

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Letras e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado



Dissertação

Don Frutos e El día en que el Papa fue a Melo:
imagotipos do fronteiroço na narrativa de Aldyr Garcia Schlee

Alexandre Antonio Ramos Maciel

Pelotas, 2014

ALEXANDRE ANTONIO RAMOS MACIEL

***Don Frutos e El día en que el Papa fue a Melo:*
imagotipos do fronteiroço na narrativa de Aldyr Garcia Schlee**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura Comparada, da Universidade Federal de Pelotas, como requisito para a conclusão de Mestrado em Letras (Área de Concentração: Literatura Comparada).

Orientador: Prof. Dr. João Luis Pereira Ourique

Pelotas, 2014

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

M152dMaciel, Alexandre Antonio Ramos

Don Frutos e El día en que el Papa fue a Melo :
imagotipos do fronteiriço na narrativa de Aldyr Garcia
Schlee / Alexandre Antonio Ramos Maciel ; João Luis
Pereira Ourique, orientador. — Pelotas, 2014.

110 f.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação
em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade
Federal de Pelotas, 2014.

1. Literatura. 2. Sociedade. 3. Imagologia. 4.
Historiografia. 5. Fronteira. I. Ourique, João Luis Pereira,
orient. II. Título.

CDD : 809

Elaborada por Aline Herbstrith Batista CRB: 10/1737

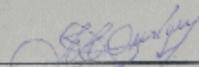
Alexandre Antonio Ramos Maciel

**DON FRUTOS E EL DIA EN QUE EL PAPA FUE A MELO
IMAGOTIPOS DO FRONTEIRIÇO NA NARRATIVA DE
ALDYR GARCIA SCHLEE**

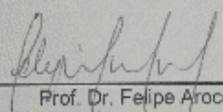
Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado, Área de Concentração Literatura Comparada, da Universidade Federal de Pelotas.

19 de março de 2014

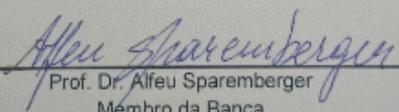
Banca examinadora:



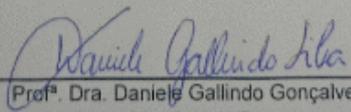
Prof. Dr. João Luis Pereira Ourique
Orientador/Presidente da Banca
Doutor em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria



Prof. Dr. Felipe Arocena
Membro da Banca
Doutor em Sociologia pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro



Prof. Dr. Alfeu Sparemberger
Membro da Banca
Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo



Prof. Dra. Daniele Gallindo Gonçalves Silva
Membro da Banca
Doutora em Germanística/ Literatura Alemã Antiga
pelo Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Alemanha

*Aos meus familiares, em especial ao primo Douglas,
para quem “a fronteira é o lugar onde não há fronteiras”, e ao meu pai, que dizia que
um dia moraria do outro lado do rio.*

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo apoio a este bolsista, o que me fez ter um precioso tempo;

A Aldyr Garcia Schlee, por pacientemente assistir cada apresentação minha a respeito de sua obra, o que enriqueceu todo o trabalho;

Ao meu orientador, Professor Doutor João Luis Pereira Ourique, que pacientemente construiu, desconstruiu e reconstruiu o trabalho comigo, mesmo quando eu demonstrava impossibilidade;

Aos colegas de mestrado que discutiram e incentivaram minha produção. Em especial, à Juliana Terra Morosino que, junto com a companheira Germanna Lopes, acompanhou minhas vivências por parte da América Latina;

À Roseline, que pacientemente foi companheira física e intelectual, apoiando no possível para que eu pudesse sentar, ler e escrever, mesmo quando eu não conseguia fazê-lo;

A los viejos Schirley e Edemar, que pacientemente aguardavam a minha chegada, mesmo quando eu não iria. Ela, ainda aguardando minha chegada com o mate e uma boa charla; ele, por ter cruzado o rio nos últimos momentos, sem que pudesse saborear a finalização do trabalho, mas que assistirá e aguardará na terceira margem;

A quem busca e a quem espera;

Ao avô que resiste aos assédios do tempo e do embrutecimento;

A todos que sentem-se vivendo numa terra só:

Muito obrigado!

“Algum dia, ainda, alguém reconhecerá que as cousas, aqui, não são como por aí afora. Nós aqui estamos de um lado e, ao mesmo tempo, do outro da fronteira; não há como fugir disso – e espero que o doutor me entenda. Aqui, se não somos amigos e parentes e compadres, somos irmãos – alguém haverá de dizer isso, para que se acredite de vez. Porque a proximidade, o intercâmbio, o gênero de vida, a acumulação de interesses, a existência em comum nos fizeram irmãos uns dos outros; e geraram um entendimento tão profundo entre nós todos que o sentimento de Pátria, que nos afastaria, fica difícil de ser percebido. Por marchas e contramarchas de nossa própria história comum, chegamos a um ponto em que para os gaúchos rio-grandenses e os gauchos orientais tornou-se difícil, muito difícil saber de que lado verdadeiramente está a autêntica defesa de seus interesses: se do lado do Governo imperial brasileiro, tão distante e insensível aos problemas do sul, ou se de parte daqueles que saudavam com alegria e prazer sua independência ou as lutas que por ela haviam iniciado com a implantação por aqui daquelas novas e prometedoras ideias de república, de federação e de democracia.” (SCHLEE, 2010)

RESUMO

Adotando a Teoria Crítica da Sociedade, fundamentada a partir da Escola de Frankfurt, este trabalho aproxima a narrativa ficcional à organização social ao qual integra. Problematizando os espaços de uma e de outra, passando pelos pontos de intersecção, pretende-se discutir o quanto o texto literário e o contexto podem dizer um sobre o outro, acima de tudo, através da pertinência da aplicabilidade destas observações nas obras *Don Frutos* e *O dia em que o Papa foi a Melo*, de Aldyr Garcia Schlee. Questões que presenciarão a discussão, aqui são apresentadas: a identidade, na perspectiva da imagologia; a historiografia, embricada nas relações com o ficcional, tanto como instrumento uma de outro, como em rediscussão de cada visão da narrativa; as linguagens em que o texto literário aproxima-se para sua construção formal e suas implicações.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, sociedade, imagologia, historiografia, fronteira.

ABSTRACT

Adopting the Critical Theory of Society, founded from the Frankfurt School, this work approaches the fictional narrative to the social organization which integrates. Questioning their spaces, passing through the points of intersection, we intend to discuss how the literary text and the context can tell one about the other, above all, through the relevance of the applicability of these observations in the works and *The Don Frutos* and *El día en que el Papa fue a Melo* of Aldyr Garcia Schlee. Issues that will witness the discussion, here are presented: the identity from the perspective of imagology; historiography, tied in relations with the fictional, both as an instrument one from another, as in view of the renewed discussion of each narrative; languages in which the literary text approaches to their formal construction and its implications.

KEYWORDS: Literature, society, imagology, historiography, frontier.

RESÚMEN

Se propone tratar en ese trabajo el análisis de la narrativa de ficción a través de la organización del medio social que la integra, para tanto adoptando como soporte teórico la Teoría Crítica de la Sociedad basada en la Escuela de Frankfurt. Cuestionando los espacios de una y otra, traspasando por los puntos de intersección en el que se encuentra la intencionalidad de debatir cómo el texto y el contexto literario pueden decir uno sobre el otro, y sobre todo, a través de la relevancia y aplicabilidad de estas observaciones en las obras *Don Frutos* y *El día en que el Papa fue a Melo*, de Aldyr García Schlee. Los temas que serán elementos de la discusión se presentan a la continuación: la identidad desde la perspectiva del estudio de las imágenes, la historiografía entrelazada a las relaciones con la ficción, una como mecanismo para la comprensión de la otra, como rediscusión da visión de cada una en relación a la narrativa; los lenguajes en que el texto literario tiene aproximaciones para la construcción formal de sus implicaciones.

PALABRAS-CLAVE: Literatura, sociedad, imagología, historiografía, frontera.

Sumário

Introdução.....	11
1. O intra e o extratextual: a leitura através do comparatismo.....	18
1.1 Interdiscursividade e interdisciplinaridade: a literatura e a sociedade.....	20
1.2 Relações e tramas entre a ficção e a história.....	21
1.3 Imagologia, os imagotipos literários e a identidade.....	24
1.4 A fronteira e a indefinição.....	26
1.5 Aldyr Garcia Schlee como uma bi(bli)ografia.....	28
2. Don Frutos – sinóptica leitura.....	30
2.1 Do contexto: algumas polêmicas sobre a vida de Rivera.....	31
2.2 Do texto: um Romance que parece ter saído da vida.....	34
2.3 Don Frutos e a imagem do narrador cavalaresco.....	41
3. El día en que el Papa fue a Melo – sinóptica leitura.....	46
3.1 El día en que el Papa fue a Melo – a imagem, a ausência e a presença....	50
3.2 O espelho e o encanto partido.....	63
3.3 A aproximação do Papa, ou as mãos nos seios de Lila e as mentiras e verdades do Turco Jaber.....	75
Considerações finais – a fronteira entre a Cruz e a Espada.....	96
Referências e bibliografia.....	102
ANEXOS.....	106

Introdução

O trabalho que aqui é apresentado tem como objeto de estudo as obras *Don Frutos* e *El día en que el Papa fue a Melo*, de Aldyr Garcia Schlee, em busca da compreensão acerca de como se constituem as construções literárias e os elementos culturais fronteiriços nas duas publicações. Pretende-se, a partir dessa abordagem, problematizar como se dão tais construções e qual sua relação com a cultura regional da fronteira.

Uma possibilidade de reflexão deverá vir pela observação das relações intertextuais com a historiografia e a tradição literária, pesando como as obras dialogam com os espaços e com os vínculos específicos a cada uma delas. Nesse movimento, há necessidade de apontar as ideias iniciais que servirão de ferramenta para a construção de toda a leitura que aparecerá na sequência.

É fundamental ter como princípio que a fronteira é um espaço culturalmente autônomo, com características peculiares e construtos simbólicos particulares. Da mesma forma ocorre com a construção literária que se relaciona com o espaço cultural. Tal situação constitui um jogo onde as construções sociais integram a organização interna do ficcional.

Do ponto de vista aqui adotado, o texto literário das regiões fronteiriças, bem como o próprio meio com o qual dialoga, necessita constantemente de análises acerca das próprias formações, visto serem espaços dinâmicos. É necessário observar quais são os enlaces e os desenlaces entre o “extra” e o “intra-fronteiriço” e como as mesmas relações textuais das produções internas ao território limítrofe se aproximam e distanciam das externas. Deve-se levar em conta, no entanto, o pertencimento às nacionalidades que constituem geograficamente a localidade, assim como a existência da necessidade de identificar como são construídas as imagens, os estereótipos e os produtos culturais pertencentes. Nesse contexto, a imagologia literária é fundamental para revelar o processo que leva a tal construção, como aparecerá mais adiante.

No mesmo caminho, faz-se oportuno analisar as obras escolhidas e o contexto em que estão inseridas, objetivando identificar quais as relações estabelecidas para a constituição da referida particularidade fronteiriça e qual sua relevância para a obra. De maneira mais abrangente, esta investigação tem como

base as reflexões acerca da Teoria Crítica da Sociedade, fundamentada a partir da aproximação entre as reflexões de críticos literários latinoamericanos, como Angel Rama, Hugo Achugar e Antonio Candido e as propostas pela Escola de Frankfurt. Tais aproximações ocorrem por opção da pesquisa, mesmo que não haja filiação direta, mas pela abertura à qual as visões poderão complementarem a visão aqui proposta. É estabelecido um meio de inter-relacionar as narrativas ficcionais à organização social ao qual faz parte como construto e construtor, conforme sugere a leitura do texto literário a partir da perspectiva de sua relação com a sociedade, pois

...só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. (...) o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na construção da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (CANDIDO, 2000, p. 6)

É inevitável considerar a existência de um diálogo não só entre a ficção literária consigo mesma, mas com outros fatores culturais, sendo que o texto estético (re) monta o social em suas formas de discurso. Desse modo, a visão de Candido aparece como elemento de fundamentação em relação à interdiscursividade posta entre a obra de Aldyr Garcia Schlee e a estrutura social.

Outra reflexão necessária é das relações entre a história e a literatura. Um dos pontos de vista utilizado é o da relação de entrecruzamento entre a historiografia e o texto ficcional, apropriando-se de afirmação de Paul Ricoeur:

Por entrecruzamento entre história e ficção, entendemos a estrutura fundamental, tanto ontológica como epistemológica, em virtude da qual a história e a ficção só concretizam suas respectivas intencionalidades tomando de empréstimo a intencionalidade da outra. (RICOEUR, 2010, p. 311)

Assim, verifica-se que há procedimentos de refiguração entre o texto ficcional e o histórico. Em que pese não haver maior relevância de um em relação ao outro, segundo defende Ricoeur, a história¹ e sua intencionalidade emprestada à ficção aqui são vistas como integrantes do processo constitutivos do “externo” e que

1 Vincula-se aqui o termo “história” à visão de história de Walter Benjamin (BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 222-232).

aparecerão no “interno” da obra. Da mesma forma, a estrutura formal das narrativas também são emprestada à leitura externa, na via de mão dupla entre literatura e sociedade.

É vantajoso, para o rumo da investigação, que haja a apropriação da teoria que envolve cada discurso para aproximá-los, quando um tornar-se-á fator fulcral de elucidação e compreensão do outro. Com isso, o entrecruzamento sugerido por Ricoeur e a relação entre literatura e sociedade entendido por Candido acabam por cristalizar as imagens que determinado grupo social faz de si e do outro através do discurso literário e sua apropriação dialógica. Há que lembrar, ainda, do que diz o crítico uruguaio Ángel Rama, sobre as relações entre a história e a literatura na América Latina, onde localiza-se o espaço fronteiro aqui trabalhado:

(...) en el caso latinoamericano, específicamente, la vinculación, y aun la dependencia, de arte e historia, es más fuerte que en otras comarcas y en otros tiempos. (...) Pero nadie elige por razones exclusivamente artísticas (ni siquiera como el del “*l'art pour l'art*”), sino que se elige em el movible campo de la realidad, de la historia, de la literatura, por aquellos alimentos que nutren nuestra concepción de la vida y la muerte em el plano más preciso, más cargado de sentido y verdad. (RAMA, 2006, 55).²³

Não há como desvincular, segundo o que diz Rama, o texto ficcional estético das trampas da historiografia, em especial, num ponto encrustado no subcontinente latino-americano. Aí reside uma necessidade de clareamento fundamental para a compreensão desta investigação: se de um lado a observação formalista destoa da pretensão ao diálogo com o espaço social, de outro, como já previamente apontado, a construção cultural do meio e a consciência sociológica sobre o espaço são necessárias para o enriquecimento da problematização proposta.

Nessa relação, os imagotipos tornam-se construções simbólicas da identidade regional, pois “No estudo imagológico da literatura podem-se achar chaves para entender os desencontros no encontro de culturas”, conforme Celeste Henriques Marques Ribeiro de Sousa (2004, p. 18). A afirmação aponta um viés para

2 (...) no caso latino-americano, especificamente, o vínculo e mesmo a dependência entre arte e história é algo mais forte que em outros lugares e em outros tempos. (...) Ninguém faz suas escolhas por razões exclusivamente artísticas (nem mesmo poderiam fazê-lo os que defenderam um princípio tão infundado como o da *l'art pour l'art*), mas opta, no campo móvel da realidade, da história ou da literatura, pelos elementos que nutrem nossa concepção de vida e de morte no plano mais preciso, mais pleno de sentido e verdade. (RAMA: 2008, 66)

3 Todas as citações serão utilizadas do original e as traduções são da versão brasileira, traduzida por Rômulo Monte Alto.

a compreensão do que é a identidade frente ao texto literário. Além disso, a autora afirma que

Imagologia é, tradicionalmente, o nome dado a uma área de pesquisa, cujo objeto de estudo precípua são as imagens de países criadas e veiculadas pela literatura. Talvez também se pudesse dizer que a imagologia é o nome atribuído a um enfoque específico – as imagens de países – através do qual também é possível examinar a literatura. (SOUSA, 2004, p. 21)

Tais imagens podem ser verificadas e investigadas na obra de Schlee, observando que o discurso ficcional que envolve a regionalidade fronteiriça carece dessas observações. É através delas que os elementos culturais podem ser expostos. E para que se possa estudar as imagens construídas através da literatura ou que são reveladas por ela, a imagologia torna-se um caminho.

