, a relação estabelecida por Juan José Saer, Vitor Ramil e Saúl Ibargoyen entre seus personagens e o meio

ambiente – cidade, planície, campo – são percepções dos próprios autores desenvolvidas a partir dos valores que as paisagens culturais têm para cada um. Cada percepção é única e as memórias que eles registram de suas paisagens culturais pessoais são individuais, porém a aproximação entre o olhar de cada um é o foco do presente estudo e mostra-se possível enquanto leitura marcada pelo afeto que os autores têm em relação ao espaço físico que habitam. As sensações afetivas são pessoais, bem como as recordações, escolhidas por cada um, o são, mas tais descrições individuais estão, sem dúvida, ancoradas na memória coletiva da paisagem cultural do Pampa.

Para ilustrar essa relação entre afeto e memória, pode-se destacar a narrativa de *No caminho de Swann* (1913), do escritor Marcel Proust (1871-1922), cuja temática central é a memória. Ao longo da narrativa acompanham-se as recordações do narrador sobre sua infância, bem como alguns de seus sonhos, devaneios e sensações, como o medo de dormir. O que cabe trazer aqui é relacionado ao que ficara gravado em sua lembrança devido às sensações emotivas que provocara: o silvo dos trens ao longe relembra a hora de dormir, em Combray, onde passara os primeiros anos da vida (PROUST, 2003, p. 9); o sabor dos biscoitos chamados *madeleines* que remetiam aos domingos na casa da tia (PROUST, 2003, p. 43); o aroma agridoce de amêndoas dos espinheiros-alvares (PROUST, 2003, p. 113).

Quando experimenta novamente os biscoitos junto com um chá, após muito tempo e já adulto, o narrador lembra, ao levar à boca uma colherada do chá onde deixara amolecer um pedaço da *madeleine*, que “[...] em face do sabor ainda recente daquele primeiro gole, [...] sinto palpitar em mim algo que se desloca, desejaria elevar-se, algo que teria se soltado a uma grande profundidade; não [sabe] o que é, mas aquilo sobe devagar” (PROUST, 2003, p. 49). E logo em seguida atesta que “[...] certamente o que palpita desse modo bem dentro de mim deve ser a imagem, a lembrança visual, que, ligada a esse sabor, tenta segui-lo até mim” (PROUST, 2003, p. 49).

A sensação desperta a lembrança: “[...] aquele gosto era o do pedacinho de *madeleine* que minha tia Léonie me dava aos domingos pela manhã [...], quando ia lhe dar bom-dia no seu quarto, depois de mergulhá-lo em sua infusão

de chá ou de tília” (PROUST, 2003, p. 50). Assim que reconhece o sabor, o narrador evoca todas as memórias atribuídas a ele:

[...] logo a velha casa cinzenta que dava para a rua, onde estava o quarto [da tia], veio como um cenário de teatro se colar ao pequeno pavilhão, que dava para o jardim, construído pela família nos fundos [...]; e com a casa, a cidade, da manhã à noite e em todos os tempos, a praça para onde me mandavam antes do almoço, as ruas aonde eu ia correr, os caminhos por onde se passeava quando fazia bom tempo (PROUST, 2003, p. 51).

Cabe destacar, neste momento, os tipos de memória definidos por Santo Agostinho e trazidos por Candau para relatar as sensações vividas por cada sujeito. Portanto, teríamos a memória dos sentidos, a memória intelectual e a memória dos sentimentos:

- na memória dos sentidos estão conservadas as sensações de acordo com cada canal de acesso: a luz, as cores, as formas, pelos olhos; os sons, pelos ouvidos; os odores, pelo nariz; os sabores, pela boca; as sensações do tato pelo sentido tátil. Claro que o que entra na memória evidentemente não é a própria coisa, mas as imagens das coisas sensíveis que se colocam em ordem no pensamento que as evoca (CANDAU, 2006, p. 27);

- na memória intelectual está tudo o que se aprende, mas principalmente a capacidade de distinção entre o verdadeiro e o falso, o bom e o ruim, o bonito e o feio; ela é, portanto, a aquisição de conhecimento percebida por cada indivíduo e cuja operação se denomina “pensar” (CANDAU, 2006, p. 28);

- e na memória dos sentimentos estão compreendidos os estados da alma de acordo com o poder de evocação no momento da rememoração. Assim, é possível lembrar ter sido feliz sem estar, bem como lembrar uma tristeza sem estar triste no momento da recordação. Portanto, a memória é capaz de conservar os estados afetivos da alma inclusive quando esta não os experimenta mais (CANDAU, 2006, p. 28).

Pode-se dizer que estes estados da alma remetem às sensações vividas por Vitor Ramiel e seus personagens no clima frio e úmido de Pelotas e Satolep, vividas por Juan José Saer e seus personagens – envoltos pela aura do infinito e do clima peculiar do Pampa – na planície sem fim, da Argentina, e nas margens

do Rio da Prata, e também vividas por Saúl Ibargoyen e seus personagens no clima gelado, frio e na paisagem plana de Montevideu, Rivamento e Ríomar. Estas sensações, bem como os acontecimentos ligados a elas, “[...] ordenados por um sistema racional no momento da sua evocação são nossa memória” (CANDAUI, 2006, p. 31).

Ao escreverem sobre suas vivências pessoais e ao alocarem seus personagens na paisagem cultural do Pampa, os autores criam, através da ficcionalidade, e recriam, evocando sensações e lembranças pessoais, o passado e as histórias dos lugares pelos quais os sujeitos se deslocam. Tal movimento particular de cada autor produz um híbrido entre as sensações afetivas e os fatos fictícios ou reais que conduzem os personagens e a trama ao seu ápice e fim. Nesta linha de pensamento, destaca-se que “[...] os trabalhos mais recentes da neurociência mostram que paixão (emoções e sentimentos) e razão não podem ser pensados como termos excludentes” visto que “[...] os sistemas neuronais que se contatam na primeira estão misturados aos que estão subjacentes na segunda; ambas se completam e se reforçam mutuamente no processo de reconstrução do passado” (CANDAUI, 2006, p. 35).

Seguindo na linha de pensamento de Candau (2006) e de Tuan (1980), Henri Bergson (1999) traz um estudo sobre as relações entre percepção, memória, representação e espaço. A categoria espaço aqui remete também à categoria paisagem cultural e contribui para a formação da memória, num diálogo com a neurociência, conforme também discutem os autores Candau (2006, 2012, 2015) e Halbwachs (2013), destacados anteriormente, nessa relação dos sentidos e das sensações provocadas pelo lugar físico na constituição das lembranças afetivas de um sujeito. São as bases afetivas da memória que nos remetem a esse espaço quase idílico ao qual nos reportamos e do qual os autores apreendem impressões pessoais e descrições que estão intimamente ligadas às memórias afetivas.

Inicialmente, Bergson (1999, p. 30) destaca sobre o fato de que as percepções estão impregnadas de lembranças, as quais “[...] deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples ‘signos’ destinados a nos trazerem à memória antigas imagens”. Porém, o autor também nos diz que não há impedimentos para que as percepções do

presente substituam tal percepção “inteiramente penetrada de nosso passado” (BERGSON, 1999, p. 30), mas, de algum modo, a experiência passada tem o poder da influência sobre os dados presentes e, por mais que hipoteticamente possa haver a percepção ideal, sem as lembranças do passado, e por mais breve que possa ser, ela “[...] ocupa sempre uma certa duração, e exige conseqüentemente um esforço da memória, que prolonga, uns nos outros, uma pluralidade de momentos” (BERGSON, 1999, p. 31). Para o autor, também, essa percepção inteira é uma “espécie de visão interior e subjetiva, que só se diferenciaria da lembrança por sua maior intensidade”, mas mesmo essa subjetividade das qualidades sensíveis “[...] consiste sobretudo em uma espécie de contração do real, operada por nossa memória” (BERGSON, 1999, p. 31).

A partir disso, destaca-se o papel que a memória possui da “consciência individual da percepção, o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas”: tanto ao recobrar “com uma camada de lembranças um fundo de percepção imediata” quanto ao contrair uma “multiplicidade de momentos” (BERGSON, 1999, p. 31). E essa percepção individual, conforme nos apontavam Tuan (1990) e Candau (2006) é muito particular a cada sujeito e Bergson (1999, p. 35) vai apontar para uma simples diferença entre “ser e ser conscientemente percebidas”. Ou seja, “[...] a realidade da matéria consiste na totalidade de seus elementos e de suas funções de todo tipo [...]; nossa representação da matéria é a medida de nossa ação possível sobre os corpos”, resultante de uma “[...] eliminação daquilo que não interessa nossas necessidades e, de maneira mais geral, nossas funções” (BERGSON, 1999, p. 35).

Bergson (1999, p. 39) destaca, portanto, que as imagens exteriores atingem os órgãos dos sentidos, modificam os nervos, propagam sua influência no cérebro e a percepção dessas imagens é limitadora, “[...] já que ela seria, de direito, a imagem do todo, e ela se reduz, de fato, àquilo que [nos] interessa [...]”. Para que a imagem do objeto não se reduza ao que nos interessa, Bergson (1999, p. 49) propõe uma percepção consciente que alude a escolher, o que implicaria numa diversidade de percepções do mesmo objeto, as quais não constituiriam o todo jamais, mas uma educação dos sentidos seria capaz de “[...] restabelecer entre seus dados uma continuidade que foi rompida pela própria descontinuidade das necessidades de meu corpo [...]”. Tal educação dos sentidos

seria capaz de permitir a localização de uma sensação afetiva e também de aproximar as percepções de diferentes sujeitos em relação a um mesmo objeto (BERGSON, 1999, p. 61), de modo que a representação dos indivíduos sobre a matéria se aproximaria. E daí estaria a analogia que se busca fazer entre a percepção e o afeto, ambos interferindo nas memórias guardadas em nosso cérebro em relação ao espaço o qual habitamos.

A representação do universo material é relativa, subjetiva, já que sai de nós e cada um tem sua percepção pessoal (BERGSON, 1999, p. 55), mas a educação dos sentidos, “[...] as conexões entre a impressão sensorial e o movimento que as utiliza” (BERGSON, 1999, p. 105), aproxima as representações da memória individual com as da memória coletiva e permite que, de algum modo, estejam ancoradas na coletividade.

Por outro lado, ao discutir sobre a relação entre memória e vida, Bergson (2006, p. 1) destaca a mutabilidade e a não durabilidade das coisas, em especial de nossas sensações, percepções, afetos e representações, já que a memória é parte desse processo, “[...] empurrando algo do passado para dentro do presente” (BERGSON, 2006, p. 2). Tal descontinuidade de estados pode ser aparente e eles “[...] não são elementos distintos [...]; continuam-se uns nos outros num escoamento sem fim” (BERGSON, 2006, p. 3). Assim, volta-se à questão das memórias passadas interferindo a todo instante nas percepções e nas construções das memórias presentes, também das memórias afetivas presentes em relação às passadas, mas num processo contínuo de substituição e sobreposição quase imperceptível.

Tal duração dos estados de ânimo, dos afetos, dos sentimentos e percepções podem ter, portanto, perceptíveis as rupturas quando há a desconexão do sujeito com o espaço, como é o caso dos autores e de seus personagens, os quais deixam para trás o lugar natal e retornam a ele passado algum tempo. Nesse momento, o da volta, as imagens congeladas do lugar, guardadas na mente de cada um, sofrem com as imagens do presente que o olho vislumbra, ao se deparar com o lugar modificado, pela ação de seus habitantes, e também ao se deparar com as imagens do passado de outros espaços físicos e de outras paisagens culturais sobrepostas às que agora se apresentam.

Vitor Ramil, Saúl Ibargoyen e Juan José Saer buscam compreender em sua obra uma escrita ficcional que está articulada e explicitada a partir de reflexões críticas feitas pelos próprios autores. A questão da unidade tão defendida pelo próprio Ramil pode de alguma forma ser estendida aos outros dois autores: uma escrita que se quer completa, dizendo coisas comuns, pensando o lugar a partir da memória. O elo do sujeito com a paisagem geográfica é percebida neles como temática mote para pensar todas as demais questões que os inquietam.

Há nos autores uma produção de sentido a partir do lugar. Saer remonta às memórias dos habitantes indígenas da planície à beira-rio quando da época da colonização, olhando para eles com distanciamento a tal ponto de perceber suas relações coletivas e individuais com o espaço físico, trazendo a memória desse rio a partir do qual tantas histórias já foram vividas, e também remete à planície do pampa argentino com suas características peculiares do horizonte sem fim, do ar gélido do inverno e da descontinuidade das coisas na planura. Ramil destaca questões do gaúcho, indivíduo que se constitui também a partir de uma origem indígena, e busca trazer a memória desse lugar cujas características climáticas, o frio, a umidade, e geográficas, a planície, interferem na percepção do espaço pelo sujeito. Saúl Ibargoyen, igualmente, destaca as mesmas características de sul e de Pampa que os demais autores e também remete à constituição do lugar a partir de diferentes sujeitos.

Cada um dos autores transfere para o texto escrito – tanto o ficcional quanto o ensaístico – suas percepções e representações dos objetos a que se referem e das paisagens culturais que lhe são tão caras. Tal representação literária está carregada das memórias afetivas que cada um deles traz consigo e consegue expor através das palavras a seus leitores. São elas parte das memórias individuais de cada um, mas tal memória é modulada por uma memória coletiva, já que podemos remeter às coisas que os autores ouviram e leram desde a infância sobre seus lugares e as quais foram interferindo em suas percepções e sentimentos acerca do lugar físico (TUAN, 1980).

Cabe aqui trazer a análise de Halbwachs (2008) sobre a espacialização das memórias, trazida no livro *La topografie légendaire des évangiles en Terre Sainte*. Neste estudo, o autor aponta para os lugares sagrados do cristianismo e a

relação da memória coletiva cristã com espaços físicos na Palestina: Belém, o Monte das Oliveiras, Nazaré, entre outros (HALBWACHS, 2008). Isto se relaciona com o fato de que “[...] as lembranças de um grupo religioso lhes [são] trazidas pela visão de determinados lugares, determinadas localizações ou certas disposições dos objetos” (HALBWACHS, 2003, p. 182). Esta análise vale para pensar sobre as memórias individuais dos autores aqui discutidos relacionadas a uma paisagem cultural. Ao mesmo tempo em que há um afeto, há uma espacialização das recordações.