Para este trabalho, ainda, a opção por inserir a relação entre historiografia e a literatura, assim como a incorporação da tradição literária, tem por objetivo a observação da construção dos imagotipos através dos tempos e por meio da ficção.

Somando-se aqui também uma definição de fronteira, uma vez que trata-se de um conceito amplo na definição referencial da palavra. É preciso ver o que diz Adriana Dorfman:

A fronteira cria picos de centralidade e chama a si certos tipos de práticas legais e ilegais (comércio, transportes), atrai pessoas que desejam beneficiar-se das vantagens presentes no local, na forma de um custo de vida menor, maiores oportunidades de trabalho, acesso a serviços como saúde, energia e telefonia. São lugares da contradição (ao mesmo tempo periféricos aos estados-nação e plenos de alternativas políticas e econômicas oferecidas pelo trânsito fronteiriço), assim como da diversidade (já que, além do estrutural contato experimentado cotidianamente entre dois grupos nacionais, o chamado da fronteira atinge os ouvidos de muitos outros grupos interessados na indecibilidade característica da fronteira). (DORFMAN, 2009, p 03).

A fronteira é um espaço caracterizado pela indecibilidade e por ser um lugar de trânsito. As identidades constituídas nesse espaço também são transitórias e de relações complexas que pluralizam e chega-se à indecisão. Alguém que esteja inserido nesse contexto tem relação de pertencimento variável devido a esses caracteres. Mas nesse ponto, surge um paradoxo: a cultura que envolve essa indecibilidade e o transitório é o que define a mesma identidade cultural. Assim, a imagem do trânsito e do “indecidido” é o que comporá o “núcleo duro” dessa constituição compósita (ABDALA, 2005).

Com esta fundamentação, além das reflexões que aparecerão no percurso, este trabalho deverá se estruturar em cinco partes distintas, tratando da introdução, onde a proposta será apresentada, assim como as primeiras reflexões contextualizadoras; seguido do primeiro capítulo, onde serão apresentados os conceitos fundamentais e serão discutidas as relações entre o intra e o extratextual; um espaço destinado à análise de *Don Frutos*, cotejando à historiografia e à tradição literária, com o intuito de observar a formação das imagens através e com esses diálogos; um terceiro momento em que será apresentada a leitura de *El día en que el Papa fue a Melo*, na versão uruguaia, acompanhada pela edição em português, apontando uma visão amparada na observação contextual. Há que ressaltar que não há pretensão de analisar questões de tradução, considerando que ambas as versões são produzidas pelo mesmo autor, mas que há relevância em conhecer ambas, com o intuito de observar o funcionamento e algumas situações específicas de cada uma para os respectivos contextos; para fechar, a apresentação das considerações finais, apresentar o resultado da investigação e um exercício de comparação entre os textos. A bem da identificação das obras, quando as citações forem dos objetos de estudo, se fará desnecessário citar o nome do autor, sendo as mesmas identificadas através das datas – *Don Frutos* tem publicação em 2010, *El día en que el Papa fue a Melo* é de 1991, na versão uruguaia, e 1999, na versão brasileira.

O princípio de cada análise têm a denominação de “sinóptica leitura” por tratarem-se de contextualizações e terem como proposta a apresentação das obras de maneira a resumir a diegese, o que não impedirá introduzir elementos de análise. Na sequência, há um espaço de contextualização que tenha alguma relevância para a investigação: a biografia do General, com os fatos históricos reconhecidos seria um exemplo do subcapítulo 2.1, ao passo que em 3.1 já haverá problematizações acerca das narrativas que integram *El día en que el Papa fue a Melo*.

Em 2.2, as relações entre a historiografia e o ficcional formam a primeira parte da análise de *Don Frutos*. Nesse item, propõe-se discutir a pertinência em estabelecer, ou não, limites entre os “fatos reais” e os “inventados” para leitura, tendo a focalização sobre o protagonista e indica uma condição de que

provavelmente foi assim. Concomitantemente, já apresentando imagotipos e imagens, como será visto na sequência.

Também é discutida a presença da força e da guerra, tema recorrente na construção do espaço fronteiro entre Brasil e Uruguai, assim como da própria vida de Rivera. A tradição literária ligada à guerra também será alvo dessa discussão, com obras que têm a mesma relação ao bélico, em especial com *Don Quixote*, de Miguel de Cervantes, *Martín Fierro*, de José Hernández e *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento.

Em 2.3, serão apresentadas discussões acerca do narrador problemático, tendo em vista seus posicionamentos variados em relação aos momentos da narrativa, tanto de tempo, quanto de espaço, assim como o uso de paratextos, como notas de rodapé, incorporados à narrativa.

Retomando *El día en que el Papa fue a Melo*, do texto propriamente dito serão analisados aspectos formais, como o fato de os contos serem todos ligados por um mote. Isso ocorre, não só pelo assunto da visita do Papa, mas por apresentar a possibilidade de discussão sobre os títulos de cada narrativa.

A chegada do pontífice a Melo serve para contar as ocorrências e não-ocorrências numa localidade na ocasião de um evento de grandes proporções. Nesse caso, a relação do público com o acontecimento é para onde se direciona o olhar.

A cruz e a ausência do Papa, são dois fatores diversos que acabam confluindo para a leitura, em 3.1 e 3.3. O fato de o pontífice não estar diretamente na narrativa, não ser personagem de interação, mas ser e ter uma presença simbólica, apresenta dois fatores relevantes para a problematização deste trabalho: a simbologia da cruz do catolicismo é a presença de que a comunidade se apoia para esperar o milagre; a ausência do Papa na narrativa, indicando que aquele sonho não era real. No caso de 3.1, serão analisados os contos de I até VII. Em 3.3, a análise ocorrerá nos dois últimos. No meio de ambos, em 3.2, *El espejo partido* é o conto que acaba por trazer maior discussão neste trabalho, tendo em vista seu caráter de diálogo com a totalidade da obra e por apresentar elementos que dialogam com maior força em relação ao romance *Don Frutos*. A sequência varia por opção de identificar que até o conto VII, a análise ocorre em um aspecto – ausência do Papa e

suas imagens – e que nos contos IX e X as observações encaminham-se para a presença virtual do pontífice, ou seja, para a Cruz. Há nesse caso, uma transição, ou ainda, um espaço de trânsito entre a ausência física e a presença virtual, exposta no *Cuento VIII*, tal como ocorre na região fronteiriça.

Ainda resta observar que o trabalho deverá ter maior fôlego na análise de *El día en que el Papa fue a Melo*, mesmo este sendo um livro de contos quase oito vezes menor em número de páginas em relação ao romance *Don Frutos*. Isso se deve ao fato de a obra mais longa ter maior objetividade, visto tratar-se, em tese, de uma única narrativa e de um fato: a estada do Caudilho em Jaguarão; ao mesmo tempo, cada conto da outra obra analisada tem uma narrativa, com sua significação interna e suas relações ao fato da visita do sacerdote.

Da mesma forma, ainda há que justificar que, em *El día en que el Papa fue a Melo*, ocorrerá análises mais aprofundadas de três contos em relação aos demais, pelo motivo de serem mais significativos para a obra: *El espejo partido* por dialogar, através da estrutura ou das imagens construídas, com os demais. *La mano en los senos de Lila* e o *Cuento del Turco Jaber, ó Mentira de verdad, ó Verdad de mentira*, por trazerem imagens significativas da presença do papa, seja pela questão política, seja pela única personagem que afirma ter visto o Papa. Além disso, procura-se evitar o risco de redundar a análise e não objetivá-la.

Encerrando este trabalho, as considerações finais deverão conter as observações acerca da Espada do General e a Cruz do Pontífice, apontando dois instrumentos que constituem o imaginário da região, observando a simbologia compreendida entre as duas peças. Será nesse ponto a apresentação da análise comparativa, destacando a pertinência de analisar um romance de grande fôlego como *Don Frutos* ao lado de uma obra que é um conjunto de dez contos, oito vezes menor em termos impressos, como *El día en que el Papa fue a Melo*.

1. O intra e o extratextual: a leitura através do comparatismo

A construção simbólica da impressão dos elementos culturais através do olhar humano sobre o outro se dá pela via do jogo entre as relações das imagens formadas nesse olhar e os mecanismos discursivos literários. Há que se considerar que a análise da obra depende do conhecimento acerca da inserção da própria no espaço que ocupa, assim como compreender os construtos sociais que são transpostos a integrar formalmente o objeto de estudo. Isto posto, retorna-se ao conceito de imagologia literária e à confluência com as reflexões sobre a relação entre a literatura e a sociedade. No mesmo compasso, Ángel Rama afirma que

Querer, o creer, que es posible un desglose categórico entre el sustrato económico-social, de una determinada sociedad, y los planos educativos, artísticos, literarios o filosóficos em que se manifiesta, y pensar que estos últimos pueden encararse críticamente com total independencia de aquél es, a esta altura de nuestro mundo, una ingenuidad culpable cuando no un expreso propósito de engañarse y de engañar. (RAMA, 2006, 54)⁴

Rama apresenta, com isso, um aprofundamento da proposta de Candido, afirmando que é fundamental aproximar texto e contexto. Isolar um do outro seria o ato de “grande ingenuidade” que elimina possibilidades. Do contrário, analisar as estruturas internas do produto estético, comparando à formação sócio-histórico-cultural é a forma de ampliar, aprofundar e problematizar a discussão acerca de ambas. Trata-se, já no ponto de vista desta investigação, de apropriar-se da epistemologia contextual com a finalidade de fundamentar a leitura, observando como funciona enquanto elemento constitutivo da ficção.

Consequência disso é o estabelecimento de outras ferramentas de análise capazes de apontar caminhos diversos também na leitura do social. Retorna, aqui, o fato de que Candido apresenta uma via de mão dupla em que a sociedade tem suas estruturas utilizadas como elementos formais. Estes, após são relacionados para que a análise do texto literário não seja mero objeto da sociedade. Duas aberturas são notadas nesse ponto: a da ordem interna em que os fatos ocorrem, observando elementos de tessitura; os construtos culturais, considerando elementos

4 Querer, ou acreditar que seja possível, uma separação entre o substrato econômico-social de uma determinada sociedade e os planos educativos, artísticos, literários ou filosóficos em que se manifestam, assim como pensar que esses planos podem ser encarados criticamente de forma independente daquele substrato é, atualmente, uma grande ingenuidade, quando não um claro desejo de enganar ou ser enganado.

Trad.: Rômulo Monte Alto. Vide referências bibliográficas

historiográficos, sociológicos e antropológicos. Em rumo semelhante, o também uruguaio Hugo Achugar aponta que haja

um saber que fala de um lugar, mas também acredita, deseja, imagina, constrói, ficcionaliza esse lugar. A tensão entre reconhecimento do lugar de onde se fala e o lugar de onde se fala como espaço desejado/imaginado (...) Também atravessa todo discurso, pois todo discurso é sempre formulado a partir de um lugar que é verdadeiro e imaginado, concreto e desejado, histórico e ficcional. (ACHUGAR, 2006, p. 19)

E é nessa “tensão entre o reconhecimento do lugar de onde se fala e o lugar de onde se fala” que se estabelecem relações entre o “verdadeiro” e o “imaginado”, entre o ficcional, interno à obra, e o real, externo, pertencente ao campo do social. No caso das obras de Schlee, o espaço fronteiro é imaginado tendo por base um discurso histórico, aqui convencionado como da história reconhecida como “oficial”, e o próprio discurso da tradição literária. Ou seja, as estruturas sociais e as literárias dialogam, não como dois elementos completamente dissociados que “conversam” eventualmente para um empréstimo, mas como integrantes de fato, umas das outras.

Vale observar que o material utilizado na construção textual provém de diversas relações de troca e que o escritor emprega, não só uma única, mas uma quantidade considerável de técnicas. Observa-se que o material social necessita de um instrumento capaz de transformá-lo e internalizá-lo de maneira que possibilite a produção de sentido. É apropriado, para tanto, que outras formas de produção artísticas sirvam como ferramentas para essa construção, citando como ilustração para este estudo o cinematográfico, quando a textualidade é aproximada à linguagem e as disposições constitutivas são organizadas de forma que o leitor se posicione também como espectador. Assim, é possível encontrar trechos em que o formato sugira tomadas de câmera, semelhante ao que indica Marcel Martin em sua obra *A linguagem cinematográfica* (2005). Neste contexto, poderá ocorrerem deslocamentos, onde ora um narrador descreve um local como se o olhar captasse cada detalhe em sequência, outro momento aproxima a “objetiva” num close, descrevendo o olhar, ou ainda detalhando cada fato em que se envolve determinada personagem.

Com estes elementos, chega-se ao que aqui é proposto: investigar como aparecem os imagotipos literários e a cultura fronteira nas obras *Don Frutos* e *El*

día en que el Papa fue a Melo, de Aldyr Garcia Schlee. Para tanto, é incontornável o questionamento que norteará toda reflexão aqui proposta: como os imagotipos literários são construídos nas obras de Aldyr Garcia Schlee e qual a relação dessa construção com a cultura regional da fronteira?

Antecipando uma possível resposta, pode-se tomar como ponto de partida, o princípio de que as relações intertextuais com a historiografia, elementos culturais regionais e a tradição literária fazem com que as obras expunham a identidade da fronteira e revelem os imagotipos relacionados à mesma identidade, justamente apropriando-se de tais elementos na sua construção.

1.1 Interdiscursividade e interdisciplinaridade: a literatura e a sociedade

Para que se possa estabelecer uma metodologia comparatista em uma pesquisa, é exigido que se defina os elementos que serão relacionados e apontar, no mínimo, a que caminho se pretende trilhar. E ao se colocar lado a lado um texto ficcional e o discurso histórico, é necessário que se compreenda as implicações da natureza de cada um deles e qual a relevância em aproximá-los, assim como um possível, ou até mesmo provável resultado desse movimento.

A primeira base teórica que é apresentada diz respeito à intertextualidade. Indica como um discurso se constitui de outros, ainda que não tenham a mesma natureza ou intencionalidade. Nesse caso, retorna a construção do texto literário em rede de “relações diferenciais”, referida por Tânia Carvalhal (1994). Portanto, a ficção é construída com relações que podem extrapolar sua natureza. A relação com a sociedade é uma forma de exercitar essa compreensão, acima de tudo se for considerada a visão de Antonio Candido (2000) sobre tal fato, conforme visto anteriormente sobre a construção do texto com o contexto. Nesse caminho, o respeito à natureza da obra e a visão de que é necessário compreender as relações que essa mesma obra tem com o espaço onde está inserida. Nesse caminho, ainda há que se considerar que a historiografia integra a rede referida por Carvalhal e constitui elemento fundamental para a composição do social. Por consequência, chega-se à afirmação de que o discurso histórico é relevante para a investigação

comparatista, pois é socialmente revelador, conforme constará mais adiante.

As afirmações de Candido definem uma função social para o texto literário através do caminho de mão dupla:

[...] a função histórica ou social de uma obra depende da sua estrutura literária. E que esta repousa sobre a organização formal de certas representações mentais, condicionadas pela sociedade em que a obra foi escrita. (CANDIDO, 2000, p.153)

Partindo daí, verifica-se que o literário integra e é integrado pelas dinâmicas sociais como fatores constitutivos, sendo necessário que se observe também o externo. A reciprocidade se dá, no entanto, no momento em que se busca a realização de leitura crítica e se adota tal procedimento. Por consequência, acabam por surgir os registros culturais na obra.

Da mesma forma em que o “externo se torna interno”, ocorre algo como um espelhamento, trazendo reflexos dessa assimilação da dimensão social como fator da arte e tornando a obra um termo revelador dessa cultura, justamente pela indissociabilidade dos discursos. Consequentemente, a arte torna-se uma forma eficiente de registrar a cultura enquanto característica comum a determinado grupo social. A literatura, como expressão estética humana, acaba por ser um dos meios mais significativos nesse sentido. Através do texto estético se pode acessar valores de outros momentos ou da memória de um determinado segmento de construção humana, além de se constituir o imaginário e tornar aspectos culturais em legítimos símbolos e signos do grupo ao qual se vincula.

1.2 Relações e tramas entre a ficção e a história

“A mesma obra pode, portanto, ser um grande livro de história e um admirável romance.”⁵

Para Paul Ricoeur, “narrar qualquer coisa é narrar *como* se isso tivesse se passado” (2010, p. 323). Tal afirmação só é possível porque a ficção se constrói sobre a base do que poderia realmente ter ocorrido. Mais: considerando-se uma obra como *Don Frutos*, é plenamente viável sustentar que a linguagem ficcional conta algo que provavelmente ocorreu. Logo, pode-se afirmar que um texto estético

5 Ricoeur, 2010, p. 318. Alusão à capacidade de uma obra em ter valor literário pela sua estrutura interna e o fato disso não invalidar seu valor de pesquisa histórica e vice-versa.

é capaz de dar conta de algo que *poderia ter* acontecido, que *talvez tenha* acontecido ou que provavelmente tenha acontecido.

A bem da escolha da epígrafe, partindo da compreensão de que a narrativa é fundamentada também na probabilidade, é coerente afirmar que não há como determinar peso diferente, tanto à linguagem literária quanto à histórica, no romance. Nesse jogo, o fato de a obra ter a capacidade de refiguração da história não é mais, nem menos, importante do que sua construção enquanto linguagem: *Don Frutos* é um romance e, como tal, tem seu valor estético por suas relações internas formais, podendo e devendo ser lido como obra de ficção; ao mesmo tempo, trata-se da construção biográfica do General José Fructuoso Rivera y Toscana, onde consta fatos importantes na história da personalidade do homem que presidiu a República Oriental do Uruguai e que teve participação decisiva no processo de independência do país. Nesse ponto, há o encontro entre a biografia de Fructuoso e a ficção de *Frutos*, que pode ser visto como o que Paul Ricoeur chama de “entrecruzamento entre história e ficção”, tratando da relação de apropriação que ocorre entre uma e outra, de maneira recíproca:

Por entrecruzamento entre história e ficção, entendemos a estrutura fundamental, tanto ontológica como epistemológica, em virtude da qual a história e a ficção só concretizam suas respectivas intencionalidades tomando de empréstimo a intencionalidade da outra. (...) essa concretização só é alcançada na medida em que, por um lado, a história se serve de alguma maneira da ficção para refigurar o tempo, e em que, por outro, a ficção se serve da história com o mesmo intuito. Essa concretização mútua marca o triunfo da noção de figura sob a forma do *figurar que...* (RICOEUR, 2010, pp. 311-312)

Refigurar seria, então, contar um fato histórico como se fosse ficção ou narrar um romance utilizando do factual. Nesse ponto, surgiria a visão de Cândido, exposta anteriormente, onde, mesmo com o respeito à natureza de cada área do conhecimento, o empréstimo de procedimentos cria a possibilidade da devolução: o factual empresta documentos e recebe em troca a história que provavelmente aconteceu, assim como o ficcional empresta a construção linguística que torna compreensível a historiografia e recebe em troca os itens que a institui verossimilhança externa.

Outro conceito que trata da relação entre a literatura e a história é o da metaficção historiográfica, proposto por Linda Hutcheon:

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso

comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade esse tipo de ficção pós-moderna também recusa a relegação do passado extratextual ao domínio da historiografia em nome da autonomia da arte. (HUTCHEON, 1991, pp. 126-127)

A discussão de que o literário pode ter a mesma pretensão a contar a verdade e a compreensão de que a historiografia pode ter construtos ficcionais, acabam por trazer um ponto de encontro entre ambas as áreas, tal como a possibilidade a qual alude a epígrafe. Cabe ressaltar que o texto literário e a narrativa da história buscam, um no outro e vice-versa, elementos para compor suas construções, sejam em caráter científico e de pretensão informativa ou de fundamentação estética. Nisso, surge uma outra reflexão dessa relação proposta Hyden White, em que

(...) as histórias conseguem parte do seu efeito explicativo graças ao êxito em criar estórias de *simples* crônicas; e as estórias, por sua vez, são criadas das crônicas graças a uma operação que chamei, em outro lugar, de “urdidura de enredo”. E por urdidura de enredo entendo simplesmente a codificação dos fatos contidos na crônica em forma de componentes de *tipos* específicos de estruturas de enredo (...) (WHITE, 2001, p. 100)

Para White, há um ponto de encontro entre o que chama de “história” (fato histórico) em relação à “estória” (ficção), que seria o da “urdidura de enredo”. Os fatos “reais” ou os “inventados” podem diferenciar as áreas. Além disso, White utiliza um termo cunhado por Northrop Frye de que a organização formal dessa urdidura poderá transformar o texto histórico em um “gênero bastardo” quando “o elemento ficcional está presente de maneira óbvia” (WHITE, 2001, p. 100)

Isto posto, a aproximação entre a história e a ficção literária não só é possível como também é provável, visto ambas serem marcadas pela narratividade. Contudo, há que se considerar que uma não tem compromisso com a outra e que suas naturezas são diversas. Ao propor investigar um texto literário, o que se deve esperar é justamente uma leitura da obra ficcional, não com o objetivo de elucidar fatores sociais ou rediscutir a historiografia, mas, sim, para problematizar a relevância do conhecimento sobre estas questões para a compreensão da narrativa estética. Em outro momento, a problematização alcançará a discussão sobre a visão histórica, não só para o efeito de sentido nas narrativas “inventadas”, mas também

para evidenciar a maneira com que as imagens geradas pelas obras podem sugerir uma nova forma de compreender o contexto cultural historicamente estabelecido.

1.3 Imagologia, os imagotipos literários e a identidade

Para estudar as relações que envolvem a literatura e a sociedade, há que se compreender os mecanismos constitutivos internos à obra e observar o funcionamento do jogo social. É necessário observar as estruturas a que remete cada espaço. Dentre estes elementos, as imagens geradas e que geram o construto social têm o mesmo processo na organização interna das obras.

Todo esse processo de escrita, além da forma com que é reconhecida através da recepção e sua inter-relação com o meio social, acaba por formar imagens que compõem os traços culturais por meio de como um indivíduo ou um coletivo percebe outro. Para a compreensão deste jogo, a Imagologia

interroga-se sobre a “imagem” do “outro”, pensa a estranheza e o estrangeiro e, por isso mesmo, levanta a questão da “imagem” enquanto construto histórico. A Imagologia entranha-se no território emblemático da “representação”, contrapõe alteridades e identidades e, por isso mesmo, interpela-nos a ler nos interstícios das imagens. Ela confronta o nosso enquadramento geográfico, enraizado e territorializado, com a nossa pertença comunicativamente globalizante através do atrito do invisível e do visível plasmados na Literatura. (SOUSA, 2010, p. 10)

Nesta visão, a imagologia traz possibilidades de leitura através das imagens, em especial, dos tipos imaginados, dos estereótipos, além do que representam no âmbito literário, pois

há casos comprovados em que uma *mirage* ou *image* tem, no contexto de uma determinada obra literária, uma função intrínseca ao texto, sendo, portanto, obrigatório dela tratar, nos limites inequívocos da assim chamada pesquisa interna, se se quiser captar cabalmente o dito texto em todo o seu significado e, de modo correspondente, no contexto maior da história da literatura. (DYSERINCK, online, p. 3)

Os imagotipos a serem verificados e analisados não são somente imanentes à obra, mas ao conjunto de produções literárias anteriores, da “história da literatura”, como refere Dyserinck. Assim sendo, é necessário conhecer a *mirage* ou a *image* no contexto interno da obra, mas também nas publicações anteriores, com as quais o texto em questão dialoga. Quando houver citações ou comentários acerca de Don

Quixote, evidentemente que, além da novela de Cervantes, haverá também consideração às demais publicações, ficcionais ou não, posteriores à do escritor espanhol e que estejam, de alguma forma, ligados ao processo. Os demais espaços culturais, aqui compreendidos como “contexto social”, ganham significação e importância maiores, não só para a dinâmica que envolvem as imagens dentro da tessitura da obra, mas também na observação de como transcendem à estrutura interna. Mais do que isso: de que maneira essa transcendência dinamiza os construtos para fazerem sentido interna e externamente à narrativa e de que forma os imotipos relacionam-se, os internos aos externos. Nesse caminho, toma-se por base que

a imagologia tem por objetivo estudar as imagens existentes na literatura, o modo como se formam e as repercussões que produzem. Além disso, também pretende contribuir para aclarar o papel desempenhado por tais imagens nas diferentes formas de contato entre culturas específicas. (DYSERINCK, *online*, texto 2, p. 2)

Desse modo, as imagens da espada do caudilhismo e a cruz do cristianismo católico precisam ser compreendidas através dos romances de cavalaria, por exemplo, ou dos “versos criollos” assim como no contexto do culto à guerra, ao transcendente religioso ou em relação às cruzadas.

A rigor, trata-se de uma renúncia à pesquisa das influências, considerada insatisfatória, em favor de uma investigação da maneira como se reagia na literatura de um determinado país à literatura e à vida intelectual de um “outro” país, de um país “estrangeiro” (DYSERINCK, *online*, texto 3, p. 2)

E nesse processo de interrogação, o estudo imagológico trata de desfazer e/ou refazer os imotipos enquanto estereótipos, ou, como definem Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, cada “ponto de encontro entre uma sociedade determinada e uma das suas expressões culturais simplificada, reduzida a um essencial ao alcance de todos”. (1981, 44). A função do texto literário, nesse caso, seria o de trazer o senso comum do que alguém pensa a respeito da alteridade e qual resposta é recebida. O caminho perpassado para chegar à re-significação dessas imagens pode ter três possibilidades de observação, sendo

uma mais histórica, que tende a observar as imagens e contra-imagens em determinados períodos históricos, com o distanciamento que o tempo presente do crítico possibilita; outra que tende a perscrutar os laços sociais criados pelos diversos auto-imotipos e hetero-imotipos e uma terceira via mais preocupada com as formas e os procedimentos literários que veiculam essas imagens. (SOUSA, 2010, p. 32)

Essas três possibilidades serão pilares neste trabalho. A questão histórica necessariamente será abordada com o intuito de apresentar como as imagens foram sendo formadas historicamente, além de compreender como ocorre a apropriação da historiografia, seja a reconhecida publicamente ou a “descoberta”, pela ficção. Como o discurso “inventado” trabalha para construir, desconstruir, reconstruir e “transconstruir” os “hetero-imagotipos” e os “auto-imagotipos”. Na consequência do processo histórico, mas não só dele, pesar as relações sociais percebidas pelo olhar sobre as imagens, quer seja pelo viés antropológico, sociológico, filosófico, religioso ou econômico, além de apontar eventuais fragilidades nessas construções, caso percebidas. A proposta também é de retomada das relações postuladas por Candido e Rama, coadunando às palavras de Tânia Carvalhal de que “a obra literária se constrói como uma rede de 'relações diferenciais' firmadas com os textos literários que a antecedem, ou são simultâneos, e mesmo com sistemas não-literários” (1994). Neste ponto, pode-se trabalhar o que a terceira via da Imagologia propõe, pelos processos inventivos e com a utilização da rede discursiva a qual o texto literário poderá absorver o aparato técnico e a aproximação com os textos que lhe servem, sejam intencionais ou instintivos, para a produção da própria forma e como isso poderá estabelecer ou discutir os estereótipos.

1.4 A fronteira e a indefinição

Em termos geopolíticos, a fronteira é um local que tem por função delimitar territórios e apartar dois países limítrofes. Nesse ponto de vista, trata-se de uma linha convencional para separar duas culturas distintas em que, ao se passar de um lado para o outro, os fatores culturais se modificam drasticamente: se fala em outra língua, existem outras relações e outra visão de mundo. Tanto existe tal visão que o dicionário eletrônico Houaiss (2005) assim define o vocábulo: “parte extrema de uma área, região etc., a parte limítrofe de um espaço em relação a outro” (online). No entanto, o conceito geográfico em que se baseia tal visão não leva em conta que há uma cultura peculiar às regiões como a mais meridional do Rio Grande do Sul, onde os dois lados da linha divisória têm mais em comum do que cada um deles

com as nacionalidades a que pertencem politicamente. Considerando, no entanto, que esse pertencimento é pouco fixo, fruto de constante movimento, sendo marcado pela transitoriedade, pela passagem e pela ausência.

Seguindo a visão da construção peculiar e da regionalidade a partir da alteridade gerada pela referenciação entre o local aqui estudado e os territórios nacionais a qual pertence, Léa Masina aponta que

Fronteira significa a hibridização cultural, incluindo o registro, na linguagem, de apropriações, mediações, assimilações e subversões de temas, ideias, imagens, formas e mitos existentes entre os vizinhos lindeiros. No entanto, no Rio Grande do Sul, o fronteiriço não raro coincide com o regional, ambos entendidos como um espaço de trocas permanentes, que acolhe influxos culturais diversos, e onde se tornam visíveis os sintomas de resistência aos processos nacionalistas homogeneizadores. (MASINA, 2004, 97)

Dessa forma, um espaço fronteiriço como um lugar culturalmente autônomo e com raízes identitárias que o particularizam só será reconhecido como tal se este possuir elementos de construção próprios e possíveis de serem distinguidos dos estados-nações em que se inserem. Em consequência, também deve permitir que se faça distinção em pertencer ou não, a exemplo do que aqui é tratado, em que a semelhança entre Jaguarão e Rio Branco é muito maior que entre a primeira e a metrópole mais próxima, assim como ocorre em tantos casos similares. Isso indica que há um reconhecimento na identidade regional. As cidades que partilham as águas do mesmo rio e, concomitantemente, são separadas pelas mesmas águas, têm uma partilha cultural mais próxima do que a encontrada nas referidas capitais e a fronteira geográfica estabelecida pelo rio não separa: há uma intensa movimentação de ida e volta dos moradores, levando e trazendo bens culturais.

Corroborando com tais pensamentos, Ángel Rama afirma que

Estas regiones pueden encabalar asimismo diversos países contiguos o recortar dentro de ellos áreas con rasgos comunes estableciendo así un mapa cuyas fronteras no se ajustan a la de los países independientes. (...) En este segundo mapa el estado Rio Grande do Sul, brasileño, muestra vínculos mayores con Uruguay o la región pampeana argentina que con Matto Grosso o el nordeste de su próprio país. (RAMA, 2008, p. 68)⁶

6 Estas regiões podem, assim mesmo, reunir países contíguos ou recortar áreas com traços comuns dentro deles, estabelecendo, assim, um mapa cujas fronteiras não se ajustam à dos países independentes. (...) Neste segundo mapa, o estado do Rio Grande do Sul, brasileiro, mostra vínculos maiores com o Uruguai ou a região pampeana argentina do que com Mato Grosso ou o nordeste de seu próprio país. (tradução nossa)

Dessa forma, Rama aponta que a região a qual referem as obras de Schlee, fronteira entre Brasil e Uruguai, tem unidade cultural significativa o suficiente para a construção identitária.