Dentro de determinado espaço físico, o arranjo dos objetos interfere no modo como lembramos e como lidamos com o contexto. Isso se aplica, a diferentes grupos e Halbwachs (2003) nos cita a família e a cidade, além de outros, como possibilidades de análise da relação das memórias com o espaço. Assim, “[...] quando inserido numa parte do espaço, um grupo o molda à sua imagem, mas ao mesmo tempo se dobra e se adapta a coisas materiais que a ela resistem; [...] o grupo se fecha no contexto que construiu” (HALBWACHS, 2003, p. 159). Para o autor, a partir desse pertencimento ao espaço, “[...] a imagem do meio exterior e das relações estáveis que [o grupo] mantém com este passa ao primeiro plano da ideia que tem de si mesmo” (HALBWACHS, 2003, p. 159). Enquanto grupo, e não como sujeito isolado, este se conserva subordinado à interferência da natureza material e é parte de seu equilíbrio (HALBWACHS, 2003). Neste sentido, as imagens espaciais desempenham papel importante na memória coletiva, tanto que, se o espaço comum se desfaz, tanto pela ruína quanto por uma mudança, segundo o autor, a união do grupo num novo lugar remete ao fato de recordarem o primeiro espaço compartilhado. Mais ainda, as ações de um grupo “[...] podem ser traduzidas em termos espaciais, [sendo] o lugar por ele ocupado [...] apenas a reunião de todos os termos” (HALBWACHS, 2003, p. 160).

Ao discutir sobre a localização dos objetos numa cidade, Halbwachs (2003) destaca a localização fixa de bairros, casas, e a fixação no solo de árvores, colinas ou planaltos, o que remete a uma ideia de imutabilidade do grupo urbano, já que a aparência das ruas e das construções mantém-se idêntica. Para o autor, apesar de os diferentes habitantes prestarem atenção desigual ao chamado aspecto material da cidade, pode-se dizer que a maior parte “[...] certamente se

sentiria bem mais sensibilizada com o desaparecimento dessa rua, desse prédio, daquela casa, do que pelos acontecimentos nacionais, religiosos, políticos mais sérios”, ao que chama de “categorias do povo que se apega mais às pedras do que aos homens” (HALBWACHS, 2003, p. 161).

Portanto, um grupo humano quando “[...] vive por muito tempo em um local adaptado a seus hábitos, não apenas seus movimentos, mas também seus pensamentos se regulam pela sucessão das imagens materiais que os objetos exteriores representam” (HALBWACHS, 2003, p. 163). Para a existência dos grupos de habitantes de um bairro ou de uma cidade, por exemplo, segundo o autor, uma condição essencial e muito aparente é a reunião numa mesma região do espaço.

Dentro de uma paisagem urbana, ainda, percebem-se as nuances das condições sociais e econômicas. O autor cita o exemplo das ruas de cidades antigas com nomes de profissões – “Rua dos Ourives”, “Rua dos Tanoeiros” – indicando a organização das mesmas agrupadas por locais, sendo que nas sociedades modernas, há a diferenciação das casas de moradia e dos lugares de trabalho pelo estilo de construção do espaço. Deste modo, é “[...] realmente sobre um fundo espacial que se esboçam esses pequenos grupos econômicos” (HALBWACHS, 2003, p. 169).

Isso demonstra, para o autor, a indissociabilidade entre memória e contexto espacial:

[...] o espaço é uma realidade que dura – nossas impressões se sucedem umas às outras, nada permanece em nosso espírito e não compreenderíamos que seja possível retomar o passado se ele não estivesse conservado no ambiente material que nos circunda (HALBWACHS, 2003, p. 170).

Cada indivíduo deve, por conseguinte, voltar a atenção para “[...] o espaço que ocupamos, por onde passamos muitas vezes, a que sempre temos acesso e que, de qualquer maneira, nossa imaginação ou nosso pensamento a cada instante é capaz de reconstruir” (HALBWACHS, 2003, p. 170). Isso porque é assim que “essa ou aquela categoria de lembranças” pode reaparecer (HALBWACHS, 2003, p. 170).

Encaixa-se, portanto, nesta análise de Halbwachs a discussão empreendida sobre as obras literárias de Ramil, Ibarгойen e Saer. É para o contexto espacial que cada um se voltou, com intenções de recuperar memórias, que eles também reconstruíram o espaço sobre o qual narram.

Ramil destaca em seu ensaio *A Estética do Frio* as questões que o fazem pensar, que o inquietam enquanto artista, as quais estão relacionadas ao lugar frio e úmido do qual procede, mas também ligadas a um sentimento de pertencimento a um lugar híbrido, no qual diferentes culturas dialogam e se entrecruzam. Sua produção artística busca, então, dialogar com esse lugar que é o Rio Grande do Sul e está localizado no Brasil, na Região do Pampa e na América Latina. Saer, por sua vez, em *El río sin orillas*, refletirá sobre as origens do lugar e as gentes que viveram ali ao longo dos tempos. Sua reflexão teórica é quase a história do lugar, segundo apontam alguns críticos de sua obra (LUCERO, 2012; BON, 2013; BUSTINZA, 2013). O autor também levará em consideração a fronteira estabelecida pelo Rio da Prata com os países vizinhos e discorrerá sobre o pampa e o gaúcho, paisagem e indivíduo comuns. E Saúl Ibarгойen buscará destacar, em *Las fronteras y el mundo*, tanto sua afinidade pessoal com Montevideu e o Uruguai, bem como discorrerá sobre diferentes aspectos que interferiram na formação do lugar e no jeito de suas gentes, estas mais híbridas e diversas do que a história oficial e o senso comum o prevê.

Quanto às narrativas ficcionais, pode-se destacar que os personagens empreendem sempre deslocamentos do lugar de origem para outros lugares: “Há muitos anos eu deixara a terra da minha primeira camisa para trás e saíra em busca do sol” (RAMIL, 2008, p. 10-11); “[...] tive sede de alto-mar; [...] o importante era me afastar do lugar onde estava até um ponto qualquer, feito de intensidade e delícia, do horizonte circular” (SAER, 2002, p. 12); destaques utilizados para citar alguns exemplos.

Pode-se citar também que Vitor Ramil e Juan José Saer têm ainda em comum a dialética que estabelecem com a obra de Jorge Luis Borges. Ambos são leitores de Borges e sua escrita é marcada pela intertextualidade que estabelecem com esse escritor argentino. Juan José Saer dialoga com as definições de Borges sobre o gaúcho e o apresenta como um produto pampeano (BUSTINZA, 2013). Vitor Ramil não só se define leitor de Borges (RUBIRA, 2014,

p. 33), como transforma poemas do escritor em música. Esta relação mencionada é citada por ambos os escritores em entrevistas concedidas e publicadas pelos autores das referências destacadas.

Falando em Jorge Luis Borges, pode-se remeter ao próprio autor que, ao escrever sobre suas cinco visões pessoais (1985), destaca uma ligação entre tempo e pensamento estabelecendo que algo pode se tornar concreto a partir do fato de pensarmos sobre, e fala sobre que “nossa vida é uma contínua agonia” justificando assim certa abstração do tempo presente (BORGES, 1985, p. 49). Para o autor, devemos à memória a relação que podemos estabelecer entre o que somos e o que nos tornamos (BORGES, 1985, p. 48). A agonia de Vitor Ramil, Saúl Ibagoyen e Juan José Saer poderia estar em entender o seu lugar, transferindo-o, através da memória, para a arte: falar dele e pensar sobre ele impede que a abstração do presente o transforme em algo indefinido, vago, espaço que o olho contemporâneo percorre com uma rapidez cada vez mais fluida.

Aproximar o contexto pampeano através da literatura de Vitor Ramil, Saúl Ibagoyen e Juan José Saer, e da memória que cada um deles busca trazer para sua arte, serve também para pensar a identidade coletiva de sujeitos que têm elementos em comum, conservando os vestígios de acontecimentos passados. Há um sentimento de pertença ao contexto pampeano-platino expresso por esses artistas, através de sua arte, o qual é elemento de afirmação de identidades múltiplas que se aproximam num território igualmente híbrido. Estão congregados o eu e o outro enquanto sujeitos de uma mesma história, de um mesmo lugar.

Podemos pensar aqui sobre uma assertiva de Halbwachs (2003, p. 30), em que o autor destaca não haver a necessidade de se estar vivenciando um mesmo evento com alguém, pode-se estar sozinho, como ao conhecer uma cidade, “[...] bastaria que eu houvesse lido as descrições da cidade, compostas por todos esses variados pontos de vista, bastaria que alguém me houvesse aconselhado a ver tais ou quais aspectos dela, ou [...] estudado seu mapa” para que não se pudesse dizer “[...] que deste passeio guardarei apenas lembranças individuais”. Ao descrever essa imagem, Halbwachs nos remete a ver o que outros já viram, sentir o que sentiram, e guardar lembranças comuns e, ao fazê-lo, o autor traz exemplos de lugares onde esteve, dos quais, assim que vistos, esta visão

remeteu à gravura de um amigo pintor de uma ponte em Westminster, à descrição de Londres por Dickens, enfim, mostra que as memórias e percepções pessoais estão ancoradas nas memórias que outros sujeitos têm do mesmo local físico (HALBWACHS, 2003, p. 31).

Traz-se essa ideia de Halbwachs (2003) no sentido de que a memória compartilhada por Ramil, Saer e Ibarгойen relaciona-se com uma paisagem cultural muito cara a cada um deles, mas cuja percepção se assemelha à memória que outros sujeitos têm dela. E, ainda que os leitores de cada um deles jamais tenham estado fora do seu espaço delimitado pela fronteira territorial, as congruências e os olhares dos outros autores sobre outros espaços físicos permitirão uma memória individual que se fundamenta numa memória coletiva. Mas, observa-se que a memória individual é sempre voltada para as sensações mais íntimas, para a psicologia individual de cada ser, e refuta-se a ideia de Halbwachs em relação ao indivíduo que não lembra a não ser que esteja alinhado com a memória dos outros – conforme análise também feita por Bosch (2016). Tal interpretação da memória tem sua importância em se analisar os primeiros estudos voltados à definição das memórias compartilhadas e por isso servem como sustentação para esse olhar voltado ao coletivo.

Além disso, algumas percepções específicas de cada autor precisam ser retomadas para que se possam entender também as diferenças entre os olhares e as escritas deles. Ainda que se encontrem similaridades, as distinções servem para mostrar que a percepção de cada um é única e ainda que o espaço seja, de certa forma, semelhante – o Pampa com suas características peculiares de planície e de invernos frios e úmidos – há também diversidades, as quais contribuem para a formação e a identidade dos sujeitos que habitam os territórios específicos da Argentina, do Uruguai e do Rio Grande do Sul e também compartilham um mesmo espaço e uma paisagem cultural, de certo modo, convergente.

Juan Saer descreve na ficção, em *El entenado* e em *La ocasión* sobre as origens do lugar que recebeu o nome de Argentina, tanto em relação às primeiras embarcações vindas da Europa com os marinheiros a aventurarem-se além mar, bem como em relação aos sujeitos que ocuparam as terras, formaram vilarejos e conduziam sua vida cotidiana à beira rio. O autor reconta os primeiros fatos, as

primeiras histórias, as quais se perpetuaram por gerações, compuseram a memória desse lugar e ainda estão no imaginário coletivo como parte da memória coletiva, contribuindo para a representação da paisagem cultural tal qual a sabemos atualmente.

Vitor Ramil, em *Satolep* e *Pequod*, ambienta suas personagens nas cidades de hoje, compostas de ruínas e de lembranças das cidades do passado. O autor conecta o passado com o presente, fazendo também uma relação muito intensa com a fronteira e os países vizinhos, através do menino de *Pequod* cujo pai é de Montevidéu e através dos elementos do Sul que salienta em *Satolep*, o frio, o horizonte, a planície, a milonga.

Saúl Ibargoyen também destaca sobre cidades planas do Uruguai e a formação das mesmas e de seus habitantes a partir das vivências no lugar. O autor, através de cidades fictícias como Rivamento e Ríomar, remete às cidades de Rivera e de Montevidéu e destaca as relações de fronteira entre Brasil e Uruguai, em *Toda la tierra*, e mostra a diversidade cultural do país e as memórias de um sujeito que retorna ao seu lugar natal e busca uma identidade pessoal, em *Volver... volver*.

Observa-se o quanto é forte a relação de Ibargoyen com Buenos Aires e também com o Rio Grande do Sul, em especial com a cidade de Santana do Livramento, como também é forte a relação de Vitor Ramil com Montevidéu e com Buenos Aires. Esses dois autores transitam por esses mundos semelhantes e vizinhos, com elementos de identidade que se assemelham, e percebem as relações existentes, podem falar das mesmas e estas contribuem para sua escrita ensaística e ficcional.

Quanto ao fato de que cada uma das narrativas é perpetrada pelo afeto que seus autores têm para com o lugar podem-se destacar duas passagens, uma de Saúl Ibargoyen e outra de Juan José Saer. Saúl Ibargoyen, em *Volver... Volver*, nos diz que as linhas de sua prosa são nada mais que “vacilantes ficciones” (IBARGOYEN, 2013, p. 6):

[...] hacer implica deshacer, la duda contiene una afirmación, completar significa imperfeccionar, y toda fijación es impermancencia. Se describe el movimiento de un brazo, y cada uno modifica al otro: ni el uno es tan brazo ni el otro es tan movimiento (IBARGOYEN, 2013, p. 7).

Já Juan José Saer destaca sobre o fato de que ninguém entra duas vezes no mesmo rio – *El río sin orillas* (SAER, 2015, p. 23); cada relato é único. Porém, por mais que a percepção de cada um traga traços afetivos, os relatos desses autores podem se assemelhar aos de outros sujeitos que descrevem e falam do mesmo lugar, da mesma paisagem cultural. Isso é possível através da similitude que há entre as percepções dos objetos e entre as memórias individuais que são partes de uma memória coletiva na qual estão ancoradas.

Ainda, os autores procuram fazer um registro cronológico das memórias do passado e das do presente tanto em suas narrativas ensaísticas, nas quais trazem percepções anteriores e o olhar de agora, quanto nas narrativas literárias de *Satolep*, *La ocasión* e *Volver... volver*, nas quais a temática mote se assemelha: um sujeito homem adulto que retorna a uma cidade do Pampa e ali cria ou recria sua identidade a partir das características do lugar. Leandro, o personagem de *Volver... Volver*, ao tomar um ônibus e andar pela cidade, olhando mais além do que via, como qualquer contemplador experimentado (IBARGOYEN, 2013, p. 8) faz tal qual Selbor, o personagem de *Satolep* que busca extrair das ruínas de seu lugar natal imagens que possam traduzir a cidade do agora (RAMIL, 2008).