Outras particularidades culturais também apresentam-se nesse espaço, como a linguagem, onde a presença constante do espanhol e do português faz com que os habitantes transitem também nos idiomas. Nesse contexto, observa-se duas situações: a de que os moradores dominam ambos idiomas, seja compreendendo e falando ou apenas compreendendo; outros indivíduos que dominam a própria língua e tem noções específicas sobre a do outro, misturando-as quando em contato, fenômeno que recebe o termo consagrado “*portuñol*”. Desses casos, há uma demarcação específica, possível de ser notada em visitas à região: a utilização dos idiomas puros⁷, onde se fala português ou espanhol, é característico de quem reside na fronteira, enquanto que o emprego do “*portuñol*” é perceptível em quem não pertence à região.

1.5 Aldyr Garcia Schlee como uma bi(bli)ografia

Aldyr Garcia Schlee nasceu em Jaguarão, fronteira do Brasil com o Uruguai. É vencedor de importantes premiações por sua produção ficcional como o *Fato literário!*, a *Bienal Nestlé* de literatura brasileira por duas vezes, *Prêmio Açorianos de Literatura* por cinco vezes, chegando a finalista do *Casa das Américas*.

Em termos culturais e de identidade, temática forte em suas produções artísticas, destaca-se o fato de ser também um cidadão de fronteira, visto a localidade de nascimento e as relações estabelecidas em sua obra, além de ter dois livros editados primeiramente no Uruguai e depois traduzidos ao português pelo próprio autor: *Cuentos de fútbol* (1995)/*Contos de futebol* (1997) e *El día en que el Papa fue a Melo* (1991)/*O dia em que o Papa foi a Melo* (1999).

Outros fatores que costumam integrar a obra de Garcia Schlee são a ausência, a transitoriedade, o jogo entre pertencimento e não-pertencimento, todos

⁷ Ao chamar de “idioma puro”, este trabalho refere-se ao fato de não ocorrer mistura ou a hibridização, mas à utilização da língua nativa do falante, tendo ou não as marcas linguísticas da influência. Ou seja, é falante do português ou do espanhol.

relacionados à cultura regional.

Alguns temas são recorrentes nas suas produções ficcionais, como o desencontro entre Richar e Maria de Lourdes, do conto *Empate* ou o tempo e o espaço de *Maria Adélia*, ambos presentes nos *Cuentos de fútbol/Contos de futebol* (1997); o conflito em que participa *Don Sejanos* e a *Estória de Job*, este narrando a vida de um homem “temente a Deus”, saídos dos *Contos de sempre* (1988); a indecidibilidade, presente em toda *Linha divisória* (1988), em especial, no conto *Ida e volta*; o cenário fronteiriço, principalmente o jaguareense, explícito em *Contos de Verdades* (2000); a presente ausência de um incerto Carlos Gardel em todos os contos de *Os limites do impossível – contos gardelianos* (2009).

2. Don Frutos – sinóptica leitura

O General Fructuoso Rivera y Toscana, primeiro presidente constitucional uruguaio e figura indispensável à compreensão do processo de formação da República Oriental, está em retorno ao país após longos anos de desterro no Brasil Império. No trajeto, realizado a cavalo, acaba por fixar-se, juntamente com sua comitiva, na cidade fronteiriça de Jaguarão, vizinha ao povoado do *Arredondo* (atual Rio Branco). Em 1853, naquele que “foi o pior inverno que Jaguarão teve” (p. 15), Rivera queda com intenção de restaurar seu estado de saúde para poder continuar até Montevideú. Durante a estada, desenvolve-se uma narrativa que acaba por estabelecer uma espécie de biografia ficcional, apresentando fatos novos e novas versões para os acontecimentos históricos que envolveram a figura emblemática da historiografia: o extermínio dos índios Charrua, a matança de cães da raça cimarrón, a relação com os governos do seu próprio país e com o Império do Brasil, além da participação decisiva no processo de transformação da Cisplatina brasileira na República Oriental del Uruguay. Tudo que é contado sai da voz de um narrador que tira proveito de documentos retirados do baú pessoal do General, como as correspondências à Bernardina, esposa de Rivera, ou das instituições de maior relevância na localidade, além do testemunho. O problemático, nesse caso, é o fato de se portar como se estivesse presente, deslocando-se no tempo e no espaço ou mudando o tipo de discurso, como quando afirma que

DESDE que chegou aqui, Rivera teve muitas dificuldades para recompor-se da saúde. De fato não se recompôs nunca, razão pela qual precisou permanecer em Jaguarão mais tempo do que pretendia, na esperança de ficar melhor; e só seguiu adiante, na certeza de que estava pior, quando pôde entender que se aproximava do fim e que logo já não escaparia do caminho reservado a todos nós. (SCHLEE, 2010, p. 17)

No trecho, inclusive a sequência, até a página 19, o narrador encontra-se no local, porém, pelo fato de apresentar resumidamente o desfecho da estada de Frutos, conclui-se que trata-se de um tempo posterior aos fatos. O deslocamento no tempo é apresentado, por exemplo, já no início do capítulo posterior, afirmando que “TODOS em Jaguarão sabemos quem é don Frutos. Sabemos que foi Presidente do Uruguai por duas vezes; [...] Sabemos que agora ele veio mesmo...” (p. 20). Assim, a narrativa apresenta uma visão de quem já conhece os fatos após ocorrerem e vai para o momento dos acontecimentos.

Somando-se à presença de personagens da tradição literária, a exemplo de

Martín Fierro, apresentado como amigo de infância de Rivera, e de personagens da historiografia, como o compadre Lavalleja.

Encerrando a presença em Jaguarão, don Frutos percebe que não haverá recuperação e que deverá retornar, às pressas, para ter seu fim em território uruguaio. Acaba por falecer em Melo, vítima de uma doença degradante física e moralmente.

2.1 Do contexto: algumas polêmicas sobre a vida de Rivera

Nascido em 17 de outubro de 1784, Jose Fructuoso Rivera y Toscana, em *Paysandú*, cidade próxima a Montevideu, tem sua biografia no *website Biografías y vidas* introduzida pelo seguinte texto

Militar y político uruguayo considerado una de las principales figuras de la emancipación de su país, así como de los primeros años de historia del Uruguay independiente. Fue el primer presidente constitucional de la República (1830-1834), a cuya presidencia accedió de nuevo en dos ocasiones (1838-1839 y 1839-1843) (...) De joven, trabajó en las fincas paternas dedicado a la ganadería, especialmente en los terrenos que dirigía su hermano mayor, Félix, en lo que hoy es el departamento de Durazno. (*online*).⁸⁹

Sua atuação no meio político e militar foi marcada pela controvérsia e pela polêmica: ao mesmo tempo em que esteve ao lado de quem luta pela independência e chega a ser primeiro presidente constitucional do país, também é tido como genocida dos índios *charrúa* e que haveria entregue parte do território ao Brasil no período colonial, para cujo exército Frutos chegou a ocupar o cargo de coronel. Participaria, em outro momento, do congresso cisplatino, que teve a atribuição de

8

Militar e político uruguaio considerado uma das principais figuras da emancipação de seu país, assim como dos primeiros anos da história do Uruguai independente. Foi o primeiro presidente constitucional da República (1830-1834), cuja presidência alcançou novamente em duas ocasiões (1838-1839 e 1839-1843). (...) Quando jovem, trabalhou nas propriedades do pai, dedicadas à criação, especialmente nos terrenos dirigidos por seu irmão mais velho, Félix, onde hoje é o departamento de Durazno. (Tradução nossa).

9 É relevante apontar que a proposta de trazer fontes não científicas neste ponto tem como objetivo a leitura vigente como “senso comum” a respeito da história. Resalve-se, portanto, que as fontes não são consideradas como registros históricos, salvo a tese de doutoramento de Popoff, sobre Salsipuedes, e a carta recentemente publicada acerca da intenção de Rivera em assassinar Artigas. Esta foi publicada em um espaço alternativo, mas que não retira sua confiabilidade e respaldo histórico. Encontra-se nos anexos deste trabalho. Além disso, há uma fonte histórica citada em outro capítulo, que são as Cartas a Bernardina, citadas no subcapítulo seguinte.

decidir a integração do território oriental como província do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves.

Em 1830, Rivera torna-se o primeiro presidente constitucional do país, eleito pela *Asembleia General Legislativa* no dia 24 de outubro. Sua atuação na conquista da independência do país nos anos anteriores teria sido decisiva para que fosse escolhido para o cargo. Em 1834, a presidência teria sido ocupada por Carlos Anaya, interinamente. No ano seguinte, Manuel Oribe, opositor de Frutos, chega à presidência. Na tentativa de depor o adversário, Fructuoso Rivera lidera um levante, em 1836, que culmina com a Guerra Grande, uma violenta guerra civil. Dado ao fato de que Juan Manuel Rosas estaria apoiando Oribe, don Frutos parte para o exílio no Rio de Janeiro, em 1845, após alternar no poder uruguaio. Retorna ao Uruguai um ano depois e é expulso novamente depois de um ano. Permanece no Rio de Janeiro até 1853 quando, a convite para assumir novamente a presidência num triunvirato juntamente com Venancio Flores e Lavalleja. Rivera teria morrido junto ao arroio Conventos, nas proximidades da cidade de Melo, no Uruguai, em 13 de janeiro de 1854. (BIOGRAFÍAS Y VIDAS, *online*)

A respeito da participação do massacre da população charrua, existe um relato de uma testemunha ocular, afirmando que

En el almuerzo, Rivera explico su supuesto plan a los caciques, les anticipo que en la tarde le presentaría al general Lavalle y dijo: *somos demasiado chiquitos para meternos con el Brasil, si no contamos con el apoyo de los argentinos*¹⁰. (*online*)

Gabiano, “soldado de Rivera y testigo presencial de la masacre de Salsipuedes”, aponta, dessa forma, o pretexto apresentado pelo caudilho para tomar a confiança dos líderes indígenas. Na sequência, trata de demonstrar as estratégias militares da preparação do grupamento liderado por Frutos, de como o se distribuíram os homens, conta que

Cuando el argentino llego al punto convenido con don Frutos demoro demasiado la señal, pero al fin llego la hora. El general vacilo un instante y, de pronto, saco un naco del bolsillo, se paro con dificultad para acercarse a Venado pero este permaneció sentado y casi no lo vio venir, porque no separaba sus ojos de Bernabé. El Yuca Luna se puso a silbar y las manos del cacique se transformaron, según lo pudo ver Gabiano, en puños crispados. Esta actitud de Venado volvió a desconcertar a don Frutos, quien busco al indio más próximo que estuviera parado. Y entonces se apresto a balbucear la hoy famosa contraseña, palmeándole el hombro con una sonrisa de borracho.

10 No almoço, Rivera explicou seu suposto plano aos caciques, antecipando que na tarde apresentaria ao general Lavalle e disse: “somos demasiado pequenos para nos meternos com o Brasil, se não contarmos com o apoio dos argentinos”. (Tradução nossa)

Todo el grupo de Barnabé recordó la instrucción que la noche anterior repartió el Yuca Luna: – Cuando me oigan silbar como un sabia mamado, queden listos. Y cuando el general diga la contraseña, antes de que pase mas nada, no vacilen. Ustedes de un lado, cubriendo al general; y los indios del otro. El que se demora de más, capaz que responde con su vida: va a quedar entre dos fuegos.

Préstame tu cuchillo, para picar tabaco pidió Rivera a partir de ahí, cuando el Charrua desconocido para **Gabiano**, le tendió el cuchillo, todo sucedió en un instante...¹¹ (*online*).

A participação de Rivera no massacre, assim como casos em que haveria sido discutido o pertencimento do território e sua integração às forças armadas brasileiras renderam-lhe o título de “Fructuoso Rivera: Asesino, genocida, traidor, vendepatria¹²”, apresentado pelo blog *La voz oriental (online)*.

A controvérsia, no caso de Salsipuedes, pode ser compreendida com a leitura da tese de doutoramento da Professora Marcela Caetano Popoff. O texto comenta que “o conceito geral da época, mesmo que fosse de uma forma vestigial, aderiu à idéia que determinava que os indígenas eram seres desprovidos de sentimentos humanos”. Dessa forma, percebe-se que a matança de índios, que não teria sido em sua totalidade, visto terem sobrado 400 capturados e enviados a Montevideú. Destes, 166 teriam chegado ao destino. 4 destes teriam sido enviados para exposição em Paris. A justificativa para que o governo uruguaio tomasse tais atitudes seria o incômodo que os charruas, juntamente com grupos de gaúchos, estariam causando a estancieiros. Os últimos, talvez por serem considerados humanos, foram aprisionados, enquanto que os indígenas, “meros animais vinculados entre si apenas em nível zoológico.” Era considerado, por conta desse pensamento, que “destruição dos laços tribais e 14 das afetividades indígenas não representava (...) uma perda excessivamente significativa.” (POPOFF, 2009)

11 Quando o argentino chegou ao ponto combinado com don Frutos, demorou demasiado a dar o sinal, mas ao fim, chegou a hora. O general vacilou um instante e rapidamente tirou um pedaço de fumo do bolso, teve dificuldade para aproximar-se de Venado, pois este permanecera sentado e quase não o viu chegar, porque não distanciava seus olhos de Barnabé. Yuca Luna se pôs a assoviar e as mãos do cacique se transformaram, segundo pode ver Gabiano, em punhos cerrados. Esta atitude de Vendano voltou a desconcertar a don Frutos, que procurou o índio mais próximo que estivesse parado. E, então, preparou-se para balbuciar a hoje famosa senha, dando tapinhas nos ombros, com sorriso de bêbado.

Todo o grupo de Barnabé recordou da instrução que na noite anterior apresentou Yuca Luna: - Quando me ouvirem assoviar como um “sabichão bêbado” [trad. Literal], estejam prontos. E quando o general disser a senha, antes de mais nada, não vacilem. Vocês de um lado, cobrindo ao general; e os índios do outro. O que demorar mais, arrisca a responder com sua vida: ficará entre fogo cruzado.

Me empresta tua faca, para picar fumo, pediu Rivera. A partir daí, quando o Charrua desconhecido para Gabiano lhe entregou a faca, tudo aconteceu num instante... (Tradução nossa)

12 Fructuoso Rivera: Assassino, genocida, traidor, entreguista [trad. livre]. (Tradução nossa)

O General Rivera também torna-se uma figura controversa e lhe é atribuído o adjetivo de traidor por ter ultrapassado limites de disputa política. É o caso discutido a partir da descoberta de uma carta (**Anexos G e H**) em que pede a Don Franco Ramírez, governador da província argentina de Entre Ríos, o assassinato do General Artigas, onde se lê:

Todos los hombres, todos los Patriotas, deben sacrificarse hasta lograr destruir enteramente a Don José Artigas; los males que ha causado al sistema de Libertad e independencia, son demasiado conocidos para nuestra desgracia. (...) los deseos de Su Excelencia son que usted acabe con Artigas y para esto contribuirá con cuantos auxilios están en su Poder.¹³ (RIVERA, 1820. In: GARCÍA, 2009)

A carta expõe visões de Frutos sobre Artigas, demonstrando bem mais do que as divergências políticas: o documento apresenta a ideia de que Rivera queria Artigas morto, o que acaba por contribuir à formação de uma imagem de traidor atribuída ao General Fructuoso.

2.2 Do texto: um Romance que parece ter saído da vida

*Jamais um homem teve, ao mesmo tempo,
tanta felicidade contrariada por tantas vicissitudes.
Sua vida parece que foi tirada de um Romance.¹⁴*

O romance *Don Frutos* é ambientado na cidade brasileira de Jaguarão, que faz fronteira com Rio Branco, do Uruguai. Trata-se do período de estada do General José Fructuoso Rivera y Toscana na localidade, em seu retorno do desterro no Rio de Janeiro, então capital do Império do Brasil, no ano de 1853. A narrativa é marcada pela permanência da personagem na localidade, com a tentativa de recuperar sua saúde e retornar ao país para assumir pela terceira vez a presidência da república. Durante o período, don Frutos tem sua história contada a partir dos documentos que são encontrados no seu baú e de narrativas saídas das vozes de personagens próximas. Deste ambiente, é criado um romance que aproxima-se da

13 “Todos os homens, todos os Patriotas, devem sacrificarem-se até lograrem destruir inteiramente a Don José Artigas; os males que tem causado ao sistema de Liberdade e independência, são demasiado conhecidos para nossa desgraça (...) os desejos de Sua Excelência são de que você acabe com Artigas e para isso contribuirá com quantos auxílios estiverem em seu alcance.” (Tradução nossa)

14 Extraído do próprio romance, das palavras que seriam de Marcel Chevalier de Saint Rovert, secretário do Barão Deffaudis, Embaixador da França no Rio da Prata, sobre Fructuoso Rivera. (2010, p. 144)

construção biográfica de Rivera, contando fatos reconhecidos pela historiografia, ainda que em perspectiva diversa, trazendo outros “descobertos” misturados aos ficcionais. A obra busca apresentar a face humana do caudilho, desvinculando-lhe, aos poucos, das imagens de militar e político e aproximando-o ao frágil homem envelhecido e com saúde precária.

Após um período de tentativa de recuperação, espaço aproveitado pelo narrador para construir outra versão de sua vida, Frutuoso se vê próximo à morte e parte para um fim em terras uruguaias.

Dentre as particularidades encontradas na narrativa, uma diz respeito aos documentos “descobertos” e “inventados”. Todos são apresentados com tipologia diferenciada à da narrativa, de maneira a misturá-los e sugerir que são incorporações provenientes de fontes diversas, conforme anexo¹⁵s.

Porém, somente com a leitura da obra não há como identificar quais pertencem a qual categoria, devido a todos utilizarem de tipografia própria e não terem linguagem que possibilite tal distinção, conforme pode-se perceber:

MONTEVIDEO, 26 de setembro de 1853.
Sr Brigadeiro General
Don Frutuoso Rivera.

Querido Compadre e amigo:
Te dirijo esta para fazer saber que o Sr. Don Juan F. Giró se há retirado da Presidência faz dois dias e uma comissão composta de Ud., el Sr. Coronel Flores e eu, fomos nomeados para desempenhar o Governo Provisório.

O sr. General Pacheco le informará da crise em que nos achamos envolvidos e eu só desejo que Ud. Melhore e se ponha em marcha sem falta de tempo.

Recuerdos de minha Comadre e Ud. receba-os de seu verdadeiro amigo e Compadre que le deseja felicidade,
Juan Ant.o Lavalleja (2010, p. 427)

Trata-se, nesse caso, de carta enviada pelo General Juan Antonio Lavalleja, compadre de Frutuoso Rivera. O documento é capaz de demonstrar dois itens relevantes para a relação entre a ficção e a historiografia na obra: o fato, já dito, de que possui tipografia própria, embora não esteja impresso como fac-símile, o que indica uma diferenciação da narrativa, propondo que seja lido como possível documental; a presença, no romance, da personagem Lavalleja, visto tratar-se de uma personalidade histórica incorporada ao discurso ficcional, elemento de entrecruzamento ao qual se refere Ricoeur. Outro elemento é referente às datas,

15 Na versão final, os anexos ficaram em ordem diversa, visto a inclusão de novas fontes.

bem como os fatos destacados na carta de Lavallega, a exemplo da saída de Giró da presidência e da nomeação dos Generais Flores, Lavallega e Rivera como integrantes de um governo provisório, integram a historiografia reconhecida.

Em meio aos documentos apresentados estão as correspondências com a esposa Bernardina. Somente através da leitura do romance, não há possibilidade de afirmar se correspondem com a história. Entretanto, em nota de rodapé, é apresentada uma suposta resposta a uma carta da mulher, datada de 25 de outubro de 1839, de onde pode-se destacar o seguinte trecho, como exemplo:

Sinto ter que ocupar-me de outra cousa, pero tu assim queres por teus juízos. Fazes uma injustiça a meu carinho e ao que tu vales para meu coração.

Nunca te farei a injustiça de dar a ninguém nenhuma preferência, e menos ocasionar-te um pesar, como sucederia toda a vez que eu fizesse preparativos de obséquios para outra pessoa que não fossem tu e nossa família.

É verdade e eu não poderei negá-lo jamais, que tenho relações com certa gente, mas elas não passam nem passarão jamais ao caso que possas haver inferido. Eu sou homem, tenho como outro qualquer minhas afeições e meus defeitos, pero nunca me acusará o observador de minha conduta que tenha deixado de cumprir meus deveres para com a sociedade e especialmente para contigo.

Te amo, te amarei eternamente; de outro modo não haveria sido teu esposo; se disso temes, dizime-lo; que temor podes ter que eu prefira a mais ninguém que a ti?

A confiança que me mereces, o carinho que me professas, me terão feito cometer algumas imprudências, e essa mesma relação de que me hás feito sempre cargo será uma delas, pero nunca será capaz de ser bastante para que eu te desairasse.

Te repito que sei bem lo que mereces para mi alma e lo que te deve tranquilizar para sempre.

A nossas filhas e às comadres, tantas coisas e a meu Pablito muitos beijos e tu recebas o carinho verdadeiro de teu amante esposo que ver-te deseja. (2010, p. 187)

A nota ainda indica que a missiva iniciaria com a frase “Mi amada Bernardina” e terminaria com “a assinatura abreviada – F. Rivera – que ele usava quando não estava muito disposto ou quando pretendia revelar contrariedade” (2010, p. 186)¹⁶.

Repara-se na missiva que consta em *Cartas a Bernardina* (BARRÁN;

16 Este caso é também exemplo do uso das notas de rodapé pelo narrador. O trecho explica detalhes do estilo de escrita de Rivera, dando suporte à verossimilhança da obra.

NAHUM, 1968)¹⁷¹⁸, referente à mesma data, tem estrutura semelhante e inclui o trecho apresentado em *Don Frutos*, como se Garcia Schlee houvesse extraído o necessário para compor a narrativa.

Mi amada Bernardina:

Tu carta que recibí ayer por Apolinario me instruye según las recetas que venían incluidas de todo lo que has querido mandarme el carretón que aún no há llegado y de lo que mucho te agradezco a pesar que ya te había dicho que no mandases nada [...].

Pasaré a outra coisa, de la cual siento tener que ocuparme de ella; pero tú así lo quieres por tus juicios, es verdad que dije a Pascual Costa pediese algo para cuando tú vinises no con el fin que tú te has supuesto es verdad que estuve em Canelones porque tuve que ver a las autoridades de aquel departamento [...] en lo demás haces una injusticia a mi cariño y lo que tú vales para mi corazón nunca te haré yo la injusticia de dar a nadie ninguna preferencia ni menos ocasionarte un pesar como sucedería toda vez que yo hiciese preparativos de obsequio para otras personas que no fueses tú y nuestra familia, es verdad yo no podré negártelo jamás que tengo relaciones com essa familia pero ella no pasa, ni pasará jamás al caso que tu te has inferido, yo soy hombre, tengo como outro cualquiera mis afecciones, y mis defectos pero nunca me acusará el observador de mi conducta que he dejado de llenar mis deberes para com la sociedad y especialmente para contigo; te amo, te amaré eternamente de outro modo (no habría sido tu esposo) si de ello tienes, dímelo o no pruebas, si lo conoces qué temor puedes tener que yo prefiera a más nadie que a tí; la confianza que me merece el cariño que me profesas me abrá hecho cometer algunas imprudencias, y essa misma relación de que me has hecho siempre cargo será una de ellas pero nunca ella será capaz de ser bastante para que yo te desairase, te repito que sé bien lo que tú mereces para mi alma y lo que te debe tranquilizar ahora y siempre.

[...]

A nuestras hijas y a las comadres tantas cosas y a mi Pablitos muchos besos y tú recibe el cariño verdadero de tu amante esposo que verte desea.

R. Rivera (2010, p. 44)¹⁹

Aproximando as duas versões, verifica-se que a carta ficcional é um extrato da que encontra-se em um registro documental, ambas tratando de maneira comum um traço da identidade de Rivera: a infidelidade conjugal. Com isso, o texto ficcional

17 O livro organizado por José Pedro Barrán e Benjamín Nahum traz uma advertência, da qual destaca-se a intenção: “La elección de estas cartas se realizó procurando presertar la imagen más auténtica posible de una figura histórica que fue caudillo, político, militar, pero al mismo tiempo, hombre entrañablemente ligado a sus afectos familiares.” Neste ponto, a intenção parece aproximar-se da do romance, construindo uma imagem de um homem que, de caudilho, político e militar de imagem forte, convertido em emotivo amante e um ser frágil, falho e de imagem empobrecida pela doença.

18 Tradução da nota anterior: “A escolha destas cartas ocorreu procurando apresentar a imagem mais autêntica possível de uma figura histórica que foi caudilho, político, militar, mas ao mesmo tempo, homem carinhosamente ligado a seus afetos familiares.” (tradução nossa)

19 Diferente do que ocorre com *El día en que el Papa fue a Melo* e com *Literatura, Cultura, Sociedad en América Latina*, as demais citações em espanhol não terão versão em português, uma vez que as duas obras citadas são utilizadas nos dois idiomas devido aos fatores culturais e úteis a que ambas apresentam à proposta da investigação. O mesmo não ocorre com *Cartas a Bernardina*, em que pese já possuir uma possível versão dentro do romance.

apropria-se do documento, utilizado-o para construir a narrativa. O entrecruzamento aponta um fato concreto da biografia do caudilho presente na personagem ficcional, que é a infidelidade conjugal. Efeito disso é que, a partir do conhecimento dessa internalização do factual na obra, acarretará na instabilização e na indecidibilidade, pois não se poderá afirmar o que é documento “real” e o que é “inventado”, para a consequência de a história manter-se presente ao longo da narrativa, justificando a afirmação de que o romance “parece ter saído da vida”. Rivera sempre assinava como “Fructuoso Rivera”, o que indica que a nota do romance também pode ser apontada como uma leitura do real.

Outro ponto em que ocorre apropriação da historiografia para a composição da narrativa é a participação de don Frutos no massacre de Salsipuedes, sob uma perspectiva dramatizada. A forma apresentada não é de narrativa regular, contada através da voz de testemunhas, nem o próprio narrador discorrendo sobre os fatos. No trecho, é incorporado um texto de uma página, sugerido como retirado de um jornal da época, chamado *El Universal*²⁰.

Na passagem, ocorre um emaranhado de atos que remetem a um jogo entre memória e presente, utilizando personagens aparentemente ficcionais, visto não serem encontrados na historiografia verificada para este trabalho: os índios Polidoro e Venado. São doze páginas tratando do assunto, iniciando com um ataque dos dois caciques a Frutos, já acamado, com as falas e os atos sugerindo um outro espaço e momento, como se referissem a Salsipuedes. Também perpassa pela morte de Barnabé Rivera em *Yacaré-cururú*, e segue narrando os desdobramentos do ataque, pelo envio dos índios remanescentes à Europa. Em termos de disposição textual, chama a atenção a sequência que indica emprego de discurso direto, sequenciado por um discurso poético, com jogos de palavras que remetem ao fato.

POLIDORO e Venado haviam entrado no quarto como se nem precisassem abrir a porta, como se não se importassem em fazer barulho; vinham com suas chuças²¹, com suas bolas, e ao mesmo tempo era como se caíssem parados de seus cavalos justo sobre a cama (...)

– Frutos! Frutos!

– Matando amigos!

Era de pensar – haveria de dizer muito depois – que caíram com demasiada confiança, como o carancho em seu ninho; (...)

– Dá-me la mangorrera!

– Frutos!

20 Embora não se tenha localizado referências da existência do periódico, o que pode sugerir tratar-se de “inventado”

21 Em português, o termo “chuça” normalmente é empregado para significar “pequena lança” ou “lanceta”. Em espanhol, o termo seria “chuza”.

- A picar tabaco! A picar tabaco!
- Frutos!
- Matando amigos!

As pontas das chuças de Venado e Polidoro estavam amarradas agora com as veias tiradas dos braços de Barnabé (...) Só as pontas das chuças aparecendo por trás de troços de couros de vaca... respingando na cara, no travesseiro, nas cobertas, o sangue de Bernabelito.

- Frutos!
- Salsipuedes!
- Frutos!
- (...)
- Yacaré-cururú!

Sai se podes! sai se podes!
Mata perros! mata perros!
Serra do Inferninho, Cerro da Sepultura!
Cerro das Três Cruzes.
Mato de Mata olho!
Coxilha de Jacaré cururu. (2010, pp. 110-111)

A história é integralizada ao discurso literário de uma forma romantizada ao tratar do massacre indígena. Garcia Schlee mistura personalidades reais a outros da sua criação e apresenta o fato de uma forma difusa, como se Rivera estivesse rememorando através de sonhos ou alucinações. Só se tem clareza de que estava ocorrendo um ataque ao leito de Frutos após duas páginas entre lembranças de nomes de locais, fatos, personagens. E a certeza de que era uma tentativa de vingança quando é citado que

Frutos estava cheio de sangue. O peito, os braços, a cara; o travesseiro, as cobertas; as duas mãos; tudo vermelho de sangue.
Quando acudiram, ele estava se morrendo.
Foi preciso chamar o dr. Hart. (2010, p. 112)

O diálogo contido neste trecho produz um efeito de misturar a ficção à realidade, não só no fato de uma absorver elementos de outra, nem exatamente na construção através da narratividade. É trazido, neste ponto, uma forma poética de apresentar o ocorrido, que instaura verossimilhança à obra e, ao mesmo tempo, humaniza a imagem de carrasco atribuída ao general.

O romance *Don Frutos* também dialoga e referencia a tradição literária, ao trazer citações a personagens pertencentes a outras obras, a exemplo de *Don Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, *Facundo*, de Faustino Sarmiento e *Martin Fierro*, de José Herdandez. Este último integrando, inclusive, como personagem, conforme já visto.

Rivera é descrito como quixotesco quando da chegada a Jaguarão. É apresentado através da imagem de um homem “espantosamente magro e feio”

(2010, p. 27), aludindo à triste figura do cavaleiro. Além disso, Frutos tem uma coleção de citações da novela de Cervantes, introduzidas pelo título *DITOS E REFRÃOS*, apresentadas em impressão diferente, como um texto que fora recortado e colado (**Anexo A**). Nesse caso, cabe ainda a observação de que os documentos incorporados à narrativa apresentam características semelhantes, como se fossem escaneados e postos tal qual originais, visto cada um apresentar formatação específica, variando as fontes e a diagramação (**Anexos B e C**).

Facundo é apresentado como uma leitura que Frutos não quer fazer, quando no desterro no Rio de Janeiro. O texto de Sarmiento apresenta o caudilho uruguaio como

El general Rivera, de la Banda Oriental, es un simple baquiano que conoce cada árbol que hay en toda la extensión de la República del Uruguay. No la hubieran ocupado los brasileños sin su auxilio, y no la hubieran libertado sin él los argentinos. Oribe, apoyado por Rosas, sucumbió después de tres años de lucha con el general baquiano, y todo el poder de Buenos Aires, hoy con sus numerosos ejércitos, que cubren toda la campaña del Uruguay, puede desaparecer destruido a pedazos por una sorpresa, (...) por el conocimiento de algún caminito que cae a retaguardia del enemigo, o por otro accidente inadvertido o insignificante. (SARMIENTO, 1962, p. 55)²²

Dessa forma, a imagem de um homem rebaixado na hierarquia militar é apresentada, o que sugere explicar os motivos que teriam levado a negar-se à leitura.