Assim como para Leandro, ao voltar, há uma sensação de não-pertença, um sentimento compatível com o de que não fazia parte daquele lugar, também Selbor teve a mesma angústia, tanto que a partir dela decidiu criar uma espécie de diário de viagem, anotações que o permitiriam identificar-se, pertencer ao lugar. Ibarгойen, em *Volver... Volver* destaca que “[...] cada lugar tiene su propia memoria [...] ‘después... depende de qué después... uno memoriza para atrás... pero mirando para el frente, porque ahí está el pasado...’” (IBARGOYEN, 2013, p. 24)

Há nesse percurso um olhar para o Outro conseguido pelo distanciamento, pois se, segundo Süsskind (1990), é necessário retornar ao seu lugar, regressar, para entender o outro, e quanto mais nos ‘esvaziarmos’ no nosso lugar de origem, mais fácil de percebermos o novo no outro lugar, então também, ao tomarmos distância do nosso lugar de origem, maior a possibilidade de entendimento em relação a esse lugar. Os autores e seus personagens entendem a importância do

lugar natal em suas memórias afetivas ao saírem dele e deixaram para trás uma paisagem cultural familiar, parte das vivências mais íntimas. Mas, ao regressar, precisam contrapor as memórias guardadas com as novas percepções, já que o lugar sofreu interferências durante o período que o deixaram.

Assim, os personagens dessas três narrativas ensaísticas, *Satolep*, *La ocasión* e *Volver... volver*, Selbor, Leandro e Bianco estabelecem uma viagem para os lugares do Sul, onde perceberão sensações e particularidades, e é ali que também estabelecem percursos os quais dialogam com sua busca e evolução pessoal. Os três personagens transitam no espaço urbano e no espaço para além do urbano, na planície ao redor de cada uma das suas cidades planas – Satolep, Ríomar e Buenos Aires – e escolhem essas cidades sulinas, planas e frias para realizar o encontro consigo mesmos, a busca da própria identidade, o eu mais eu dentro do cenário frio, cinza, gelado, úmido. Estas cidades são os lugares nos quais suas memórias estão ancoradas, como uma espécie de guardiões da memória coletiva, mas também pessoal (RICOEUR, 2007; CANDAU, 2012).

Enquanto Ramil e Ibarгойen escolhem nomes fictícios para se referir ao cenário no qual as ações dos personagens acontecem, Saer mantém o nome tal qual a cidade que conhecemos. Em Juan José Saer, não lemos, portanto, qualquer descrição de ruas ou praças ou lugares que possam remeter à cidade de Buenos Aires, como nos demais autores.

A questão da ruína é semelhante em Ramil e em Ibarгойen, nas narrativas de *Satolep* e *Volver... Volver*, mas não parece ser apresentada da mesma maneira segundo o olhar de Saer. Vitor Ramil e Saúl Ibarгойen trazem a ruína na simbologia de uma edificação que sofreu mudanças ou deixou de existir. Juan José Saer, em *La ocasión*, caracteriza como ruína a imagem de pessoas ou animais aproximando-se pela planície, personificando-se e, no instante seguinte, ao voltar à planície, tal imagem ser consumida pelo horizonte, desestruturando-se, invisibilizando-se ao longe.

Se, para Ramil, é um anoitecer de inverno frio e úmido aquele que simboliza melhor a Satolep de Selbor, para Saer é a extensão plana, tão cinza quanto o céu de agosto que melhor representa o vazio uniforme tão caro ao personagem Bianco, de *La ocasión*. Desse modo, ambas as imagens remetem a uma associação visual entre céu e terra, um tão frio e úmido ou cinza quanto o

outro. É nessa imagem paisagem que o indivíduo se desloca, se sente inserido, pertencente. Em ambas as ideias aparecem o vazio, o mesmo vazio percebido por Selbor quando, numa semana de muita chuva, ele está fora de Satolep e encontra refúgio para suas angústias por estar justamente só (KLUG, 2011, p. 64).

Outra imagem que pode ser convergente em dois dos autores é a do *délibáb*, de Vitor Ramil, em *Satolep*, que remete a algo já visto por outros em outro lugar, e a miragem, de Juan José Saer (SAER, 2005, p. 81): o concreto na planície – qualquer elevação – está a um passo da miragem, já que assim como vem, se vai, como se concretiza, se dissolve.

Por fim, destaca-se que, ao escolher duas narrativas em prosa de cada um dos autores estudados, buscou-se demonstrar a correlação entre a obra ensaística e a obra ficcional de cada um deles. Mas, ao escolher três narrativas em prosa – uma de cada autor – com a temática do deslocamento e da escolha, por parte do personagem principal, por cada uma das cidades localizadas dentro do Pampa, buscou-se encontrar as semelhanças e divergências em relação à descrição da paisagem cultural desse cenário tão peculiar, tão complexo e tão caro à gente do Sul extremo.

Assim, pode-se dizer que se objetivou mostrar a literatura como uma representação de uma memória coletiva da paisagem cultural do Pampa através da obra desses três autores e que eles empreendem, por um lado, uma desconstrução de uma memória da “história oficial” (CANDAU, 2012) e, por outro lado, uma ratificação de uma memória coletiva da paisagem cultural sulina como forma de identificação pessoal e afetiva. Também, através da aproximação dos três autores, pode-se inferir sobre as categorias local e global, pois, falando de seus locais e paisagens particulares, cada um deles se aproximou das visões uns dos outros sobre uma mesma paisagem cultural pampeana e conduz seu lugar para um universo global através da literatura.

Retomando a ideia da memória multidirecional de Rothberg (2009; 2011) aplicada ao contexto da literatura de Vitor Ramil, Juan José Saer e Saúl Iburgoyen, pode-se falar de uma memória que não exclui, a qual não busca enaltecer uma visão de mundo linear e única. Pelo contrário, através das obras e das escritas de cada um deles, percebeu-se uma ressignificação do passado,

trazendo-o para o presente, no sentido de mostrar identidades múltiplas, cuja relação com a alteridade é sempre muito intensa e a qual contribui para a composição do sujeito e para a evocação de suas memórias, o que já foi comentado na análise de cada um dos autores. Pode-se também destacar certo caráter de justiça, do qual fala Rothberg (2009), e o qual seria uma perspectiva de inclusão das memórias de múltiplos sujeitos, múltiplas histórias, e inúmeras identidades. Ainda que Rothberg (2009) atribua esse senso de justiça às vítimas de eventos traumáticos, percebe-se como válida a alusão e ele na literatura destes autores: nenhum deles exclui o passado, mas todos falam do seu lugar, da sua paisagem cultural mostrando diferentes elementos, diferentes indivíduos que contribuíram para a formação do espaço físico. Também, há uma integração com as vertentes prévias da literatura, trazendo para o contexto de suas obras, personagens e sujeitos que dialoguem com o passado. A literatura de Ramil, Saer e Ibarгойen não pode ser vista como uma fórmula, um modelo, ou como previsível, ela vai se elaborando tanto quanto os próprios autores vão construindo suas memórias e seus jeitos de narrar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mostrar o passado presente no texto literário, através de obras dos escritores Vitor Ramil, brasileiro/gaúcho, Saúl Ibagoyen Islas, uruguaio, e Juan José Saer, argentino; mostrar também que este passado, o qual diz respeito a um lugar geográfico específico, o Pampa, região que integra os três países, é compatível com a representação dessa paisagem cultural e presente na memória coletiva da gente do Sul; mostrar ainda que os elementos/objetos da paisagem cultural que possuem relação direta com a memória afetiva de cada um dos autores evocam lembranças para outros sujeitos e permitem a criação de um mapa imagético a partir das narrativas e o reconhecimento do lugar como algo tão caro a eles: estes são os caminhos que nortearam a presente pesquisa, buscando-se tanto um estudo comparativo entre as obras destes autores, como trazer diferentes estudos e teorias interdisciplinares que contribuíssem para dar suporte às linhas de análise aqui apresentadas.

A relação de cada um dos autores discutidos com seu lugar e as memórias afetivas que o espaço físico lhes provoca é também conexão íntima a uma percepção pessoal das lembranças, das sensações e das evocações que estes mesmos lugares permitem criar a partir da leitura como pesquisadora. Estar dentro das narrativas de cada um deles, acompanhar os trajetos e os pensamentos de Selbor, Leandro, Bianco, por Satolep, Ríomar e Buenos Aires – para citar alguns –, é permitir que a cidade me forme e me provoque deambulações e aprendizados, numa apreensão de detalhes, experiências, consciência do passado e das ruínas, reinvenções, identificação, quase num percurso semelhante ao do *flâneur*.

Ao interpretar as percepções afetivas dos três autores em relação a seu lugar natal e elencar os elementos mais representativos para cada um deles, foram trazidos para a discussão diferentes críticos que pudessem corroborar e fazer valer o sentido das interpretações identificadas na presente pesquisa. Atentou-se para relacionar a memória como elo que desencadeia os laços

afetivos por um lugar, denominado topofilia, em cujo sentimento de amor pelo lugar há sempre uma consciência do passado.

Nessa afinidade entre memória e individualidade, há uma impossibilidade de dissociação desta para com a alteridade e com os modos de conviver com outros sujeitos, cujas memórias devem ser entendidas num patamar de igualdade. Como nossa sociedade é multicultural, não se pode excluir uma memória em razão de outra, mas realizar trocas, entrecruzamentos, a memória multidirecional, a qual faz sentido no presente texto no sentido de não se considerar a escrita de Ramil, Ibarгойen ou Saer em nível diferente da de qualquer outro autor dentro de suas literaturas originárias ou dentro da região pampeana. Cada autor, a seu tempo, contribui, faz trocas, cria intertextualidades com os muitos textos de diferentes escritores, contemporâneos ou antecessores a eles. Neste sentido, o autor, ao “moldar” seu texto, registra uma memória da cultura e uma memória interpretativa do próprio sujeito que escreve, criando laços entre o presente e o passado. O leitor, a seu tempo, ao ler e acompanhar a narrativa faz um mapa imagético do cenário, da composição da obra, do enredo, e também cria uma memória para aquele texto, a qual diverge ou se aproxima da memória do autor, numa dialética de produção de sentido pessoal e atemporal.

Para definir os objetos que estão ligados à memória afetiva de cada autor, partiu-se da obra do pelotense Vitor Ramil e das interpretações possíveis em relação a elementos que pudessem justificar a construção de uma paisagem cultural do Pampa. Acompanhou-se o sentido que o autor buscou para a sensação climática do frio, algo que lhe provocou, que lhe instigou a se pensar e a refletir sua obra artística ligada ao afeto causado por uma lembrança durante um período em que estava distante de seu lugar natal. A memória criada por Ramil em sua literatura aqui analisada, o ensaio *A Estética do Frio* e as narrativas ficcionais de *Pequod* e de *Satolep*, permitiu elencar outros objetos definidores de uma paisagem cultural já presente em nossa matriz neuronal, evocada e perpetuada a partir dos sociotransmissores. Assim, o frio, a vasta planície, o anoitecer de inverno e a umidade da sua cidade plana são alguns dos objetos mais intimamente ligados às sensações afetivas que o espaço físico evoca.

Em seguida, analisaram-se narrativas de Saúl Ibarгойen, uruguaio, e Juan José Saer, argentino. Nas obras dos dois autores estrangeiros também se

percebeu uma relação efetiva entre memória, passado e presente. Há neles uma preocupação com o processo de escrita e com o quanto isso tem relação com as memórias afetivas que lhes fazer querer voltar, estar, escrever sobre e sentir-se dentro da paisagem cultural tão cara em suas recordações. Retoma-se o fato de que há uma distância temporal em relação aos escritos de Juan José Saer para com os outros dois autores, mas a relevância da temática de sua obra como um todo – destacando-se aqui as obras analisadas: *El río sin orillas*, *El entonado* e *La ocasión* – e do mote da narrativa de *La ocasión* permitiu as comparações e o intercâmbio na discussão com os outros dois escritores. Vê-se, assim, a preocupação com a temática da memória, do esquecimento, da linguagem e do processo de escrita, conforme já destacado no capítulo III, sobre as obras de Saer.

Destacam-se, então, os objetos que provocam as sensações afetivas com o lugar para Saúl Ibagoyen, os quais são os eucaliptos, cujo cheiro lhe é tão peculiar, a presença dos quero-queros nos campos a perder de vista, o vento do Sul e o frio, entre outros. Além destes, as trocas entre as línguas nas fronteiras do Brasil e do Uruguai, as milongas, o cavalo como aliado do homem do campo, a presença do *Martín Fierro* na narrativa de *Volver... volver* como leitura conhecida do personagem Leandro: cada um destes itens vai compondo uma paisagem cultural e evocando memórias do Pampa e aproximando o mapa imagético do leitor de Ibagoyen daquele feito pelo mesmo leitor de Ramil e também pelo leitor de Saer. O enfoque de análise foi composto pelas narrativas ficcionais de *Toda la tierra* e *Volver... volver* e pelo ensaio *Las fronteras y el mundo*, a partir das quais foi possível elencar esses registros citados. Especificamente quanto às narrativas de Ramil, os elementos de Ibagoyen que se aproximam são as milongas, a linguagem, o passado no presente, a memória, o clima frio e a vastidão dos campos, o que remete à planície. Os demais elementos são muito mais parte da representação da paisagem cultural do Pampa já conhecida pelo leitor, cuja construção da memória do espaço é parte de nosso sistema neuronal.

Já quanto às narrativas analisadas de Juan José Saer, já destacadas, os objetos que mais se aproximam dos demais autores são a presença do passado, a memória, a planície, o horizonte e a sensação dos invernos gelados. A gama de imagens que remetem ao Pampa é maior do que isso e compreende o Rio da

Prata, os índios e os colonizadores, as estações bem definidas do sul, entre invernos muito frios e verões bem quentes, a cidade de Buenos Aires e seus arredores. Igualmente, conforme já discutido, todas essas percepções do autor e esses elementos que observa como parte de sua memória e da memória do seu lugar são parte do mapa imagético da paisagem cultural do Pampa já representada por inúmeros outros dispositivos, como outras áreas das ciências e das artes, evocado a partir das recordações de Saer e que ratificam a memória coletiva da paisagem cultural sulina.

Os autores espacializam suas lembranças e afetos dentro da paisagem cultural do Pampa. Este espaço físico permeia o exercício de narrar o lugar e de se narrar enquanto sujeito presente nesse lugar.

Enquanto alguns elementos são comuns aos autores, outros são díspares, mas são parte da matriz neuronal de alguns indivíduos e parte da memória coletiva pampeana. Por isso, é possível identificar quais objetos dizem respeito a esse espaço físico, a partir de cada autor.