Em relação à tradição literária, um outro caso é específico que é o secretário particular de Rivera, Don Pedro Onetti, bisavô do escritor Juan Carlos Onetti, segundo o próprio escritor²³. Juan é, ao mesmo tempo, uma imagem da história uruguaia e uma ligação com o mundo ficcional, pois é ele quem traz a confirmação acerca das citações ao Quixote, além de ser quem escreve muitas das cartas e declarações ditadas por Frutos.

Dentre as figuras humanas ficcionais, a presença de La Negra, uma escrava alforriada que ficou na incumbência de auxiliar na casa. À descrição dela, foi dedicada uma página inteira, tratamento que não foi recebido por nenhuma outra personagem do romance.

22 O general Rivera, da Banda Oriental, é um simples guia que conhece cada árvore que há em toda a extensão da República do Uruguai. Não o haveriam ocupado os brasileiros sem seu auxílio, e não o haveriam libertado sem os argentinos. Oribe, apoiado por Rosas, sucumbiu depois de três anos de luta com o general *baquiano*, e todo o poder de Buenos Aires, hoje com seus numerosos exércitos, que cobrem toda a campanha do Uruguai, pode desaparecer, destruído a pedaços por uma surpresa, (...) pelo conhecimento de algum caminho que caía à retaguarda do inimigo, ou por outro acidente inadvertido ou insignificante. (Tradução nossa)

23 <http://suplementoliterariomalabia.blogspot.com.br/2013/11/algunos-articulos-de-onetti-en-marcha.html>, acessado em 10/01/2013.

LA NEGRA tinha as coxas, os braços, os sovacos rosadas por dentro, e os talões, como a palma das mãos e a planta dos pés – da cor da língua, da cor da parte de dentro da boca, da cor de rosa de suas partes de dentro abrindo-se como flor. Tinha um brilho, uma espécie de lustro, uma untura, um luzimento, um resplendor que se insinuava além de suas batas brancas e de suas saias de roda, concentrado no colorido de seus panos da costa e de seus colares e pulseiras de contas, e se refletia no dengue compassado de seus movimentos e no consentimento cúmplice de seus olhos.

(...)

La Negra tinha todos os dentes, muito brancos e parelhos; mas não sorria. Tinha quase trinta anos; mas não parecia. Era crioula de língua nagô; mas não falava. E, se bem sabia português, não demonstrava.

(...).

La Negra era dura e macia, ausente e presente, quieta e movediça, séria e safada, ágil e prendida, plana e ondulada, fria e quente.

La Negra quando entrou no quarto já estava com os têtos de fora.

La negra, quando levantou a saia, já estava sem as calças.

La Negra tinha permanente disposição para o exercício constante de suas muitas aptidões. (2010, pp. 90-91)

Trata-se de uma personagem tradicionalmente relegada à historiografia reconhecida por sua condição social e pela exclusão ao qual historicamente é submetido quem não integra o círculo do poder ou da aristocracia. É a imagem da criatura considerada sub-humana, que não necessita participar do espaço consagrado, o que pode ser percebido pela ausência de um nome de batismo ou de registro. Aldyr Garcia Schlee cria a figura da negra, não só para misturá-la às figuras históricas, nem somente para expor a miserabilidade de uma escrava alforriada, mas para inserir um caráter romantizado destas figuras, no imagotipo erotizado e subserviente ao machismo e racismo pertencentes à época.

Com as misturas de personagens, documentos e fatos, tanto os tidos como reais, os reconhecidos como reais, os provavelmente imaginados e os certamente inventados, o romance *Don Frutos* põe em diálogo direto a historiografia e a ficção, a bem das ideias complementares de Ricoeur e White. E ao juntar a história e a tradição literárias, acaba por expor os imagotipos do militarismo, das guerras e das identidades no contexto fronteiriço.

2.3 Don Frutos e a imagem do narrador cavaleresco

A análise acerca da estrutura narrativa do romance *Don Frutos* traz à observação um narrador próximo aos dos romances de cavalaria. Pode-se constatar um comprometimento de quem conta a história do General em busca de

uma figuração da imagem positiva do homem, na apresentação que vai despreendendo o caráter militar e político para inserir os traços humanos do protagonista. Para tanto, utiliza-se de recursos de variação de localização e de tempo, indicando uma persona que fala como se estivesse em múltiplos espaços ao mesmo tempo, ora como testemunha ocular no momento dos fatos, ora como alguém que reconstitui os fatos. De outra forma, também os comentários apresentados nas notas de rodapé são instâncias narrativas que implicam em aproximações a gêneros discursivos e que também aproxima à prática de Miguel de Cervantes na composição de seu *Quijote*.

Em alguns momentos, é possível perceber alguns indícios de que o narrador estaria como que na presença do próprio Frutos, em *Jaguarão*: “RIVERA recebeu hoje os mais distinguidos de seus visitantes habituais para um chá da tarde” (2010, 86). “RIVERA recebeu ontem mais uma visita.” (103). Em outras passagens do romance, ainda narra, como se houvesse conhecimento total do ocorrido, a outros momentos da história vivida pelo Frutos, como a infância, a juventude e o desterro do protagonista, a exemplo da cantoria de Martin Fierro em *Mataperros*, na demonstração de sua vocação campeira

HAVIA empunhado uma tercerola, pela primeira vez, quando andava pelos dezesseis, dezessete anos. Então, já manejava o sabre e a lança, por puro exercício de destreza. E sabia bem sujeitar os bois à canga, conduzir o arado no sulcar a terra, dispor nos sulcos as sementes de uma sementeira. (2010, 142)

Para que alguém tivesse conhecimento dessas características da biografia de Frutos, era necessário acompanhá-lo, ter contato com quem pudesse testemunhá-lo ou recolher tais informações no conhecimento público. Porém, cabe salientar que a historiografia parte também desses pressupostos, assim como a ficção. O que acaba pendendo, nesse caso, à linguagem literária, é o fato de logo após a narração ser apresentada com um diálogo em discurso direto, o que não haveria como ser resgatado, visto tratar-se de uma situação que provavelmente não foi registrada.

Esses momentos aparecem de uma maneira problemática, visto que não há como ter certeza se são lembranças de uma personagem ou se é a imaginação pura de quem está contando tudo. Aliás, ainda que seja da lembrança do caudilho, é fruto da construção desse narrador. Mesmo assim, também é referência à construção de um documentário, visto que os momentos são reconstituídos, tal como o faz o documentarista, a partir de algum documento ou de algum testemunho.

O narrador de *Don Frutos* fala de momentos e lugares de onde não foi testemunha, tem uma pretensa onisciência, ainda que esta revele a construção textual que costura os fatos e os transforma em narrativa. Por outro lado, este mesmo narrador faz as vezes do historiador e do documentarista, buscando os fatos registrados, ordenando-os e, por vezes, aproximando da dramatização que caracteriza a linguagem cinematográfica. Assim, a historiografia e a ficção se entrecruzam para a construção da biografia ficcional do General Rivera.

De outra forma, o romance acaba por constituir a refiguração da história e reconstrói, através da ficção, uma variedade de imagotipos do fronteiriço, pois, nas palavras no próprio escritor, antes de iniciar a narrativa, no que define como *Proposição*. Nela, aponta que não se trata de uma biografia, mas indica que

temos herdado, fronteira afora, o que resta do olvidado dos tempos e da deslembração das gentes, na luta contra o esquecimento; nós temos buscado – e vamos encontrar juntos – nesta luta, as palavras e os sucedidos que por aí se extraviaram; e talvez possamos, aqui, empreender na leitura e na escritura a mágica recuperação e a apaixonada recomposição daquelas imagens. (2010, p. 11)

O trecho traz o indício de que o texto que seguirá após esta proposição se enquadrará no que diz Ricoeur acerca do entrecruzamento da história e da ficção, atribuindo a *Don Frutos* uma possibilidade de ser um romance capaz de dar conta da historiografia. Ao mesmo tempo, salienta características de cunho subjetivo e sentimentais, externas ao método científico de investigação com o qual dialoga e apropria-se do estilo. Sugere isso, o propositor, através da adjetivação por meio das palavras “mágica” e “apaixonada”, apontando para o caráter ficcional e estético da obra.

Ainda, a existência da *Proposição*, por si só, transfere o narrador para um espaço externo à obra, ao lado do leitor. Com o mesmo propósito estão as notas de pé de página, onde há justificativas acerca da presença dos documentos, explicando, por exemplo, onde teriam sido encontrados, em que espaço haveria ocorrido a publicação, ou para mera explicação, ou ainda para apresentar o conteúdo justificativo para determinada cena, tal como ocorre no Anexo D. Pode-se tomar como exemplos as explicações acerca das cartas de Bernardina e dos comentários sobre os textos publicados em periódicos da época ou que poderiam ser encontrados no Arquivo Nacional do Uruguai²⁴. Em outros momentos, também

²⁴ Neste caso, seria necessário recorrer à investigação nos documentos do próprio Arquivo Nacional uruguaio para identificar os documentos existentes e os “inventados”. Optou-se por não fazê-lo para evitar desvios no tema e para que o texto final não ficasse demasiado extenso.

aparece alguma contextualização, identificando personagens históricos, quer tenham existido na vida “real” ou sejam criação para a constituição do romance.

*Santiago Labandera e Fortunato Silva, dois dos mais constantes e fiéis adeptos de Rivera, que então eram tenentes. Labandera casaria com uma filha de don Frutos, tornando-se genro do caudilho.

**El Adivino, Brown e Rondó eram caciques charruas que atendiam por esses apelidos. Sepe era um nome charrua comum a muitos índios – e é provável que tenha sido o nome verdadeiro daquele que levava por apelido Polidoro. (2010, p. 112)

Trata-se de uma forma de narrar que extrapola a narrativa, trazendo elementos extratextuais que acabam por serem incorporado à obra de maneira concreta. Ao comentar a relação de Santiago Labandera e Fortunato Silva, a nota acaba por narrar algo de relevância à compreensão do que está sendo contado, da mesma forma que ocorre com a explicação da relação de pertencimento aos índios charrua, e dos nomes de El Adivino, Brown e Rondó, relacionando-os a Sepe e Polidoro.

Aldyr Garcia Schlee apropria-se da linguagem documental e aproxima-se do método científico ao empregar as notas e fazer com que o leitor as incorpore à leitura. Desse modo, o romance *Don Frutos* apresenta uma linguagem renovadora ao discurso literário, ao passo que também ganha em verossimilhança, tornando-o mais próximo à figura do historiador.

Outra nota explicativa que pode ser utilizada como exemplo é a explicação acerca do texto chamado de “TESTEMUNHO” (2010, p. 134). O trecho da primeira parte do Capítulo XIV é um testamento deixado pelo pai de don Frutos, don Pablo Perafán de la Rivera. O comentário de rodapé acaba ocupando mais da metade do espaço textual da página para situar, explicar e comentar sobre o documento, mas principalmente, apresentar as posses do patriarca, suas atividades econômicas de fornecedor de carnes e o que teria sido comentado pelo caudilho.

Destaca-se, no trecho, o fato de o narrador afirmar que era “cópia fiel do testamento (...) encontrada no baú (...). O General exigiu que lêssemos para ele, vagarosamente.” (2010, p. 134). Repara-se que houve o deslocamento até o momento em que o documento havia sido encontrado, inclusive com a inserção do sujeito que narra. Logo em seguida, afirma que Rivera “fez tantos comentários que, se os reproduzíssemos todos aqui, este livro se resumiria a divagações sobre os havidos e deixados por don Pablo.” (2010, p. 134)

Em relação ao conteúdo do testamento, antes das declarações de bens, casamento e demais situações e caracterizações, don Pablo abre com declarações de cunho religioso, o que repercutirá mais adiante neste trabalho.

Em nome de Deus todo poderoso, Amém. Saibam quantos a presente carta de meu testamento virem: como eu (...) crendo, como firmemente creio, no Ministério da Santíssima Trindade – Pai, Filho e Espírito Santo – e no da encarnação do Filho e de Deus nas puríssimas entranhas de Maria Santíssima, e em todos os demais Mistérios em que crê, e que predica e ensina nossa Santa Madre, a Igreja; tomando por minha advogada a sereníssima Rainha dos Anjos, o Santo de meu nome, o Anjo de minha Guarda e os demais da Corte Celestial... (2010, pp. 134-135)

O documento expõe um atrelamento entre o estado e a instituição religiosa da igreja, onde o registro de um texto oficial, previsto por legislação em estrutura e com regimentação específica. E, por conta disso, trata-se de um fator de aproximação direta, devido à temática da religiosidade, a *El día en que el Papa fue a Melo*.²⁵

25 Embora fuja um pouco do foco do sub-capítulo, o conteúdo religioso foi sugerido devido à relação trazida pela nota de rodapé. A aproximação deverá ser retomada e problematizada nas *Considerações finais* deste trabalho.

3. El día en que el Papa fue a Melo – sinóptica leitura

No dia em que o Papa foi a Melo, deu-se o mote para a produção da emblemática obra de Schlee. Trata-se da opção do escritor pela temática da ausência, um dos temas recorrentes, como visto na bi(bli)ografia, e que é tratada no livro *El día en que el Papa fue a Melo* como se fosse um dia em que o Papa não necessariamente teria ido a Melo, ou quando souberam o dia em que o Papa iria a Melo. Convivem duas situações no caso, residindo em personagens que não presenciam o desfile, de um lado; os que presenciam, mas atribuem mais importância a outros acontecimentos. Estes fatos também apontam a indecidibilidade apresentada por Dorfman (2009).

Dez narrativas curtas independentes entre si compõem uma construção maior acerca da experiência da população de Melo, no Uruguai, no conhecimento do fato da presença do Pontífice da Igreja Católica na localidade.

Embora haja a independência entre as histórias, há ajustes que as atribuem certa unidade. O primeiro deles é o próprio título, que não por acaso é invariavelmente a primeira frase de cada texto, o segundo é a própria visita do Papa à cidade e sua ausência direta nos fatos narrados e o terceiro é o fato de cada conto ter um número como título, mas com uma sugestão em nota de pé de página, sugerindo o leitor que escolha.

O *Conto I*, que tem um título alternativo proposto de *Padre Julio y el outro ó y los otros*, trata da decisão de um padre em não ir ao evento que se tornara a visita papal. Padre Julio fora criado em Melo e estava retornando à cidade pela primeira vez depois de ordenado. O sacerdote participa dos preparativos para receber o pontífice, mas no dia da visita, acaba por decidir não comparecer ao evento, mas que “tratou de se ficar como quem vai” (p. 17). O padre caminha pela cidade e relembra fatos da infância e adolescência, inclusive uma namorada chamara Mirela, cuja imagem assemelhava-se à da Virgen del Pilar, que Julio vira em Zaragoza, na Espanha, quando em viagem entre peregrinos.

Com o título proposto de *Soledad de Jesús Maria*, o *Conto II* narra os acontecimentos que envolvem Jesús Maria, um cego solitário, que acompanha os fatos pela audição, incluindo o noticiário radiofônico, e Soledad, vizinha. Pois no dia em que o Papa foi a Melo, Jesús Maria tem o motivo de sua cegueira narrado, assim como os comentários sobre sua amizade com Soledad.

“Llamar MILAGRO a este cuento ¿seria mucho?” (1991, p. 39). Com esta nota de pé de página, o *Conto III* narra uma caçada, uma acusação de furto e o que pode ser chamado de milagre. Negra Martiana e seus dois enteados em situação de pobreza absoluta. Ela sem poder mais lavar roupas para fora e fabricar suas balas; eles, por falta das balas, sem poder vendê-las. Falta tudo na casa, quando, no dia em que o Papa foi a Melo, três galinhas e um galo velho aparecem no pátio de casa, que era distante de qualquer galinheiro, como milagre.

Fidencio Oberón, o Pinocho, é protagonista do *Conto IV*, mas que, segundo a proposição do autor, poderia ser *La suerte de Fidencio Oberón*. Um homem tido como muito doente, sustentando-se através do *Banco de Previsión Social*, está preso e, no dia em que o Papa foi a Melo, é levado para ver o Santo Padre. Da doença, o que se sabe é que tem momentos em que perde a noção de onde está e o que faz. Quando lhe perguntam algo, somente olha para as pessoas e nada responde. Assim o faz na delegacia, pois Pinocho acabara preso, acusado por um vizinho, por roubo de um botijão de gás e das roupas estendidas no varal. Em interrogatório, é acusado de abigeato e contrabando de gado. Não confirma, nem nega. O narrador chama atenção para um aviso no quadro da delegacia, em que o proprietário de terras oferece recompensa a quem conseguir informações sobre a quadrilha que lhe sumiu com as “50 vaquillonas en Cañada Grande y 7 vacas en Talavera” (1991, p. 37). Lhe é entregue um documento para que assine, advertindo-o: “si quieres ver al Papa” (p. 39). Pinocho assina, porque “le dieron ganas de ver a ese tal Papa”.

O *Conto V* trata de um milagre que não aconteceu. Com a sugestão de ser chamado de *Melo era una fiesta*, a narrativa apresenta detalhes dos preparativos da população mais empobrecida da localidade para o dia em que o Papa foi a Melo. Duas personagens são apresentadas em situações ilustrativas ao narrado: Teresita Machado, que mata seu porco de estimação para vender *asado* e Pedro Batista que caça uma capivara para fazer seus *chorizos caseros* “(aunque por aquellos días desapareció uno del Parque Municipal (p. 45)²⁶. Tudo com a intenção de vender aos visitantes – só do Brasil, segundo conversa com jornalista, o narrador afirma que

26 “(embora por aqueles dias desaparecesse uma do *Parque Municipal*)” (1999, p. 70).

aguardavam quarenta mil. Mas foi “todo tan rápido e inesperado como un milagro”²⁷ (p. 47) e todos foram embora sem comer, antes do leitão de Teresita pingar a gordura na brasa.

A viagem de familiares e amigos de Mono Ubaldía, feita com seu caminhão, de Río Branco a Melo, no dia em que o Papa foi a Melo, é a narrativa *El Chevrolet Tigre*²⁸, homenagem ao dono do caminhão em *Conto VI*. Partindo às 5 da manhã, levava cinco frequentadores do seu bar, os quais queriam saber os motivos que traziam o Papa à região. Junto, iam também cinco vizinhos, entre homens e mulheres. Na madrugada fria e cerrada, partem. Durante o percurso, a relação com a mulher, a filha, a sogra e a tia, com quem mora Mono Ubaldía, vai sendo apresentada. Mas na madrugada, partem para não chegar ao objetivo.

A morte de Sixto Tabaré Bergara é tema do *Conto VII*, ou *Un don din*. Bergara bate à porta de um prostíbulo e, na falta das prostitutas, solicita que o serviço seja feito por Benilda, que estava só para cuidar da casa. No dia em que o Papa foi a Melo, “Tabaré dijo que había venido a ver al Papa, que era una sola vez em la vida, em fin, y que no era hombre de religión pero pensaba que tenía que encarlarlo.” (1991, p. 63)²⁹. O homem, então, assusta e encanta a mulher, come um pão com dois ovos fritos preparados por Bilda e chega a propor de tirar-lhe daquela vida. Morre Sixto. O conto, perpassado por diversas brincadeiras infantis, termina com a mulher pegando os dois mil pesos que tinha o homem e entrega à proprietária do local. Sai em busca de homens que tratassem do funeral. Encerrando, oito versos transcritos de uma música folclórica uruguaia chamada *Un don din* e sua partitura.

“El día que el Papa fue a Melo, Vovó³⁰ cumplía noventa y ocho años (1991, p. 65)³¹. Assim inicia o *Cuento VIII*³², ou *El espejo partido*, como “sera necesario llamar”, segundo a nota de pé de página. Dedicado à memória de Justino Zavala Muniz, dramaturgo, escritor, historiador, jornalista e político uruguaio, nascido em

27 “tudo tão rápido e inesperado como um milagre” (1999, p. 64)

28 O Chevrolet Tigre.

29 Tabaré disse que tinha vindo para ver o Papa, que era uma vez na vida, afinal, e que não era um homem de religião; mas achava que precisava arreglar-se” (1999, p. 102)

30 Há uma nota explicativa no final do conto, na versão uruguaia: “Vovó: abuelito, em português.” (1999, p. 72). Neste caso, “Vovó” seria como o narrador trataria seu avô, o que indicaria a incorporação do termo de língua portuguesa. Neste trabalho, mesmo considerando que a grafia para a expressão lusófona seja com o acento circunflexo, preserva-se a utilização do termo como consta no conto e emprega-se a grafia com acento agudo.

31 No dia em que o Papa foi a Melo, vovô completava noventa e oito anos” (1999, p. 106)

32 *Conto VIII*, ou *O espelho partido, como será necessário chamar*. (1999, p. 106)

Melo, no ano de 1898 e falecido em 1968, em Montevideu. A visita papal ocorre exatamente no dia do aniversário do avô do narrador. O aniversariante resolve não sair da cama, fazendo questão de, mesmo estando bem e sabendo da visita ilustre à cidade, não abrir a janela. A trama, como as demais narrativas, traz memórias. No caso, histórias da infância do narrador e sua relação com o avô, junto com fatos da própria vida do ancião, intercalam com os fatos do dia. Enquanto lembra das brincadeiras de perseguição entre avô e neto, o aniversário e a passagem do Papa na frente da casa fazem o jogo de ida e volta, da memória e do presente. O espelho com aquela rachadura que aumentava a cada dia, percebido pelo olhar do avô, os papéis rasgados pelo velho e o pedido para que fechasse uma fresta da janela – fazia questão de não ver o Papa – culminando com o próprio neto em fechar sem olhar para a rua. Após isso, o conto termina com “Vovó sonrío satisfecho, sin quitar los ojos del espejo partido. (1991, p. 72)³³

Numa narrativa construída sobre aspectos visuais, o *Conto IX* dialoga com outras linguagens: a ação das personagens aparecem separadas, entre parênteses, como numa peça teatral; o paralelismo entre a caracterização da personagem Lila e notícias ou comentários de um jornal a respeito da visita do Papa. Com a colega de trabalho Mireia, prepara-se para ir ao evento. O pai, sempre lendo o jornal (talvez o paralelismo da narrativa seja entre a leitura do jornal, feita por ele, e as reflexões sobre a filha) e em breve discussão com a mãe acerca do catolicismo no Uruguai. Durante o percurso entre a casa e o local da passagem do sacerdote, lembranças do furto de roupas que Lila cometera na loja em que trabalhava com Mireia, além do colega que teria, na véspera do dia em que o Papa foi a Melo, lhe tocado os seios. O nome alternativo para o conto é *La mano em los senos de Lila*.³⁴

Num tom de aproximação com o leitor, o *Conto X* traz a proposta de que “El lector inventará con el autor este cuento y lo llamará como quiera, CUENTO DEL TURCO JABER o MENTIRA DE VERDAD o VERDAD DE MENTIRA.” (1991, p. 81)³⁵. Nele, o narrador apresenta-se como participante da narrativa, não só como alguém que busca as informações, mas que faz parte também como testemunha. Quatro personagens acompanham o narrador, sendo que três em presença – um

33 “vovô ri[ndo] satisfecho, sem tirar os olhos do espelho partido.” (1999, p. 122)

34 *A mão nos seios de Lila*.

35 O leitor inventará com o autor este conto e o chamará como quiser, inclusive de *Conto do turco Jaber* ou *Mentira de Verdade* ou ainda *Verdade de mentira*.” (1999, p. 136)

cego, um tipo gaúcho e um “homenzinho de preto” (p. 145), que parecia estar “morto dentro de si mesmo”, além de ter um mau hálito que fazia destacar suas palavras; o quarto homem, o turco Jaber, “era quem reunia aqueles três ali na esquina; cada um deles viera até ali por causa dele, to turco Jaber, pois cada um tinha pelo turco uma admiração tão grande que não se fazia de puro e simples admirar” (p. 142). Para aqueles três homens, Jaber havia feito muito. Mais do que o Papa, que aquele dia foi a Melo. Para os três, o Papa era uma figura, um “retrato na janela” (p. 149). Jaber não apareceu. Mas o turco Jaber era de carne e osso.

3.1 El día en que el Papa fue a Melo – a imagem, a ausência e a presença

Assim como os conflitos bélicos, a fé católica também foi fundamental na formação cultural da região. Isso acaba sendo exposto na visita do Papa. Além disso, a presença simbólica e a ausência física do sacerdote, é um paradoxo capaz de esconder e expor, ao mesmo tempo, elementos constitutivos deste espaço. Da mesma forma, os contos transitam na fronteira entre a história e a ficção estética, entre o texto e o contexto, além das imagens que vão sendo apresentadas.

A discussão se dá no entorno do fato de o Papa estar presente na cidade, as ações das personagens de cada conto serem motivadas pelo evento causado pela visita, mas que o pontífice não tem participação direta nas ações. A existência do sacerdote nas narrativas é mais um mote do que propriamente um fato. Para ilustrar essa “ausência”, na *Apresentação* da obra há uma citação do crítico, professor e editor uruguaio Heber Raviolo afirmando que

El Papa es estos cuentos una presencia que lo llena todo y a la vez una gran ausencia. En el título del libro, en la frase formularia con que se abre cada uno de los relatos, en la última palabra del último cuento, en su relación, mayor o menor, con las peripecias de los diversos personajes, es una especie de presencia virtual que se enseñorea de los relatos, pero para marcar más, por contraste, lo fugaz de la expectativa creada. (RAVILOLO, In: SCHLEE, 1991, 7)³⁶

O Papa, nos contos, não passou de uma ilusão, ou uma presença até certo

³⁶ O Papa, nestes contos, é uma presença que perpassa tudo e, ao mesmo tempo, uma grande ausência. No título do livro, na frase/fórmula de abertura de cada um dos relatos, na última palavra do último conto, na sua relação maior ou menor com as peripécias dos diversos personagens, é uma espécie de presença virtual que se assenhoreia das histórias; mas mais para acentuar, por contraste, o fugaz da expectativa criada. (1999, p. 5)

ponto desejada ou imaginada pelos moradores. De fato, o pontífice esteve no local, como afirma a própria obra: “El día 8 de mayo de 1988 el Papa Juan Pablo II estuve em Melo, Uruguay; el autor, no.” (1991, p. 13)³⁷. Porém, a presença física a que se refere o trecho citado não chega a ser sentida pelas personagens. Em nenhum dos contos há referência de que o sacerdote foi visto ou ouvido. Não passa de algo “virtual”, como bem define Raviolo: o Papa está presente pelo imaginário coletivo, pela esperança de que traga o milagre ou até mesmo pela curiosidade, ou pelo desejo de que esteja. É um ente abstrato, rementendo à simbologia da cruz que representa, conforme a última frase do último conto: “(...) en la ciudad quedaban apenas algunas señales del pasaje del Papa.” (1991, p. 88)³⁸

O primeiro conto é aberto com Padre Julio tomando a decisão em não presenciar o evento. Já havia cumprido seus afazeres nos preparativos que justificavam sua estada em Melo e resolve ausentar-se das atividades:

No fue a ver al Papa: no salió a la calle como los otros; no siguió con todos rumbo a la explanada. Anduvo ocho o diez cuadras en dirección al arroyo Conventos. Descendió hacia el Parque Zorrilla, buscando rever las fachadas, las esquinas, los muros y los baldíos en cuya presencia jubilosamente se reconstruía y em cuya ausencia penosamente se desencontraba. (1991, p. 17)³⁹

O excerto já aponta para o jogo aqui tratado. Citando pontos geográficos da localidade, vai inserindo as imagens que constituem um cenário de um modo amplo, como quem situa e contextualiza a narrativa. O padre reconstruía “jubilosamente” a sua história com Melo através desses espaços, assim como a própria ficção reconstrói e, ao mesmo tempo, havia o desencontro em que o próprio texto narrativo tem das mesmas histórias.

Hace mucho frío; el cielo cerrado, la neblina baja, el sol cubierto. El Teatro de Verano, em el Parque Zorrilla de San Martín, está desolado, completamente desierto: no hay nadie siquiera para impedir la entrada. Es un lugar sombrío, cercado de enormes eucaliptos y además tomado por la cerrazón. La gran superficie circular está asfaltada, el escenario vacío, y los ocho peldaños em círculo, pintados de amarillo y blanco, cierran el anillo. Hay un aroma de lluvia, un aroma de tierra y pasto mojados. (1991, p. 17)⁴⁰

37 No dia 8 de maio de 1988 o Papa João Paulo II esteve em Melo, Uruguai; o autor, não. (1999, p. 15).

38 (...) restavam na cidade apenas os sinais da passagem do Papa. (1999, p. 150).

39 Ele não foi ver o Papa: não ficou na rua com os outros; não seguiu com todos para a explanada. Ele andou oito ou dez quadras no rumo do arroio Conventos. Desceu na direção do Parque Zorrilla, buscando rever as fachadas, as esquinas, os muros e os baldíos em cuja presença jubilosamente se reconstruía e em cuja ausência penosamente se desencontrava. (1999, p. 20).

40 Faz muito frio – o céu cerrado, a neblina baixa, o sol encoberto. O *Teatro de Verano*, no *Parque Zorrilla de San Martín*, está desolado, completamente deserto: ninguém, ao menos para impedir a

O cura dá o tom para as demais narrativas: haverá descrição de espaços, ambientação na realidade e no extra-textual, da mesma forma em que haverá negativas de presenças, “virtualizando” e distanciando muitas cenas em relação aos festejos da recepção papal. Se de um lado o protagonista da primeira narrativa caminha pelas ruas da cidade e deixa clara a sua presença, de outro, se faz ausente do evento e, com isso, ausenta-se da possibilidade de trazer os detalhes da ilustre visita ou de mostrar a própria visita.

Padre Julio protagoniza também alguns deslocamentos de tempo, que implica também no aparecimento de outros Julios, a exemplo de quando o narrador constrói a imagem do protagonista a partir de duas situações aproximadas: ao barbear-se, vê-se através da memória:

Quando fue a afeitarse, aquel día, el padre Julio era el alumno de don Ramón Angel y de don José Apolinario en el Instituto Departamental, era el frecuentador del Teatro España y asistía tímidamente a los bailes del Club Unión con el grupo de colegas que tenía la idea de fundar un Cine Club. Afeitándose em la mañana de aquel día, el padre Julio se encontró nuevamente con todas las Historias y Geografías que nunca había podido olvidar y que hacía de cuenta que no le atormentaban, con la memoria de los amigos y conocidos de otros tiempos y la ilusión de las palabras que no fueron dichas y de las cosas que no fueron hechas. (1991, p. 17)⁴¹

Naquele momento, deixou de ser o padre para ser outro, o jovem Julio: não importava o sacerdócio, mas a presença no local o conduz a outra imagem de si, tornando-se estudante das “Historias y Geografías”, aludindo não somente às disciplinas escolares, mas ao contexto em que se insere a narrativa. A imagem apresentada, de também ser “novio de Mirela”, era de um admirador do cinema e do teatro, frequentador tímido de bailes. Com toda imagem firmada e formada, percebe-se que a batina não está nos planos para o dia da personagem, mas sim a rememoração da ilusão do não dito e não feito dos tempos de juventude, em mais uma forma de a ausência se fazer mostrar.

entrada. É um lugar sombrio, cercado de enormes eucaliptos e ainda tomado pela cerração – a grande arena circular está asphaltada; o palco, vazio; e os oito degraus em volta, pintados de amarelo e branco, fecham o anel. Há um cheiro de chuva, um cheiro de terra e pastos molhados. (1999, pp. 20 e 21).