Percebeu-se a possibilidade de entender a literatura como um dos diferentes dispositivos que contribuem consideravelmente para a formação da memória coletiva. Se, até algum tempo, havia uma preocupação em trazer o autóctone, priorizar as tradições do Rio Grande do Sul, do Uruguai e da Argentina, a literatura de Ramil, Ibarгойen e Saer ressignifica esse passado literário e o coloca em confronto com a alteridade. Isso é realizado através de múltiplos personagens, os quais convivem com sujeitos diferentes, de distintas nacionalidades. Nas narrativas de todos eles, os personagens convivem com o estrangeiro, com os sujeitos do outro lado da fronteira geográfica, bem como com os distintos sujeitos, de diferentes descendências étnicas e religiosidades, e também com diferentes tipos sociais.

As contribuições de cada um dos autores, com sua literatura, permitem incluir outra visão de memória coletiva pampeana: um lugar cujas fronteiras nacionais não limitam as trocas culturais e as ressignificações das relações entre uns e outros. Os elementos apontados por eles como parte de suas memórias afetivas são pessoais e convergem para objetos percebidos por outros em seus afetos, mas nunca totalizantes. Comparar e trazer para a discussão as obras deles permite elencar partes de uma paisagem cultural extremamente ampla e

muito complexa. Discutir o universo literário destes escritores une-se a outros estudos realizados sobre esse mesmo espaço físico e pode colaborar para outras análises.

Os autores aqui estudados foram escolhidos a partir de uma temática nas obras que remetia à paisagem cultural do Pampa, partindo-se do olhar em relação ao escritor Vitor Ramil para depois buscar-se os demais. Assim, foi possível entrevistar o autor gaúcho, através de contato estabelecido pela professora Renata Requião durante a Feira do Livro de Pelotas, no ano de 2016, interferência importante para a realização desta etapa do trabalho. Também, buscou-se, incessantemente, contato com o escritor Saúl Ibarгойen, através de meios eletrônicos, mas a concretização de uma conversa ou mesmo uma entrevista não foi viável. Ressalta-se a aversão do autor às tecnologias, fato mencionado em uma de suas entrevistas, o que pode ter impedido a obtenção de uma resposta para as mensagens enviadas. Já a escolha do autor Juan José Saer, já falecido, foi viável através da temática estabelecida com os demais e através de discussão empreendida com estudiosos de sua obra, tais como a professora Graciela Ferraris, da Universidade de Córdoba, na Argentina. Neste sentido, ao mencionar minhas pretensões de estudo e análise, a sugestão desse autor foi levantada como possibilidade comparativa, a qual acatei a partir da leitura de obras indicadas.

Diante disso, vale destacar o meu olhar a partir do campo Interdisciplinar para a literatura. Houve uma saída de minha “zona de conforto” sem que eu sáísse dela realmente. Olhei para a Literatura Comparada “de fora para dentro”, permitindo-me partir de teorias da memória que me pudessem fazer discutir questões literárias relacionadas a elas. Meu lugar foi, então, o entrelugar desse entrecruzar de discussões do campo da interdisciplinaridade e do campo da Literatura Comparada – nem um deles por si só, mas ambos ao mesmo tempo. Foi a partir desse entrecruzamento dos dois campos teóricos, literatura e memória, que olhei para a paisagem do Pampa descrita na obra dos autores estudados.

Porém, se, por um lado, detive-me a uma análise a partir de uma zona de conforto, por outro lado, houve uma dificuldade em reunir argumentações que convergissem para um viés o qual remete ao texto literário percebido como

documento. Além disso, outras dificuldades para a realização da pesquisa concentraram-se nos deslocamentos para trabalho de campo. Antes disso, a escolha dos autores, dentro de um panorama vasto de possibilidades, que convergissem para a temática do Pampa, também foi laborosa, mas, enfim, justificável.

Cabe destacar, por fim, que nenhum trabalho se esgota em si mesmo. Apresentou-se uma interpretação particular de uma leitora que carrega uma memória afetiva mais intensa quando a narrativa literária evoca um cenário sulino plano e frio e se relaciona com seu lugar natal. Apresentou-se, também, uma leitura permeada pelas teorias da memória e da intertextualidade como categorias norteadoras da discussão. Leu-se, portanto, um autor de cada território nacional dentro do Pampa e que puderam agregar elementos para pensar a paisagem cultural previamente definida a partir da obra de Vitor Ramil. Tal paisagem múltipla, que permite trocas, empréstimos, convergências e discrepâncias em suas singularidades, matizações e nunca privações, foi a que se buscou deixar registrada nesse estudo que congrega ciências, pensamentos, textos e discursos, artes, sem excluir qualquer sentido que possa vir a ser questionado ou acrescentado.

Deste modo, a pesquisa revelou múltiplas possibilidades de conectar as teorias estudadas dentro do campo da Literatura com as do campo da Memória Social e do Patrimônio Cultural. Foi a partir desse lugar outro no qual me posicionei que pude perceber melhor o sentido do Interdisciplinar e do Intertextual. Com essa reflexão empreendida ao longo do trabalho, percebo a relevância da literatura como representação de uma memória individual e de uma memória coletiva, bem como o papel da mobilização da literatura quando se trata de lembrar.

Outros desdobramentos possíveis no que diz respeito à continuidade desse estudo estariam relacionados a uma reflexão aprofundada de todas as percepções ora demonstradas com a categoria da identidade. A memória como indissociada da identidade deveria ser, então, o fio condutor de uma análise que buscasse focar nesse aspecto, relacionando, então, literatura, memória, paisagem e identidade. Além disso, adentrar na categoria da memorabilia, a qual é a representação do conjunto de objetos que, juntos, compõem as memórias de

um sujeito, e relacionar essa categoria com as memórias afetivas e, então, com a identidade individual é outra possibilidade de caminho teórico a seguir.

Novas perspectivas da pesquisa poderiam focar na análise de uma das narrativas de cada autor e, neste caso, as aproximações são percebidas em *Satolep*, *La ocasión* e *Volver... volver*, cujo mote norteador se assemelha, conforme já destacado previamente. A partir delas, a possibilidade de pensar todas as relações da memória com a identidade pode render uma pesquisa extremamente válida. Além disso, um viés de uma perspectiva mais voltada para questões literárias também possibilita outra estruturação de pesquisa.

A partir de um mesmo objeto, o qual pode ser pensado por si mesmo, mas também em correlação com outros, como no presente estudo, inúmeras são as possibilidades de abordagem e interpretações. É importante observar que a categoria paisagem cultural vem assumindo um papel relevante dentro das novas tipologias patrimoniais e a literatura, como veículo de memória, é uma das possibilidades de abordá-la.

REFERÊNCIAS

A LINHA FRIA DO HORIZONTE. Direção, roteiro e edição: Luciano Coelho. 1 dvd (98 min), color. Produzido por: Linha Fria Filmes, 2014.

ABREU, Regina. Colecionando museus como ruínas: percursos e experiências de memória no contexto de ações patrimoniais. In: **Ilha** – Revista de Antropologia, v. 14, n. 1, p. 17-35, jan./jun. 2012.

ABREU, Caio Fernando. Raíz no Pampa. In: **Contos e Encantos**. 2010. Disponível em <<http://contoseencantoscf.blogspot.com.br/2010/09/raiz-no-pampa-de-caio-fernando-abreu.html>>. Acesso em 28 jan. 2018.

AGUIAR, Vera Teixeira de; BORDINI, Maria da Glória. **Literatura:** a formação do leitor. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

ALDAO, Andrés. **Poesía:** poemas de Saúl Ibargoyen. 2010. Disponível em <<http://artesanosliterarios.blogspot.com.br/2010/01/poesia-poemas-de-saul-ibargoyen.html>>. Acesso em 17 mar. 2016.

ANDERMANN, Jens. **Expanded Fields:** Postdictatorship and the Landscape. 2012. Disponível em <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13569325.2012.694810>>. Acesso em 15 mai. 2017.

_____. Paisaje: Imagen, entorno, ensamble. **Orbis Tertius**, 13(14), 2008. In: Memoria Académica. Disponível em <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3749/pr.3749.pdf>. Acesso em 08 mai. 2017.

_____. **Seminário de Doctorado:** “Perspectivas actuales en la conceptualización del territorio”, Universidad de Buenos Aires. S.d. Disponível em <<http://posgrado.filo.uba.ar/sites/drupalbase.filo.uba.ar/files/ANDERMANN.pdf>>. Acesso em 10 mai. 2017.

_____. Tournaments of Value – Argentina and Brazil in the Age of Exhibitions. 2009. In: **Journal of Material Culture**. Disponível em <<http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1359183509106424>>. Acesso em 15 mai. 2017.

ARAÚJO, Felipe. Mal do século. In: **InfoEscola**, s.d. Disponível em <<https://www.infoescola.com/literatura/sentimentalismo-mal-do-seculo/>>. Acesso em 04 jan. 2018.

ARAÚJO, Guilherme Maciel. Paisagem Cultural: um conceito inovador. In: CASTRIOTA, Leonardo Barci (org.). **Paisagem cultural e sustentabilidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 29-49.

ARENDT, Hannah. Walter Benjamin: 1892-1940. In: _____. **Homens em tempos sombrios**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 165-222.

ARTE POÉTICA. **Saúl Iburgoyen**. S.d. Disponível em <http://www.artepoetica.net/Saul_Iburgoyen.htm>. Acesso em 17 mar. 2016.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: _____. et al. **Análise Estrutural da Narrativa**. 4. ed. Editora Vozes Limitada, 1976.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. O regionalismo literário sul-rio-grandense: contradiscurso ou variação do discurso nacionalista do século XIX? In: **Cadernos Literários**, v. 3, 1998, p. 31-38. Rio Grande, RS.

BENEDETTI, Mario. **Literatura uruguaia – siglo XX: ensayos**. Argentina: Editorial Alfa, 1963.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. v. 1; 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. **O Trabalho das Passagens**. Cadernos de Filosofia Alemã 3, p. 69 - 77, 1997. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/viewFile/64749/67366>> Acesso em 25 jul. 2015.

_____. Paris, capital do século XIX. In: _____. **Walter Benjamin**. São Paulo: Ática, 1985. p. 30-43.

BERG, Edgardo H. La problematización de la lengua en *El Entenado* de Juan José Saer. In: **Celehis**, Argentina, 1991. Disponível em <<http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/viewFile/175/645>>. Acesso em 07 out. 2017.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

BLANCO, Alejandro; JACKSON, Luiz Carlos. Entrevista com Beatriz Sarlo. In: **Tempo Social**, v. 21, n. 2, São Paulo, 2009. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702009000200007>. Acesso em 20 dez. 2017.

BOADA, Sergio. La vida extranjera: Reflexiones acerca de “El entenado” de Juan José Saer y su mirada sobre la condición humana. In: **Faia**, v. II, n. IX-X, Buenos Aires, 2013. Disponível em <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4714306.pdf>>. Acesso em 07 out. 2017.

BOLDY, Steven. **The novels of Julio Cortázar**. New York, USA: Cambridge University Press, 1980.

BON, Francesc. Juan José Saer: El entenado. In: **Un libro al día**. Disponível em <<http://unlibroaldia.blogspot.com/2013/11/juan-jose-saer-el-entenado.html>>. Acesso em: 01 out. 2015

BORGES, Jorge Luis. A. **Ficções**. Porto Alegre: Globo, 1969.

_____. **Cinco Visões Pessoais**. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.

BOSCH, Tanja E. Memory Studies – a brief concept paper. In: **Media Conflict and Democratisation**. Jan, 2016. Disponível em <http://www.mecodem.eu/wp-content/uploads/2015/05/Bosch-2016_Memory-Studies.pdf>. Acesso em 01 set. 2017.

BOSI, Alfredo. **Entre a Literatura e a História**. São Paulo: Editora 34, 2013.

BUSTINZA, Iván Alejandro U. Juan José Saer (1937 – 2005). In: **Discursos**, 2013. Disponível em <<http://discursosposmodernos.blogspot.com.br/2013/02/juan-jose-saer-1937-2005-el-rio-sin.html>>. Acesso em: 30 set. 2015

CANDAU, Jöel. **Antropología de la memoria**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2006

_____. **Memória e Identidade**. Tradução Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

_____. **O Museu das Coisas Banais entrevista o antropólogo Jöel Candau**. 2015. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=MNb7xM60HEM>>. Acesso em 09 mai. 2017.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 1. ed. São Paulo: Companhia Editora. Nacional, 1965.

_____; CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira – História e Antologia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

CARVALHO, Isabel Cristina Moura. *Biografia, Identidade e Narrativa: elementos para uma análise hermenêutica*. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 9, n. 19, p. 283-302, julho de 2003.

CASTRO, Nelson Coelho de. *A música gaúcha abre os braços à América Latina*. In: **Revista Musicanto 10 anos**, 1992. Disponível em <<http://www.musicanto.com.br/Depoimentos/quartoDepoimento.php>>. Acesso em 20 mai. 2016.

CÉSAR, Guilhermino. **História da Literatura do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre, RS: Globo, 1972.

CHARTIER, Roger. **Inscrever e apagar**. São Paulo: Unesp, 2007.

CHAVES, Flávio Loureiro. **João Simões Lopes Neto**. s.d. Disponível em <<http://www.paginadogaoucho.com.br/escr/lopesneto.htm>>. Acesso em 26 jun. 2015.

CLARRICONDE, Clodomiro C. **Álbum de Pelotas**. 1922.

CRIVELLI, Miriam; KOHAN, Martin. *Cultura y política en la revista argentina Contorno (1953-1959)*. In: **América**, 1992, p. 393-409. Disponível em <http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1088>. Acesso em 16 jan. 2018.

CRONICAS Y VERSIONES. *Homenaje a Juan José Saer a 80 años de su nacimiento*. In: **Cronicas y versiones**, 2017. Disponível em <<http://cronicasyversiones.com/?p=14798>>. Acesso em 01 fev. 2018.

DE NARDI, Fabiele Stckmans. *Entre a lembrança e o esquecimento: os trabalhos da memória na relação com língua e discurso*. In: **Organon/UFRGS**, Instituto de Letras, v. 17, n.35. Porto Alegre, 2003. p. 65-84.

DEBARY, Octave. *Oblieuse mémoire*. In: **French Politics, Culture & Society**, v. 19, n. 2, Summer/2001. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/42843172>>. Acesso em 20 jul. 2015.

_____. *“Políticas de memória – narrativas, esquecimentos e usos do passado”*. Curso. In: **Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural** – Universidade Federal de Pelotas; Pelotas, 2016.

_____. *Segunda mão e segunda via: objetos, lembranças e fotografias*. In: **Memória em Rede**, v. 2, n. 3, Pelotas, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DI FANTI, Maria da Glória. A linguagem em Bakhtin: pontos e pespontos. In: **Veredas** – Revista Est. Ling. Juiz de Fora, v. 7, n. 1 e n. 2, p. 95-111, jan-dez/2003.

DORNELES, Elizabeth Fontoura. Memória, linguagem e história no Festival Nativista. In: **Organon/UFRGS**, Instituto de Letras, v. 17, n.35. Porto Alegre, 2003. p. 39-48.

DUTRA, Daniel I. **Literatura de ficção-científica no cinema**: a transposição para a mídia fílmica de A máquina do tempo de H.G. Wells. 110 f. 2009. Dissertação (Estudos de Literatura – Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS, 2009.

ECO, Umberto. **Pós-escrito a O Nome da Rosa**. Trad. Letizia Z. Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Sobre os Espelhos e Outros Ensaios**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1989.

ESQUIVEL, Laura. **Malinche**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

ETTE, Ottmar. **Literatura en Movimiento** – espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras en Europa y America. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

FABRE, Daniel. Introduction: comprendre la création, entendre la fiction. In: **Gradhiva**, n. 20, 2014.

FÉLIX, Loiva Otero. Política, memória e esquecimento. In: TEDESCO, João Carlos (org.). **Usos de memórias** (política, educação e identidade). Passo Fundo: UPF, 2002. p. 13-38.

FISCHER, Luis Augusto. **Literatura gaúcha**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

_____. **No meu tempo** – Histórias de infância em Porto Alegre. Porto Alegre: Libretos/Studio Clio, 2007.

_____. Encontro de escritores gaúchos: sua história e seu sentido. In: RÖSING, Tania Mariza K.; RETTENMAIER, Miguel (org.). **30 anos de Jornadas Literárias**: estudos. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2011.

FLÓREZ, Philippe. **Saisir le visible en vue d'une poétisation du chaos-monde**: métamorphose de l'épique frontalier dans Toda la tierra, de Saúl Ibargoyen Islas. s.d. Disponível em <<http://palabravirtual.com/ibargoyen/pdf/saisir.pdf>>. Acesso em 06 mai. 2017.

FONSECA, Juarez. O mais nacional dos nossos festivais. In: **Revista Musicanto 10 anos**, 1992. Disponível em <<http://www.musicanto.com.br/Depoimentos/terceiroDepoimento.php>>. Acesso em 20 mai. 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GASTAUD, Carla. Aula sobre “O Narrador”, de Walter Benjamin. In: **Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural**, UFPel, Pelotas, 04 dez. 2014.

GELADO, Viviana. A poética expressionista na narrativa de Roberto Arlt. In: **Fragmentos**, v. 32, Florianópolis/SC, 2007. p. 101-115. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/1712/7891>>. Acesso em 19 jan. 2018.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GONZÁLEZ BALDI, Armando Dogomar. **A pampa como cenário discursivo**: “A antiguidade do homem no Prata” e *O Sul*, diálogos paleontológicos e literários entre Florentino Ameghino e Jorge Luis Borges, uma análise interdisciplinar. Tese (Estudos Literários – Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

GOVERNO DO RIO GRANDE DO SUL. Conversa de Bordo – Paixão Côrtes. In: **Na Janela**, ano 1, n. 2, mar./2014.

GRENOVILLE, C. Memoria y narración. Los modos de re-construcción del pasado. Andamios. In: **Revista de Investigación Social**, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, v. 7, n. 13, mayo-agosto, 2010, p. 233-257.

GUARANY, Noel. **Meu rancho**. Disponível em <<https://www.lettras.mus.br/noel-guarany/262170/>>. Acesso em: 14 jun. 2016.

GRINSBURG, J.; FARIA, João Roberto (orgs.). **O Naturalismo**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

GUTZMANN, Rita. **Roberto Arlt o el arte del calidoscópico**. País Vasco: Editora Ellacuria, 1984.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2013.

_____. **La topographie légendaire des évangiles en Terre Sainte**. France: Presses Universitaires de France, 2008.

_____. **Los marcos sociales de la memoria**. Trad. Manuel A. Baeza e Miguel Mujica. Barcelona, Espanha: Anthropos Editorial: 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HERNÁNDEZ, José. **Martín Fierro**. Trad. Antonio Augusto Fagundes. Porto Alegre: Letra&Vida; Editora da Cidade, 2012.

_____; et al. **La Pampa**. Buenos Aires: Emecé Editores, S.A., 1946.

HORNE, Luz. Review Work of [ANDERMANN, Jens. *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 2007]. In: **Revista Canadiense de Estudios Hispánicos**. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/27764138>>. Acesso em 15 mai. 2017.

IBARGOYEN, Saúl. **Las fronteras y el mundo**. 1. ed. digital. Mexico: Palabra Virtual, 2014.

_____. **Toda la tierra**. Uruguay: Ediciones Caracol al Galope; Mexico: Grupo Editorial Eón, 2000.

_____. **Volver... volver**. New York: The Write Deal, 2013.

ICOMOS. Paisagem Cultural. Portugal, 2007. Disponível em <<http://icomos.fa.utl.pt/eventos/apap2007.pdf>>. Acesso em 04 fev. 2018.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Livroto Paisagem Cultural. 2009. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Livreto_paisagem_cultural.pdf>. Acesso em 04 fev. 2018.

IZQUIERDO, Lucía. Volver no es regresar. In: **Archipiélago**. Revista Cultural de Nuestra América; Mexico D. F. 20.79 (Jan 2013): 39. Disponível em <<https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=6&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjCIIO40r3TAhXCkpAKHUkDBKoQFghDMAU&url=http%3A%2F%2Fwww.journals.unam.mx%2Findex.php%2Farchipelago%2Farticle%2Fdownload%2F55801%2F49509&usg=AFQjCNES0rLXsH0Arsj6hDnfocs44pOB-A&sig2=5jKqZPY5lulfmktSQdyuAg>>. Acesso em 24 abr. 2017.

JACKS, Nilda. **Mídia nativa: indústria cultural e cultura regional**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. SSRC: Madrid, 2002.

JONER, Claudio. Editorial. s.d. In: Revista Musicanto 10 anos. Disponível em <<http://www.musicanto.com.br/editorial.php>>. Acesso em 10 abr. 2016.

JOVCHELOVITCH, Sandra & BAUER, Martin W. Entrevista Narrativa. In BAUER, Martin W., GASKELL, G. **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som**: um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2008.

KLUG, Marlise Buchweitz. **Por Satolep**: (per)seguindo Selbor. 105 f. 2011. Dissertação (Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

KRAISER, Marcelo. 15 notas sobre as relações entre as artes. In: VAZ, Paulo Bernardo; NOVA, Vera Casa (orgs.). **Estação imagem**: desafios. Belo Horizonte/MG: Editora UFMG, 2002.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. **Introdução à semanálise**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LACHMAN, Renate. Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature. In: **Cultural Memory studies**: an international and interdisciplinary handbook. Berlin, 2008. p. 301-310.

LEYVA, José Ángel. Saúl Ibargoyen, la patria del poeta. In: **La Otra**, 2013. Disponível em <<http://www.laotrarevista.com/2013/06/saul-ibargoyen-la-patria-del-poeta/>>. Acesso em 01 fev. 2018.

LOPES NETO, João Simões. **Lendas do Sul**. Porto Alegre: Martins Livreiro: 1991.

LOPRETE, Carlos Alberto. **La literatura modernista en la Argentina**. Buenos Aires, Argentina: Editorial Podeison, 1955.

LUCERO, Nicolás. El ensayo como forma en El río sin orillas de Juan José Saer. In: **Revista Iberoamericana**, n. 240, 2012, p. 681-694.

MAGALHÃES, Mario Osorio. **Pelotas Princesa**. Pelotas: Diário Popular, 2012.

MANDELLI, Mariana. Pós Interdisciplinar cresce 6 vezes nos últimos 12 anos. In: **O estado**. 2011. Disponível em <<http://www.estadao.com.br/noticias/geral,pos-interdisciplinar-cresce-6-vezes-nos-ultimos-12-anos-imp-,795439>>. Acesso em 17 mai. 2017.

MARTÍNEZ, María Bermúdez. Recuperaciones del pasado colonial en alguns relatos de Juan José Saer. Alicante, Espanha: **Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes**, 2005. Disponível em <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/recuperaciones-del-pasado-colonial-en-algunos-relatos-de-juan-jos-saer-0/>>. Acesso em 16 set. 2015.

MEYER, Doris. **Victoria Ocampo**: against the wind and the tide. Texas, USA: University of Texas Press, 1990.

MIGNOLO, Walter. **Histórias Locais, Projetos Globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MILLER, Greg. A surprising connection between Memory and Imagination. In: **Science**. v. 315. Jan. 2007. Disponível em <www.sciencemag.org> Acesso em 13 mar. 2014.

MOREIRA, Carlos André *et al.* **Névoa, umidade e imagens**. Mundo Livro, 2008. Disponível em <<http://www.clicrbs.com.br/blog/jsp/default.jsp?source=DYNAMIC,blog.BlogDataServer.getBlog&uf=1&local=1&template=3948.dwt§ion=Blogs&post=74261&blog=31&coldir=1&topo=4138.dwt>>. Acesso em 24 jun. 2015.

MOREIRA, Maria Eunice. Características tipológicas do Regionalismo Gaúcho. In: **Letras de Hoje**, v. 15, n. 2, Porto Alegre, 1980. p. 57-71.

MUÑOZ, MIGUEL ÁNGEL. No debo pensar en mis personajes – Saúl Ibagoyen presenta hoy “Toda la tierra”. In: **El Financiero**, México, 14 de septiembre de 2000. Disponível em <<http://www.palabravirtual.com/ibargoyen/index.php?ir=critica13.php#uno>>. Acesso em 06 mai. 2017.

NETO, João Cabral de Melo. **A descoberta da Literatura**. 2008. Disponível em <<http://leaoramos.blogspot.com.br/2008/03/joo-cabral-de-melo-descobriu-literatura.html>>. Acesso em 30 out. 2013.

NEUMANN, Birgit. The Literary Representation of Memory. In: **Cultural Memory studies**: an international and interdisciplinary handbook. Berlin, 2008. p. 333-343.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História**: A problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Houry. Projeto História. São Paulo, dez 1993. In: Les lieux de mémoire. I La République, Paris, Gallimard, 1984. pp. XVIII-XLII.

PALABRA VIRTUAL. **El poeta y yo** – Saúl Ibagoyen. 2003 – 2005. Disponível em <<http://www.palabravirtual.com/ibargoyen/>>. Acesso em 18 ago. 2016.

PASSARINHO, César. **Na paz do galpão**. Disponível em <<https://www.letras.mus.br/cesar-passarinho/1298415/>>. Acesso em: 08 ago. 2016.

PAUL, Carlos. Saúl Ibagoyen hace un ajuste de cuentas familiar para atemperar emociones. In: **La Jornada de enmedio**. 12 de noviembre de 2012. México.

Disponível em < <http://www.palabravirtual.com/ibargoyen/fotos/page.jpg>>. Acesso em 07 mai. 2017.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora SENAC / Editora Marca D'Água, 1996.

PEREIRA, Beatriz Helena da Rosa. “**Isso tudo é apenas o que meu olho inventa**” (Um estudo sobre *Pequod*, de Vitor Ramil). 108 f. 2001. Dissertação (Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

PEREIRA, Juliano Amaral. **Música Nativista do Rio Grande do Sul como fonte de informação**. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de Biblioteconomia) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores na escrivantina** – ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

PESAVENTO, Sandra. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. In: **Esboços**, nº 11, Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, s.d., p. 25-30.

_____. Literatura, história e identidade nacional. In: **Vidya**, jan/jun 2000, p. 9-27.

PINTO, Juan. **Breviario de literatura argentina contemporanea**. Buenos Aires, Argentina: Editorial Mandrágora, 1958.

PODLUBNE, Judith. Reviewed Work: La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX by Patricia Willson. In: **Iberoamericana**, Nueva época, Año 5, No. 18 (Junio de 2005), pp. 240-242.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swan**. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2013.

RAMA, Angel. **Enciclopedia uruguaia**. S.d.

RAMIL, Vitor. **A Estética do Frio**: Conferência de Genebra. Porto Alegre: Satolep, 2004.

_____. **Entrevista concedida para a pesquisadora**. Pelotas: 2016.

_____. **Péquod**. s.d. Disponível em < <http://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=livre&no=15072>>. Acesso em 22 jul. 2015.

_____. **Pequod**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

_____. **Satolep**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **Satolep**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

RAVIOLO, Heber; ROCCA, Pablo (Org.). **Historia de la literatura uruguaya contemporanea**. Tomo I – La narrativa del medio siglo. Ediciones de la banda oriental, 1996.

_____. **Historia de la literatura uruguaya contemporanea**. Tomo II – Una literatura en movimiento. Ediciones de la banda oriental, 1997.

REMAK, Henry H. H. Comparative Literature: Definition and Function. In: STALKNECHT, N. and FRENZ, H. (Eds.). **Comparative Literature: Method and Perspective**. Southern Illinois University Press, 1961, p. 3-19.

_____. Literatura Comparada: definição e função. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco (orgs.). **Literatura Comparada – textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

REQUIÃO, Renata. Disciplina ministrada: A leitura crítica: modos de ver, modos de ler, modos de escrever. Pelotas: **Programa de Pós-Graduação em Artes**, UFPel, 2º semestre/2015.

RESENDE, Fabiane de Oliveira. **Puebleros e fronteiriços**: cuentos e contos de um pampa transfigurado. 1639 f. 2012. Tese (Estudos de Literatura – Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS, 2012.

REVILLION, Monique. Tradição, herança, invenção. In: FISCHER, Luis Augusto (org.). **Literatura ao sul**. Passo Fundo: Editora da Universidade de Passo Fundo, 2009. p. 111-114.

RIBEIRO, Rafael Winter. Paisagem: um conceito, múltiplas abordagens. In: _____. **Paisagem cultural e patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007. p. 13-32.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain Farçois [et al]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RODRIGUES, Luiz Horácio. Vitor Ramil: o calor da Estética do Frio. In: **Revista Agulha**, Fortaleza, São Paulo, 2001. Disponível em <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag10rodrigues.htm>>. Acesso em 26 jun. 2015.

ROMANO, Evelia. *La ocasión* para narrar: historia, realidad y alegoria en un texto de Juan José Saer. In: **NRFH**, n. XLVII, 1999. p. 99-119. Disponível em <http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/D7VIU7ASEEL1LGMCLP1TQA5DXCD3QM.pdf>. Acesso em 09 ago. 2017

ROTHBERG, Michael. **Multidirectional Memory**: remembering the Holocaust in the Age of Decolonization. Stanford, California: Stanford University Press, 2009.

_____. From Gaza to Warsaw: mapping multidirectional memory. In: **Criticism**, v. 53, n. 4, Michigan, 2011. p. 524-548.

RUBIRA, Luís. **Vitor Ramil** – Nascer leva tempo. Porto Alegre: Publicato Editora, 2014³⁷.

RUSSEL, Nicolas. Collective Memory before and after Halbwachs. In: **The French Review**, v. 79, n. 4, Mar/2006, USA.

SAER, Juan José. **A ocasião**. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **El río sin orillas**. 8. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2015.

_____. **La Ocasión**. 2. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

_____. **O enteado**. Trad. José Feres Sabino. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Cultura e política**. Trad. Luiz Bernardo Pericás. S.L. Boitempo editorial, s.d.

SANCHEZ, Luis Alberto. **Breve tratado de Literatura General**. 10. ed. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1945.

SÁNCHEZ, Ana María A. Between Utopia and Inferno (Cortázar's Version). Trad. M. Elizabeth Ginway. In: ALONSO, Carlos J. (org.). **Julio Cortázar: New readings**. United States of America: Cambridge University Press, 1998.

SANTI, Álvaro. **Canto Livre? O Nativismo gaúcho e os poemas da Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. 5. ed. São Paulo: EDUSP, 2004.

SANTOS, Volnyr. **Apontamentos de literatura gaúcha**: Porto Alegre, RS: Sagra, 1990.

_____. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2006.

³⁷ O ano de publicação deste livro está divergente na folha de rosto e na referência bibliográfica (p. 342) – lá consta o ano 2015. Portanto, adotou-se utilizar o ano referido na folha de rosto.

SARLO, Beatriz. Saer, um original. In: **Novos Estudos CEBRAP**, n. 73, São Paulo, nov. 2005. Disponível em < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002005000300011&script=sci_arttext&tling=pt>. Acesso em 20 jan. 2018.

_____. **Escritos sobre literatura argentina**. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores, 2007.

SATOLEP PRESS. Fotos divulgação. S.d. Disponível em < <http://vitorramil.com.br/fotos/>>. Acesso em 01 fev. 2018.

SCHLEE, Aldyr Garcia; FARACO, Sergio (org.). **Para sempre Uruguai**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1991.

_____. A tradição local – um pouco de história. In: FISCHER, Luis Augusto (org.). **Literatura ao sul**. Passo Fundo: Editora da Universidade de Passo Fundo, 2009. p. 115-126.

SECRETARÍA GENERAL. **Bibliografía de la literatura uruguaya**. Washington D.C.: Organización de los Estados Americanos, 1985.

SIMÕES, Clarisse Lyra. Sobre a ordem do tempo em Satolep, de Vitor Ramil. In: **Desenredos**, n. 5, Teresina/Piauí, 2010. Disponível em <www.dEsEnrEdoS.com.br>. Acesso em 31 mai. 2017.

SKITOLSKY, Lissa. Recollecting Violence: Michael Rothberg's Multidirectional Memory. In: **Philosophy Faculty Publications**, paper 6, Susquehanna University, 2010. Disponível em <http://scholarlycommons.usqu.edu/phil_fac_pubs>. Acesso em 01 set. 2017.

STAUDT, Sheila Katiane. **Retratos urbanos em romances brasileiros do Século XXI**: uma leitura de *Eles eram muitos cavalos*, *O fotógrafo* e *Satolep*. 229 f. 2015. Tese (Estudos de Literatura – Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS, 2015.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TAVARES, Luciana Ferreira. Memória e Literatura: uma perspectiva hermenêutica. In: **Vértices**, v. 14, n. 2, Rio de Janeiro, 2012.

TEDESCO, João Carlos. **Passado e presente em interfaces**: introdução a uma análise sócio-histórica da memória. Passo Fundo: Editora Universidade de Passo Fundo, 2011.

THOMSON, Alistair. **Recompondo a memória**: Questões sobre a relação entre a História Oral e as memórias. Proj. História. São Paulo, (15), abr. 1997.

TILCH, Florence. “Je m’y promenaic donc avec Dickens” L’influence des représentations littéraires sur la mémoire collective dans la théorie de Halbwachs. In: **Conserveries mémorielles**, n. 9, 2011. Disponível em <<http://journals.openedition.org/cm/824>>. Acesso em 06 fev. 2018.

TORRES, Alejandra (2017). «Semblanza de Aquí Poesía». En **Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes** – Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) – EDIRED: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/aqui-poesia-montevideo-1962--semblanza-777033/>>. Acesso em 17 mar. 2016.

TUAN, Yi-fu. **Topofilia**. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1980.

TYNIANOV, J. Da evolução literária. In: EICHENBAUM, B. *et all.* **Teoria da Literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1973.

UNESCO. Cultural Landscape. s.d. Disponível em <<http://whc.unesco.org/en/culturallandscape/>>. Acesso em 04 fev. 2018.

URBIM, Luciana Pastorini. **O sujeito e a cidade**: um mergulho no imaginário de Satolep, de Vitor Ramil. 127 f. 2013. Dissertação (História da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande/RS, 2013.

VERDEVOYE, Paul. **Literatura Argentina y Idiosincrasia**. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

VERÍSSIMO, Érico. Um romancista apresenta sua terra. In: GONZAGA, Sergius; FISCHER, Luis A.; BISSÓN, Carlos Augusto (coord.). **Nós, os gaúchos/2**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1994.

VISCA, Arturo Sergio. **Ensayos sobre literatura uruguaya**. Montevideo: Ediciones del Sesquicentenario, 1975.

WASSERMAN, Claudia. Nacionalismo: origem e significado em Sérgio Buarque de Holanda, Samuel Ramos e Ezequiel Martínez Estrada. In: **Revista Eletrônica da Anphlac**, 2003. p. 66-85. Disponível em <<http://www.revistas.ffiich.usp.br/anphlac/article/viewFile/1351/1222>>. Acesso em 19 jan. 2018.

WOLFGRAM, Mark A. The process of collective memory formation: bridging the divide between Ancient and Modern Societies. In: **Working Paper Series**, n. 6. Disponível em <<http://historicaldialogues.org/2015/05/09/working-paper-no-6-the-process-of-collective-memory-formation-bridging-the-divide-between-ancient-and-modern-societies/>>. Acesso em 1 set. 2017.

YOUNG, James E. **The texture of memory**. New Haven and London: Yale University Press, 1993.

Obras consultadas:

ARISTA, Cuauhtémoc. *El río sin orillas: la fundación imaginaria*. In: **La Jornada Semanal**, n. 962, 3013. Disponível em <<http://www.jornada.unam.mx/2013/08/11/sem-arista.html>>. Acesso em 20 jan. 2018.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BADIA, Helena. **Mapeando Satolep**. 2011. Disponível em <<http://pelotassatolep.blogspot.com.br/>>. Acesso em 25 jun. 2015.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

BRUNO, Fabiana. Fotobiografia: por uma metodologia da estética em antropologia. In: **Resgate** - Vol. XVIII, No. 19 - jan./jul. 2010. p.27-45. Disponível em <<http://www.cmu.unicamp.br/seer/index.php/resgate/article/viewFile/286/285>> Acesso em 25 jun. 2015

_____; SAMAIN, Etienne. Uma Cartografia Verbo-Visual da Velhice: Fotobiografias e montagens de memória. In: *Revista Chilena de Antropologia Visual*, número 10, Santiago, CHILE, 2007.

BUENO, Silveira. **Dicionário escolar**. 27. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

CABRAL, Carla Bertrand. **Patrimônio Cultural Imaterial**. Lisboa/Portugal: Edições 70, 1998.

CARLOS, Fortuna. **Identidades, percursos, paisagens culturais**: estudos sociológicos de cultura urbana. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

CHAVES, Flávio Loureiro. **Simões Lopes Neto**. 2. ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro/Editora da Universidade – UFRGS, 2001.

DI CIÓ, Mariana. Juan José Saer: a medio escribir. In: **Cuadernos Lirico**, n. 6, 2011. Disponível em <<http://journals.openedition.org/lirico/235>>. Acesso em 24 jan. 2018.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FERRARIS, Graciela. **Ciudades imaginarias en el espacio semiótico rioplatense**: Lavanda, Passo da Guanxuma, Satolep. Tesis (Maestría en Culturas y Literaturas Comparadas) – Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 2014.

FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós-64**. São Paulo: Enesp, 1998.

GARCIA, Carlos. Porto Alegre e seu Partenon Literário. In: **Culturíssima**, 2015. Disponível em <<http://culturissima.com.br/especial/porto-alegre-e-seu-partenon-literario/>>. Acesso em 14 jun. 2016.

HERNÁNDEZ, Josep Ballart; TRESSERRAS, Jordi Juan i. Gestión del patrimonio cultural. In: **Ariel**, s.d.

INSTITUTO DE LETRAS – UFRGS. **Organon**. v. 17, n. 35, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político**: a narrativa como ato socialmente simbólico. São Paulo: Editora Ática, 1992.

LOPES, Sônia de Castro. Imagens de um lugar de memória da Educação Nova: Instituto de Educação do Rio de Janeiro nos anos de 1930. In: **Revista Brasileira de Educação**, v.13, n.37, p. 84-97. jan./abr. 2008.

MAGALHÃES, Mario Osorio. **Os Passeios da Cidade Antiga**. 2. ed. Pelotas: Editora Armazém Literário, 2000.

MARCÍLIO, Fernando. **A rosa do povo**. s.d. Disponível em <<http://educacao.globo.com/literatura/assunto/resumos-de-livros/a-rosa-do-povo.html>> Acesso em 09 abr. 2016.

MENDONÇA, Carlos Vinícius C. de.; ALVES, Gabriela S. Da alegria e da angústia de diluir fronteiras: o diálogo entre a História e a Literatura. In: **Revista Cantareira**. s.d. pp. 1-16. Disponível em <<http://www.historia.uff.br/cantareira/v3/wp-content/uploads/2013/05/e04a02.pdf>>. Acesso em 04 abr. 2015.

MIRANDA, Leandro Roberto M. **O sotaque melancólico das canções de Vitor Ramil e Jorge Drexler**. 81 f. 2014. Dissertação (Estudos de Literatura – Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS, 2014.

MONTELEONE, Jorge. **Los poemas secretos de Juan José Saer**. 2014. Disponível em <<http://www.lanacion.com.ar/1659960-los-poemas-secretos-de-juan-jose-saer>>. Acesso em: 01 out. 2015.

MOTA, Raquel Alves. A confluência de vozes em *La ocasión* de Juan José Saer: o dilema entre dois sujeitos. In: **Revista Inventário**. 12. ed, jan/jul 2013. Disponível em <<http://www.inventario.ufba.br/12/A%20confluencia%20das%20vozes.pdf>>. Acesso em 08 ago. 2017

NOVOS ESTUDOS CEBRAP. Artíficos da criação – Uma conversa com Juan José Saer. In: **Novos Estudos**, n. 73, São Paulo, 2005. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002005000300012>. Acesso em 15 jan. 2017.

PAZ, Octavio. Convergências: ensaios sobre arte e literatura. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.161- 173. In: **Poesia latino-americana**. Disponível em <<http://www.cdrom.ufrgs.br/paz/paz.pdf>>. Acesso em 14 jun. 2016.

PRATS, Llorenç. El concepto de patrimônio cultural. In: **Política y Sociedad**, 27(1998), Madrid (pp. 63-76).

RAMIL, Vitor. **Délibáb**. Documentário. 2010. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=pp93ejxJD2k>> Acesso em 22 jul. 2015

RASSIER, Luciana Wrege. De Pequod a Satolep: identidades em jogo na obra de Vitor Ramil. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº. 32. Brasília, julho-dezembro de 2008, pp. 187-207.

RIBEIRO, Pedro Luis Autran. Com o fim da censura as artes cresceram. In: **Diário Popular**, 16 jan. 1980. Pelotas.

RUIZ SCARFUTO, Rosalina. Literary Routes: Contributions to Natural/Cultural Heritage Tourism. How landscape transforms Literature and Tourism. In: **Journal of tourism**, n. 8, Espanha, 2013.

SAER, Juan José. **El arte de narrar**: poemas. Seix Barral, 2000.

SILVA, Hélio. A situação etnográfica: andar e ver. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 171-188, jul./dez. 2009.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOSA, Marcos Vladimir M. **A milonga no redemoinho da canção popular**: Beбето Alves e Vitor Ramil. 115 f. 2012. Dissertação (Estudos de Literatura – Literaturas Portuguesa, Brasileira e Luso-Africanas) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS, 2012.

TORNATORE, Jean Louis. Patrimônio, memória, tradição, etc: discussão de algumas situações francesas da relação com o passado. In: **Revista Memória em Rede**. Pelotas, v. 1, n. 1, dez 2009/mar 2010.

URRY, John. **O olhar do turista**. Lazer e Viagens nas sociedades contemporâneas. São Paulo: Sesc/Studio Nobel, 1996.

VITOR RAMIL. s.d. Disponível em <<http://www.vitorramil.com.br/textos/sobrevitor.htm>>. Acesso em 24 jun. 2015.

ZAPATA, Beztriz Pérez. Decolonizing Trauma: A study of multidirectional memory in Zadie Smith's "The embassy of Cambodia". In: **Humanities**, n. 4, Espanha, 2015.

ZILBERMAN, Regina. **Literatura gaúcha**: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda., 1985.

APÊNDICE I

ENTREVISTA COM VITOR RAMIL

(Pelotas, 12 de abril de 2016)

- Ao longo de tua carreira, já declaraste várias vezes a questão de tua arte ser uma forma de chamar a atenção para questões do teu lugar, da tua cidade (Pelotas)... Poderias falar um pouco sobre o teu vínculo com isso?!

V: Em primeiro lugar isso é uma coisa... não é algo planejado... não é algo assim... tipo... no sentido de que tenha pretensões de preservacionismo, de pesquisador, ou qualquer outra coisa... é algo absolutamente espontâneo... sigo as minhas tendências naturais, vamos dizer assim, os impulsos naturais... são impulsos que não se sabe bem de onde vêm, na verdade... Se eu olho para trás, na minha vida... eu penso que como meu pai foi um cara muito ligado à cidade, foi engenheiro da prefeitura e nos fez prestar muita atenção na cidade... eu andava muito com ele pelas ruas... [ele] nos levava às vilas, nos levava ao centro, aos casarões, aos lugares mais inóspitos... e aos arrabaldes... [ele] conhecia tudo, sabia o nome de tudo que é ruas, de tudo que é árvore de cada praça... numa época ele cuidou das praças...

Eu gostava muito [...] de Pelotas a partir do ponto de vista dele e a partir do ponto de vista crítico que ele sempre tinha [...] Como engenheiro, estava sempre fazendo algum comentário crítico, tipo “bah, estão colocando asfalto em cima desse calçamento que é perfeito, o asfalto vai se desmanchar, asfalto não é bom para essa cidade” [...] então eu estava sempre muito atento às coisas que ele comentava... então acho que daí vem esse... essa coisa afetiva assim, principalmente com a cidade...

A minha vó paterna [...] era dessas senhoras assim prendadas, tinha uma letra linda, trabalhava com... como ela era costureira trabalhava com uma senhora, madame Dupuis... então aquelas coisas bem pelotenses, assim né... e o

meu avô veio de Montevideú pra cá... casou com ela, veio, depois eles voltaram... mais tarde, meu pai com 12 anos... (meu pai nasceu no Uruguai)

Eu não sei, na minha casa sempre tinha muito presente a cidade, a história da cidade... toda hora se falava muito nisso, né?!

A gente, quando eu tinha 4 anos, foi morar numa casa que hoje já é uma casa antiga, na época já era uma casa antiga, uma casa que hoje está com 90 e poucos anos... e na época era isso, [...] pé direito super alto... eu morei ali muitos anos, eu saí de Pelotas, voltei, voltei para essa casa, voltei com a ideia de recuperar a casa...

À parte isso, [...] na minha adolescência a gente frequentava muito a cidade, as ruas, [...] a gente caminhava muito. Então, eu desfrutei muito a beleza da cidade, diretamente... soube apreciar, vivi momentos visualmente muito poéticos... e vi essas coisas diante dos meus olhos. Desde cedo, aprendia a apreciar: apreciar o cheiro dos porões quando eu passava – eu lembro que eu parava e ficava só respirando... até hoje, às vezes, passo naquelas casas, casarões antigos e fico, dou uma paradinha para respirar, sentir o cheiro do porão.

Na minha casa quando começa a chover nas telhas [...], vem aquele cheiro de telha úmida, de porão úmido [...]

Porque essas ruas, tu vai te acostumando com a cidade, né... enfim... esses dias mesmo, eu estava... minha mulher viajou e fiquei só em casa, eu tava... nós temos duas áreas internas em casa, aí me sentei numa das areazinhas ali... estava começando a choviscar e eu fiquei ali, fiquei pensando de quando eu era criança, como eu fazia a mesma coisa, eu ia para ali com um gravador, eu ficava, sei lá, ou cantando, lendo poesia de outros autores – lembro de ler poesia do Mário Quintana, do Fernando Pessoa – e, ao som da chuva, essas coisas bem de um adolescente... assim... romântico, ... então tudo isso é Pelotas... [...] por exemplo, eu junto caquinhos de casas... tem algumas das casas do meu livro *Satolep*, a casa que abre o livro, eu fui lá antes dela ser destruída, andei no meio das ruínas, juntei uns pedaços dela, e estão lá na minha área... assim como memórias de cidade, que ela é um pouco imaginária, um pouco real pra mim... tudo isso vai virando elemento pra mim... não é uma coisa assim que eu tenha

pretendido fazer isso de modo objetivo, vou criar uma obra baseado [nisso]... não, quando vi isso foi tomando conta de mim...

Também, eu tinha autores na minha adolescência que eram muito ligados nas suas cidades e eram homens do interior, como Caetano que era de Santo Amaro da Purificação e cantava muito a cidade dele; Egberto Gismonte que era do Carmo, cidade do Carmo no Rio de Janeiro, ele também remetia ao Carmo, seguidamente falava. [...] eu achava aquilo muito bacana, porque caras que estavam vivendo no Rio, que eram artistas internacionais, eles supervalorizavam seu lugar de origem... Eles também me fizeram olhar para minha cidade artisticamente...

Além do mais... tu vê que é longa a história... além do mais, eu sempre gostei muito de romances que se passam em ambientes urbanos... por exemplo, *Ulisses*, de James Joyce, é um livro que gosto muito, e o próprio *Dublinenses*, do Joyce também... E uma série de outros livros, assim... Adoro livros que se passam em grandes metrópoles, [...] Londres, Dublin, França – Paris, cidades [como] Braga... Então, eu sempre achei Pelotas muito... cinematográfica, literária, e não demorei muito a perceber que ela era uma grande sugestão formal pra mim... Ela existia como uma poderosa sugestão de forma... Porque eu vejo muito a arte [...] mais como forma do que como conteúdo... O conteúdo evidentemente está junto e tal... Pode até vir antes, pode até ter uma trama antes, se escrever uma trama, mas acho que ela se torna arte quando ela ganha forma, vamos dizer assim, a forma que vai ser determinante para ela... então ela pode ser... relato, ela pode ser qualquer coisa... E acho que Pelotas, para mim, sempre foi uma grande sugestão formal: o traçado das ruas, a arquitetura dos prédios, a localização no território – está numa zona plana, de muita água, umidade – tudo isso é muito sugestivo [...] artisticamente.

E é isso: todas as coisas que faço são depoimentos pessoais muito fortes, tudo é relato pessoal. Embora sejam personagens ou coisas, tudo passa por um mundo meu de coisas interiores.

- Estas questões do teu lugar, da memória e do patrimônio podem ser estendidas para a relação que buscas com artistas uruguaios e argentinos?

Olha, eu sempre tive um interesse muito forte pelo Sul. Começando pela história do meu pai, [...] que tinha o hábito de nos levar... a gente não ia viajar pro litoral norte do estado, Florianópolis, ou Rio de Janeiro, que fosse... A gente sempre ia para Montevideú...

Então, porque meu pai era de lá, e meu pai era um cara muito austero, muito noturno, e os momentos em que ele ficava feliz eram quando ele ia pro Uruguai... acho que porque ele voltava à infância e né... então eram os momentos em que eu via meu pai feliz, também... [...] acho que isso aí tinha um significado para mim... [...] Eu sempre gostei, eu sempre tive muito interesse e gostava muito de ouvir os tangos que ele ouvia, a música que ele escutava [...] Sempre fui muito fascinado...

Eu, aos treze anos, comecei a ler o Borges, Jorge Luis Borges e talvez seja até hoje meu autor [...] favorito, vamos dizer. E ele, o Borges, sempre botou a gente diretamente naquele mundo, botou gente do mundo inteiro... vai de Schopenhauer a Macedonio Fernández... de Gengis Khan ao gaúcho... o Borges tem esse poder de fazer as conexões mais incríveis, [...] e muito falando dos subúrbios de Buenos Aires, aquilo tudo com uma visão muito lúcida, muito poética e, ao mesmo tempo, com um trato formal incrível, a maneira da língua é fantástica... e muita independência, integridade a nível político, muito destemido... numa época em que talvez fosse mais cômodo ser de esquerda, vamos dizer assim, embora ele... (eu sei que foi um período em que muita gente da esquerda morreu na Argentina, [...]) ele foi um homem, assim, que se manteve dentro das suas convicções... ele foi rechaçado pela esquerda, ele perdeu talvez o Prêmio Nobel porque foi um homem de direita, como diziam os esquerdistas, enfim... esse personagem controverso, assim, também é fascinante pra mim...

[...]

Acho que meu fascínio pelas histórias do Borges, pela literatura que eu lia, europeia, [...] e ver Buenos Aires e ver Montevideú como cidades antigas, razoavelmente preservadas, o que em relação ao Brasil é uma diferença bastante grande. Por mais que eles destruam coisas lá, o Brasil é o devastador de tudo, sempre [...] Então, eu sempre associava, assim, Pelotas, e a capacidade de Pelotas – nem sei se tem uma capacidade, mas talvez uma sorte, porque como Pelotas ficou muitos anos pobre, né, a especulação imobiliária aqui foi baixa... [...]

Isso eu acho que ajudou a preservar a cidade, muita coisa teria sido... teria vindo abaixo se tivesse havido mais especulação imobiliária em certo período, se ela não tivesse sido uma cidade tão desvalorizada em termos de ocupação, [...] isso [a] ajudou a ter o pouco de patrimônio que tem hoje em dia, [...] e isso sempre me fez associar Pelotas com o Uruguai... Muitos uruguaios amigos meus vêm aqui e dizem 'bah, mas é uma cidade uruguaia'... 'a gente parece que tá no Uruguai'... 'é plano, calçadas altas, essas casas aqui'... 'olha isso! Olha aquilo!' O ambiente antigo, os lugares e tal... Então eu sempre vinculei muito, vinculei muito essa nossa zona, sabe... meu mundo de casa com o mundo do Sul.

Com os anos, eu fui incorporando coisas, evidentemente, de autores, desses dois lugares, Uruguai e Argentina, no meu trabalho... Fui percebendo a presença deles. E, com os anos, eu vim a influenciar gente de lá... Então, começou a haver uma reciprocidade...

- Nos anos 80 tínhamos uma ideia de literatura militante, uma visão de América Latina unida (de certa forma essa ideia de literatura latino americana foi perseguida ao longo do século XX desde o Modernismo). Como vê sua obra inserida nesse contexto latino-americano?

Não é mesmo (obra regionalista, nativista)... Até porque eu acho que não é por aí que deva haver uma integração... Pode ser por aí... Tem gente que faz isso e integra... Eu acho que eu posso fazer outra coisa e integrar também... Eu acho que existem fases nas coisas...

Eu gosto muito sempre de me subtrair à tendência do momento. Nunca gosto de estar fazendo o que os outros estão fazendo, sabe... Eu gosto de estar sempre com um pé atrás, com um olho crítico, sempre seguindo as minhas tendências naturais, nunca trair a mim mesmo, no sentido das minhas buscas estéticas, conceituais, temáticas, o que for...

Eu acho que somos, todos somos diferentes. Mas, por outro lado, eu sou um dos caras que mais integra gente [...] Mesmo não pensando, ou tentando não pensar, o óbvio, vamos dizer assim, não tentando me agarrar – porque posso me agarrar a alguma coisa, algum discurso latino-americano de integração e sair fazendo esse tipo de coisa [...] eu acho que isso é uma coisa, [...] é um facilitador

pra muita gente... se tu pertence a um grupo, quem te olha de fora te identifica 'ah, o fulano! Ah, tá, do grupo, do rock brasil, é roqueiro...'

Agora, aquele cara que é um cara sozinho, que faz um trabalho assim... O crítico, às vezes, não tem nem instrumental crítico para analisar a obra dele porque ele não se insere numa coisa maior da qual ele possa [...] depreender algumas coisas...

Então, tudo se torna mais difícil, tu te torna mais solitário, embora tu possa também abranger, chegar a muito mais gente, muitos grupos distintos... [...] eu tenho gente que é regionalista, nativista, por exemplo, e que gosta muito do que eu faço...

Às vezes, até me convidam para fazer colaborações, participar de um disco... e eu digo diretamente 'eu não tenho como colaborar conceitualmente com teu trabalho' [...]

Quando eu gosto, aí eu prefiro às vezes pegar um cara que faz uma música experimental, barulhenta, só de ruídos, e eu me identifico muito mais com ele... e as pessoas às vezes ficam surpresas... e eu tô sempre, também, no meu trabalho, cuidando pra não ser patrulado, em nenhum sentido [...] porque se tu faz um trabalho, vamos supor, todo acústico, tipo o *Ramilonga*, por exemplo... é um disco acústico, com cítaras [...] ...com temas do Sul... O disco foi rechaçado, quando saiu [...] Logo em seguida, virou um sucesso, depois virou um clássico, como as pessoas chamam, e olha que um clássico, cá entre nós, porque eu não sou um cara conhecido, é uma coisa que se dá em âmbito muito pequeno... mas eu não posso me prender a esse quase êxito, vamos dizer assim... tem muita gente que quer só ouvir aquilo, espera de ti sempre um disco assim, meio regionalista, meio não sei o quê... Mas eu não tenho interesse, eu me entedio com a repetição, não quero me repetir, eu quero a cada trabalho... antigamente, eu fazia isso de forma objetiva, eu reagia ao que eu tinha feito... se eu tinha feito um disco assim, fazia um disco assado, eu reagia objetivamente... hoje em dia não tanto, eu recupero coisas que eu considero conquistas de um trabalho, eu vou puxar para outro: pessoas, ou procedimentos artísticos, assim, eu vou aproveitar, vou fazer de novo num disco... uma maneira de gravar um instrumento, um instrumento, outro instrumento, algum que eu ache que, sabe, que eu já usei demais eu vou evitar, [...] por exemplo, a cítara indiana e as távolas

são lindas, sempre vão ser lindas, mas, de certa forma, elas eram um pouco a cara do *Ramilonga*, então, eu [as] uso eventualmente, mas com parcimônia, com cuidado de não... não quero facilitar, vamos dizer assim...

- Quais os elementos que tu vêes como de aproximação da tua obra com o Uruguai e a Argentina?

Olha, eu acho que talvez seja o caldeirão de influências, vamos dizer assim [...] Porque [...] nós, no Brasil, temos uma entrada muito poderosa sobre os músicos, poetas, escritores, e tal... escritores não tanto, mas por parte da música a gente entra com um poder incrível... por toda nossa tradição de Tom Jobim, João Gilberto, Vinícius de Moraes, Chico Buarque, Caetano Veloso...

A minha música, embora não seja essa música brasileira, bossa-nova, mpb, ou tropicalismo, [...] os elementos de tudo isso estão muito fortes no que faço [...] minha maneira de cantar, em muitos dos acordes que eu uso, e tal...

Mas [...] eu assimilei muito das coisas do extremo sul, as milongas, os tangos, o próprio sentimento, [...] talvez as temáticas, talvez o feitio meio melancólico das coisas, a visão [...] que tem sempre certa tragicidade, um quê de canção suicida, vamos dizer assim, [...] Isso eu sinto que mexe muito com as pessoas do Sul, especialmente na Argentina, em Buenos Aires [...]

E, claro, o fato de eu ter gravado o Borges, e ter combinado o Borges com o João da Cunha Vargas, mas a maneira como eu canto isso que eles gostam muito... Porque quando eles ouvem a minha voz eles pensam no João Gilberto, no Caetano, eles veem aquela coisa brasileira, aquela maneira de tocar... eles gostam muito disso e veem que eu abordo a obra deles lá com muito respeito, sempre com muita reverência e não faço... não tento ser um cara local... eu simplesmente faço à minha maneira, jogo isso claramente... então, dessa maneira rola a integração e de lá pra cá também [...]

Um artista como o Drexler, por exemplo, Jorge Drexler é um cara, eu poderia dizer que ele é um compositor brasileiro... ele é muito, muito influenciado por João Gilberto, por Caetano Veloso... esses caras foram mortais na vida dele... Quando ele conheceu meu trabalho, ele me identificou com esses caras... eu, além do mais, para ele, tinha um discurso da estética do frio que falava no Sul e

defendia justamente a criação de uma linguagem síntese desse grande Brasil com o extremo Sul, com tudo isso, [...] então, isso repercutiu...

Eu acho que a coisa da estética do frio, de tu valorizar... já começando pela ideia de tu tratar o frio como valor estético e pens[á-lo] como algo positivo e não como algo negativo... porque sempre se vê o frio como algo negativo, né... é uma pessoa fria, é o clima frio, é a música fria, a temperatura fria, tudo isso é ruim... aí de repente tu vira isso, tu inverte, tu diz 'não, eu faço uma estética do frio'... todo mundo: 'o que é? Uma coisa cerebral?' 'Não, não é uma coisa cerebral'... [...] Isso também [...] joga luz sobre um lugar, sobre uma região, sobre uma maneira de ver as coisas, [...]

Por exemplo, o Carlos Moscardini, que toca comigo, violonista, a gente tava no nordeste, fazendo uma temporada lá, estávamos numa praia, os dois sentados, aquele sol, tomando sei lá o quê, uma caipirinha, tomando banho e voltando, vai na água e volta, e fica ali, aquela coisa... daqui a pouco ele veio e disse assim 'no se puede vivir así, hay que haver alguna hostilidad'... ele falou... eu achei isso muito bom, eu achei isso muito interessante o que ele falou... porque é um pouco uma característica da gente do Sul, que a gente, por exemplo, desde pequeno a gente ouve as pessoas se queixarem das nossas praias, né? 'ah, nossas praias são ventosas, a água é marrom e feia, tudo plano, sem graça nenhuma'... não sei o que... mas e os prazeres disso?

Eu veraneei no Hermenegildo esse ano, sabe, sol quase todos os dias, mas estava mais ou menos frio também todos os dias, mas a gente de noite fazia, eu comprava uma carne no Uruguai, fazia um churrasco maravilhoso, tava por ali tomando um mate, entendeste?... tu cria um outro tipo... tu te conecta com aquela natureza de outra maneira... se tu não pode tá suando e nadando e pulando e rindo, tu tá talvez com um pouquinho mais de roupa no fim da tarde, tomando mate, dançando na beira da praia, tocando teu violão, lendo um livro, né?! Então, é um tipo de... Moscardini dizia 'não, a gente tem que buscar uma lenha, tem que passar esse trabalho de precisar juntar uma lenhazinha, fazer um foguinho no dia em que está mais frio, e tal...'

Eu me lembro de quando eu morava no Rio e me entediava um pouco o clima... Todos os dias eu me acordava, todos os dias era lindo, [...] e às vezes quando esfriava no inverno, no máximo o que tinha eram dias de chuva... aí tu

saía com um moletom, mas ficava de bermuda, com chinelo de dedo, só com moletom, aquela coisa, sabe...

O Borges falava na dignidade do frio [...], da gente se vestir, botar um sobretudo. Claro, ele como um bom buenairense, né, um homem europeizado, também... Mas eu entendo o que ele quer dizer quando fala na dignidade do frio... Porque eu acho que... o que eu gosto do frio... as pessoas, quando eu falo em estética do frio, acham que eu sou assim defensor do frio, que eu adoro o frio. Não, nem gosto tanto de sentir frio... Na verdade, eu não gosto de sentir frio, eu sou bem friorento. Mas, eu acho que eu gosto muito do nosso clima, em que as estações mudam... cada estação é uma coisa, certo? E acho que nós temos as nossas estações internas também, a gente muda com elas... Começa o outono, a gente tem uma disposição... No verão tu tem uma disposição X, aí vem o inverno, não é ruim, é bom, tu te adapta aquilo... Isso vai mexendo contigo também... Lá fora mexe contigo cá dentro, entende? E eu gosto disso...

É que eu acho que o frio é o clima emblemático desse nosso clima, ele é o clima que nos representa porque afinal de contas nós estamos num país que é conhecido como tropical... aí as pessoas perguntam 'onde está o frio no Brasil?' ele está no Rio Grande do Sul! Claro que tem frio em São Paulo, tem festival de inverno no Ceará, tem festival de inverno até no Piauí, mas o frio não é representativo para eles como o é para nós... Para nós o frio é simbólico, transcende o frio elemento climático, né... E no meu caso, eu gosto de ver o frio também como um elemento estético, vou dizer assim, como uma sugestão para a arte, e para disposição de produzir arte, também... Eu acho que isso me aproxima dos músicos do Sul e eles de mim...

- Concordas com a ideia de que tua obra e a de outros artistas uruguaios e argentinos podem ser entendidas como uma arte contemporânea, uma literatura latino-americana que não é regionalista, nem tradicional, mas que transcende fronteiras e que busca criar uma identidade translocal?

Acho que sim... Todo mundo aqui é... as pessoas, pelo menos com quem eu convivo, [...] são super cosmopolitas, o próprio Jorge (Drexler), por exemplo, que é um cara super... mora em Madri, [...] é um cara que... agora ele tá fazendo uma música mais pra dançar, ele tá pensando em morar nos EUA... tem uma coisa

com o Uruguai, com essa coisa do próprio Borges mesmo, né?! O Borges dizia que nós temos direito a Shakespeare, por exemplo... Então, não tem aquela visão “apequenadora” daqui...

Eu não gosto dessas coisas muito ‘nativismos’, ‘regionalismos’, porque elas me parecem muito redutoras... ‘Ai, o Rio Grande! porque o Rio Grande é tudo!’ Não, para mim o Rio Grande não é tudo... eu vejo muitos problemas... Gosto de morar aqui, adoro, gosto especialmente de morar na minha cidade, na minha casa, gosto de ir lá para minha areazinha com meus caquinhos de casa quebrada... talvez ali seja mais significativo para mim do que morar num belo apartamento no Rio de Janeiro... embora eu fosse gostar de ter um belo apartamento no Rio de Janeiro, porque eu não tenho...

Mas, não é por nada que eu tô aqui... Agora, eu não vou fazer disso uma coisa que, de certa forma, se torne um elemento que por si só qualifique a minha música... Fica que nem tu dizer assim ‘ai, eu sou de esquerda’... Só porque eu sou de esquerda, minha música é maravilhosa ou eu sou um artista engajado, eu sou pela revolução... Isso não é um mérito... Tu é pela revolução, tu é engajado, mas a tua música pode ser uma porcaria... Tua música, pela revolução, pode ser uma música extremamente retrógrada, uma música ultrapassada, velha... Talvez uma música com uma forma muito mais arrojada de um artista que [...] não [es]tá nem aí para uma revolução social, talvez essa música formalmente mais avançada, na vanguarda, ela tenha muito mais função transformadora e revolucionária do que a obra de alguém que se diz um revolucionário, que [es]tá apegado a velhos conceitos de revolução e tudo o mais...

Eu não me apego nunca a nada, a conceitos e coisas assim, esse tipo de coisa, [...]

Eu adoro Pelotas, adoro viver aqui, mas eu também tenho muitas críticas à cidade... Agora mesmo passamos sete meses morando em Barcelona... Voltaria a viver lá com o maior prazer, com a maior alegria... Viveria lá talvez para sempre... Mas é que Satolep pra mim virou já uma coisa tão... a cidade que [es]tá a minha volta na verdade ela é tão ou menos importante do que a cidade que [es]tá dentro de mim... E essa cidade dentro de mim ela vai para todo lado...

- A partir do documentário *A Linha Fria do Horizonte* fica clara a intertextualidade com tua obra a partir do olhar de outros artistas uruguaios e argentinos. Que referências tu buscas, além de Borges e Drexler, nesse contexto latino-americano para pensar as zonas de contato entre Sul do Brasil, Uruguai e Argentina?

Na música tem a área do rock... o rock é muito forte por aqui... ele é um rock que eu acho diferente do rock feito em Rio e São Paulo, por exemplo... não sei muito bem te dizer por que... talvez porque são lugares mais conservadores, eu acho... Eu acho que o rock é uma música de contestação, acho que ela nasce bem, ela é quase como que expelida da sociedade, como uma espinha [...] Eu acho que não é à toa que ela é muito forte na Inglaterra, muito forte nos Estados Unidos... acho que mais na Inglaterra até do que nos EUA... na Alemanha também tem o rock, um rock assim industrial, coisa assim... e eu vejo muitos roqueiros gaúchos focados, ligados nos roqueiros argentinos, especialmente... e já os roqueiros do Rio e São Paulo sabem quase nada dos roqueiros argentinos... [...]

Já te falei no Carlos Moscardini, né... tem muitos violonistas argentinos... o violão argentino ele chega muito forte no violão aqui do Rio Grande do Sul... o exemplo máximo hoje em dia é o Yamandu, né...

E também a música violonística argentina e uruguaia: ela é muito bonita.

O meu violão, embora eu não seja violonista, é muito influenciado pelos violões das milongas... [...] Eu procuro fazer uma música em que eu não quero bater cabeça com Tom Jobim... Porque o Tom Jobim foi tão grande porque ele construiu um mundo harmônico, uma maneira de construir os acordes, dos violões... o violão e o piano tão... tão poderoso... com um resultado tão acachapante, que todo mundo ficou preso a ele de certa forma... Então existe uma necessidade de se libertar dele, de reagir a ele...

Aquela frase clássica [...] que primeiro a gente pinta com os mestres, depois tem que pintar contra os mestres... [...]

Eu encontrei no violão daqui do Sul, esse violão mais arquejado e tal, ao qual eu adicionei o fato de alterar as afinações do instrumento... criei uma maneira muito minha de tocar o violão, de preparar o instrumento para tocar... Então esse híbrido, né... Acho que os compositores do mundo do violão aí são importantes...

[...] Não sei até onde iria esse nível de influência de artistas de lá... Claro, tem muitos escritores [...]

Autores como Cortázar, Ernesto Sábato... tem muita poesia, muita literatura argentina e uruguaia boa, em vários setores, no mundo do gauchismo tem coisas muito interessantes... o próprio Martín Fierro... tem uma história que o autor do Martín Fierro (José Hernández) viveu um tempo ali em Uruguaiana, veio fugido ali, morando por ali, teria escrito ali...

Esses mundos que se confundem, mundos de fronteira... a proximidade é muito enriquecedora...

- Quem são teus interlocutores na arte/literatura argentina? E na arte/literatura uruguaia?

Na verdade, meu conhecimento de literatura argentina e uruguaia é muito pequeno, sabe... Eu não sou um intelectual... Não sou um cara de vasta leitura... Eu sou um leitor caótico... Nem do Borges, que é meu autor favorito, eu li tudo... [...]

Eu sou um cara que... eu sou capaz de ficar anos ouvindo o mesmo disco... [...] E com a literatura é parecido também... Então, eu, “volta e meia”, descubro um autor, leio fragmentos, né... [...] Eu sou esse leitor assim que na verdade não dá pra dar muita importância, né...

Muita gente associa meu modo de escrever ao do Borges, por exemplo... Eu, sinceramente, não associa, acho que não tem a ver. Não acho que tenha essa conexão assim. Claro que tem uma conexão no sentido de eu buscar uma austeridade na fórmula, não buscar uma coisa derramada, nem emoção em demasia nem grandes efeitos. Mas, uma prosa controlada, poética e ao mesmo tempo como se tivesse uma grande racionalidade por trás dela.

Acho que talvez um autor como o Raduan Nassar tenha sido muito mais influente para mim do que o Borges, por exemplo... ainda que o Raduan seja um autor de dois, três livros... [...]

Eu comecei a escrever depois de ler a *Lavoura Arcaica*... um tempo depois... porque eu li a *Lavoura Arcaica* e quando eu li eu me dei conta que era um livro... Me dei conta que eu tinha uma história na minha vida... Eu pensei: ‘peraí, eu tenho uma história na minha vida, eu posso contar essa história à minha

maneira' [...] Até então, eu achava que a minha maneira seria... não sabia se ela teria qualidade como literatura e quando eu li o Raduan eu pensei 'bom, dessa maneira eu escrevo, eu escreveria'... Então, um leitor perspicaz vai se dar conta de que existe um ponto de contato [...] entre o meu texto e o dele [...], embora o meu seria uma coisa assim o Raduan olhando pro Borges, por exemplo.

- Algumas referências em tua obra são nomes como Jorge Luis Borges, Ítalo Calvino, João Simões Lopes, Alejo Carpentier, Bioy Casares, e compositores como Atahualpa Yupanqui, Alfredo Zitarrosa, João da Cunha Vargas em suas milongas (todos mencionados em entrevistas e textos ao longo de tua carreira artística). Terias mais algum a acrescentar?

O próprio Joyce foi um autor que sempre me influenciou muito. Havia o mito, né, do *Ulisses*. Agora quando eu fui patrono da feira eu levei [...] meu exemplar do *Ulisses* que eu comprei na Feira do Livro de Pelotas, não sei se com 15 ou 16 anos, eu não me lembro mais... [...] Eu [es]tava esperando por aquela edição porque ela [es]tava esgotada e foi relançada... [...] Claro, *Ulisses* é um livro difícilimo, quase intransponível, na verdade. Tem muita gente que considera o livro ilegível. Eu devo ter lido [...] umas três vezes. Cada vez eu fui lendo melhor, fui lendo de um jeito diferente, mas é um livro que tu pode ler muitas vezes...

[...] Eu sempre gostei muito do Joyce, eu sempre gostei muito dos autores que eu vejo que aflora um... o grande desafio... porque o *Ulisses* são 24 horas no dia da vida de um sujeito... e ele é vinculado a um outro livro, eu gosto disso... coisas que o Borges faz muito também: uma intertextualidade. [...] E o Joyce, além da coisa formal, super louca, a coisa da inversão do fluxo de consciência, esse tipo de coisa, ele tem uma grande capacidade de expressar a fala coloquial de uma forma muito real, muito verdadeira, muito natural. Então, foi um autor que me marcou muito. O Joyce é um autor tão grande que ele marcou todo mundo de certa forma... quem não foi marcado por ele? Ou pelo Borges...

[...]