41 Quando foi fazer a barba, naquele dia, padre Julio era o aluno de don Ramón Ángel e de don José Apolinário no *Instituto Departamental*, era frequentador do *Teatro España* e assistia timidamente aos bailes do *Club Unión* com o grupo de colegas que tinha a ideia de fundar um *Cine Club*. Fazendo a barba, na manhã daquele dia, Padre Julio viu-se às voltas com todas as histórias e geografias que nunca pudera esquecer e que fazia de conta que não o atormentavam, na memória dos amigos e conhecidos de outro tempo e na ilusão das palavras que não foram ditas e das coisas que não foram feitas. (1999, p. 21)

Padre Julio, à medida em que a narrativa avança, vai apresentando seus “outros”, como sugere a proposta de título alternativo. Vai lembrando de cada momento da vida e em cada um deles é outro, assim como o jovem namorado de Mirela, até que surge a imagem do outro e do próprio padre, portanto o ausente e o presente, como quem discute uma decisão, onde “(...) sin quitar los ojos de sus ojos, diciendo: no voy” (1991, p. 15)⁴². A imagem virtual permanece ante a real para a decisão de ambas em não ir. Trata-se de um sujeito constituído de múltiplos, da indecidibilidade proposital, formada pela opção de presentificar o passado e ausentar-se do presente e faz parte do jogo de esconde ou de afastamento da figura papal.

A narrativa seguinte conta com a personificação da própria ausência. Soledad é vizinha do cego Jesús Maria e apresenta-se em poucos momentos, tendo apenas uma ação presencial e outras poucas num futuro. Há uma sugestão de sentimentos diferenciados entre os dois, mas nada além disso, quando o narrador comenta que ela ri muito quando conversam e que em algum momento, ao escutar no rádio sobre a presença do Papa, Soledad chorará (1991, p. 27). Fora essas ações, Jesús Maria não terá a companhia de Soledad, mas da *soledad*, que em português pode significar solidão. Neste ponto, a particularidade que é trazida na nota de rodapé: “En castellano este cuento se llamará SOLEDAD DE JESUS MARIA; en portugués también, aunque sin el mismo alcance del significado” (1991, p. 23)⁴³. A linguagem é discutida, não só através do alcance e da capacidade da tradução em dar conta das duas realidades, mas também da necessidade da utilização dos dois idiomas para que o texto esteja suficientemente “resolvido”. Se no espanhol a palavra pode ser utilizada com inicial maiúscula para atribuir nome a alguém e ao mesmo tempo ter o próprio significado, o mesmo não ocorre com o português. Os habitantes da fronteira sabem, compreendem perfeitamente e optam por falar ou não qualquer dos dois idiomas, ou até mesmo de misturá-los, dependendo da conveniência.

O *Cuento II* é constituído também sobre imagens. Algumas formadas a partir da proximidade que o narrador estabelece com Jesús Maria, que acompanha os fatos através de outros sentidos.

42 O outro sem lhe tirar os olhos dos olhos, dizendo: não vou. (1999, p. 28)

43 “Em espanhol, este conto se chamará *Soledad de Jesús Maria*; em português, também, embora sem o mesmo alcance.” (1999, p. 29)

...desde temprano se oía el movimiento: un rumor sin fin, distinto del de las otras mañanas, y que no permitía identificar con seguridad si era de todos los autos y camiones y ómnibus que llegaban o si era de una poderosa máquina encendida quién sabe donde o una descomunal cascada tragándose todo o el sordo tronar de una tormenta armándose a la distancia⁴⁴ (1991, p. 23)

Neste caso, a formação das cenas se passa na imaginação do narrador e da personagem, num discurso indireto-livre que de duas formas deixa o jogo na indecidibilidade: tudo parece ser o que é ou outra coisa, se era “máquina” ou “cascata”; ao mesmo tempo, o estilo narrativo coloca os fatos num espaço entre o contar da história e a vivência de Jesús Maria. Com isso, a tessitura do conto entrelaça às imagens do fronteiro através da negativa ao pertencimento fixo, da negativa à decisão entre o que está e o que se idealiza ou deseja.

Em outros momentos, a descrição apresenta elementos visuais que são buscados através da memória, referindo à época em que a personagem enxergava. A sequência de imagens postas na narrativa utiliza-se desse percurso para chegar aos casos em que é presente a situação das pessoas que estariam aguardando a visita do Papa, partindo do que a rádio chama:

Dice la radio: “Es enorme el entusiasmo que está provocando esta historia e importante visita a nuestro departamento (...) hay ya una innumerable muchedumbre”.

El Papa vendrá en un palanquín, cargado em brazos como los santos em procesión. La gente rezará el rosario entre avemarías y padrenuestros. Habrá lisiados y enfermos a la espera de un milagro. (1991, p. 26)⁴⁵

O aviso radiofônico presentifica a Jesús Maria ao evento, colocando-lhe em posição de visualizar, através da imaginação e da memória, a cena. O cego desenha a forma com que viria o Papa e caracteriza as pessoas que estariam acompanhando de perto, as que aguardariam o milagre que ele mesmo não tinha esperança, pois seus olhos já haviam sido “roídos” e “carcomidos”.

As imagens construídas também são forçadas pela história e da relação do protagonista com ela, pois “Jesús María hace fuerza para imaginar al Papa sin los

44 “... desde cedo a gente ouvia o movimento: um rumor sem fim que não havia nas outras manhãs e que não dava bem para saber se era de todos os autos e caminhões ônibus que chegavam ou se era uma possante máquina ligada quem sabe onde ou uma enorme cachoeira tragando tudo ou a trovada surda de um temporal se armando longe.” (1999, p. 29)

45 A versão brasileira da obra traz o trecho citado do rádio em espanhol, com uma diferença: em lugar de “hay ya una innumerable muchedumbre”, é empregada a expressão “hay desde ahora una innumerable muchedumbre”. Na sequência, retorno ao português: “O Papa virá num andor, carregado nos braços como os santos em procissão. As pessoas desfiarão o rosário entre avemarias e padre-nossos. Haverá aleijados e doentes à espera de um milagre. (1999, p. 35).

anteojos de Pío XII, hace fuerza por verlo como viera a Nuestro Señor de los Pasos llevado al encuentro de la Virgen.” (1991, p. 26)⁴⁶. Pio XII esteve à frente da Igreja Católica até o ano de 1958, atuando durante o período da II Guerra Mundial⁴⁷, inclusive com acusações de ter apoiado regimes de base eugênica na Itália e Alemanha⁴⁸. Ironicamente, era à lembrança da imagem de Eugênio Pacelli que Jesús Maria pensava em Karol Wojtyła.

Com esses procedimentos, a historiografia tem papel fundamental no estabelecimento e na consolidação do imaginário e dos imagotipos. As vivências de Jesús Maria e de Padre Júlio vão impregnando as narrativas com personagens históricos, universais ou locais, particulares a cada protagonista, mas que conjuntamente formam complexas construções visuais da regionalidade. Além disso, a impressão particular de cada personagem também traz muito de cada um, assim como as relações entre a literatura e a sociedade: o que o narrador ao lado do padre comenta sobre sua estada em Melo, mostrando sua visão a partir da memória, também aponta para sua personalidade, ainda que momentânea, de um homem que revive suas paixões, seus convívios e o que pensa sobre a localidade; da mesma forma, o ente que narra os acontecimentos do cego também traz uma visão estereotipada que a personagem tem a respeito da multidão que aguarda pelo “milagre” na visita de Sua Santidade.

Nesses casos, a ausência também pode ser percebida a partir das mesmas imagens: Soledad e a solidão apresentam-se na narrativa de uma forma deslocada da percepção do leitor, assim como o outro e seus outros de Padre Julio; estar sem companhia e sem enxergar, ou não se estar no lugar esperado, por escolha ou contingência, são manifestações que remetem à particularidade da obra em transitar entre o “estar” e o “não estar”.

Se nos dois primeiros contos a presença negada de personagens é posta na leitura, o *Cuento III*, em que la negra Martiana espera por um milagre, apresenta outra forma de jogar com o fator ausência. As condições, tanto física, quanto socioeconômica em que se encontra para sustentar os dois enteados, Juan e José,

46 Jesús María faz força para imaginar o papa sem os óculos de Pio XII, faz força para vê-lo como via Nosso Senhor dos passos levado ao encontro da Virgem. (1999, pp. 35-36).

47 Disponível em <http://www.diocesedeilheusba.com/news/os-papas-do-seculo-xx-e-xxi/>, acesso em 18/12/2013

48 Disponível em http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/papa_pacelli.htm, acesso em 26/12/2013.

remete à imagem da precariedade vivida na região. Ausentam-se o Estado, a capacidade de trabalhar e conseqüentemente a renda familiar, a saúde de Martiana. Contudo, o jogo posto entre os motivos que levaram as três galinhas e o galo a estarem, saírem e depois retornarem à casa é que acaba apontando a singularidade da narrativa em relação às demais da obra.

Juan e José, por falta de dinheiro para comprar matéria-prima para as pretendidas bandeirolas, haviam passado o dia anterior tentando vender *vinchas*⁴⁹ e chegaram em casa já tarde o que não foi visto pela madrasta.

Cuando despertaron a Martiana, ella dijo: ¡vamos a ver! - y encontró que tres gallinas y un gallo estaban bien aposentados por allí, como gente de la casa.

- Deben haber entrado por las rendijas tapadas con cartón, allí, por aquel agujero – dijo Juan, uno de los enteados.

- Seguramente sintieron la helada ahí afuera y vinieron para lo caliente – completó José, el otro entonado.

- ¡Qué cosa! - Martiana se levantó con dificultad -; tres gallinas y un gallo, miren, ¡un gallo viejo! - y Martiana los espantó con un gesto, pero las gallinas estaban dispuestas a acomodarse por allí, en algún rincón, y el gallo salió para el lado contrario, haciendo “cróc” como un pollazo. (1991, p 30)⁵⁰

Se um dia antes Martiana e os enteados não tinham nada, naquele dia, o dia em que o Papa foi a Melo, as coisas eram diferentes. Da noite para o dia, o que era inimaginável, presentifica-se. É o princípio de um dia com uma série de acontecimentos que aguçam a curiosidade de la negra e a desconfiança do leitor, visto que o fato do aparecimento das aves coincidirem, ao menos no mesmo ponto da narrativa, com o retorno dos adolescentes para casa.

Quando a mulher resolve matar o galo para fazer a canja pedida pelos enteados, o animal foge pelo buraco do fogão e desaparece na rua, assim como as

49 Dentre várias possibilidades de significado em português, *vincha* poderá significar “faixa de usar na cabeça” (Tradução nossa).

50 Quando acordaram Martiana, ela disse: Vamos a ver! - e não é que três galinhas e um galo estavam bem empoleirados por ali, como gente de casa?

- Devem ter entrado pelas frestas tapadas com papelão, ali por aquele buraco – disse Juan, um dos enteados.

- De certo sentiram a geada aí fora e vieram aqui pro quente – completou José, o outro enteadado.

- Que coisa! - levantou-se com dificuldade Martiana.

- É... - disseram os guris.

- Que coisa...

- É...

- Três galinhas e um galo, mirem, um galo velho! - e Martiana os espantou com um gesto, mas as galinhas foram as três para um canto, já dispostas a se acomodarem por ali; e o galo, o galo saiu para o outro lado aos crôs, como um frangote. (1991, pp. 41-42)

três galinhas: o que no princípio era inimaginável e ausente, depois tornou-se milagrosamente presente, volta a não estar mais.

(...) aún no había llegado la noche cuando aparecieron los enteados asustados con dos hombres que Martiana ya conocía y que traían en las manos dos bolsas embarradas y entraron en la casa y pasaran revista a todo(...) (1991, p. 34)⁵¹

O aparecimento dos homens traz a desconfiança acerca do aparecimento dos animais, recaindo sobre os dois enteados, embora a negra tenha desconfiado apenas que os “tipos” estariam furiosos por causa de algo relacionado às vinchas.

Quando os homens vão embora, não sem antes verificar a casa toda, assim como os terrenos arredores, a mulher coloca as coisas nos lugares e resolve aquecer água para o mate e o jantar, feito de “arroz con zapallo” (1991, p. 34)⁵². Os dois jovens resolvem jantar, sem perguntar pelo “caldo”, quando, por milagre, voltam a entrar pelos buracos da parede, o galo e as três galinhas.

A religiosidade transpassa a narrativa não só na figura da ilustre visita à cidade, mas também na crença de Martiana no padroeiro das loterias e da seleção nacional de futebol, *San Cono*. Também a crença em que o aparecimento das três galinhas e do galo tenha sido um milagre feito pelo Papa, já que apareceram, desapareceram e tornaram a aparecer.

O jogo termina completo: ausência inicial, presença circunstancial, nova ausência, dessa vez providencial, e um retorno à presença final. As aves são símbolos da construção imaginativa que a narrativa de Garcia Schlee imprime, na relação entre o ficcional e o social, da fronteira entre o acontecimento real no espaço fronteiriço e a criação literária.

Outro destaque merece a fala dos dois enteados na versão brasileira. Observando o trecho destacado quando da ocasião do aparecimento dos galináceos, é suprimida na versão uruguaia. O texto em português acaba por apresentar uma forma de os adolescentes tentarem disfarçar algo, pela fala vaga, constatada em “É... / Que coisa... / É...” (1999, p. 41), sugerindo que saberiam da origem das aves. Na versão em espanhol, o fato de não falarem acaba por deixar a imaginação do leitor pelo que foi dito anteriormente pelos enteados, nas suposições

51 (...) ainda não havia chegado a noite quando apareceram os enteados assustados com dois homens que Martiana já conhecia e que traziam nas mãos dois sacos embarrados e entraram casa adentro e fizeram uma revista em tudo (...) (1991, pp. 48-49)

52 Arroz com abóbora. (1999, p. 49)

que fizeram de que “Deben haber entrado por las rendijas tapadas con cartón (...) Seguramente sintieran la helada ahí afuera y vinieron para lo caliente(...)” (1991, p. 30)⁵³

Na falta de respostas de Fidencio Oberón é que se constróem as imagens do *Cuento IV. Pinocho*⁵⁴ é um imprestável e incapaz de responder pelos próprios atos, ainda que sejam oportunamente questionáveis. Trata-se de um homem que, aposentado por invalidez, é apresentado como quem se envolve em casos suspeitos, mas que tem reconhecimento da comunidade onde vive por sua incapacidade de prestar contas dos atos.

Pinocho es enfermo, por eso tuvo que dejar de trabajar y vivir de una pensión, inválido. De vez en cuando no atina dónde anda, se descubre en los sitios más extraños, pierde el rumbo, queda sin saber dónde está. Entonces se siente como una radio sin pilas: no tiene fuerzas para nada, ni para hablar, y oye y ve a los demás a su alrededor sin ninguna voluntad de saber quiénes son ni qué dicen. Quieto, no puede mover un dedo, una pierna; y mira firme e interrogativamente a todos. (1991, 35)⁵⁵

O fato de Pinocho ser doente justifica a impossibilidade de que haja alguma queixa a respeito dele pelos moradores do local, visto que seus “pecados” são perdoados. Oberón nunca responde ao ser questionado e costuma simplesmente dar as costas e sair como quem nada fez.

Os fatos sucedem a partir desta ausência de respostas e o fato de o protagonista sentir-se como “una radio sin pilas” são as relações do conto ao ponto aqui referido. Trazem, por consequência, as imagens da incomunicabilidade conveniente, onde se conhece os signos linguísticos, mas se finge não os conhecer, seja por medida de imposição identitária ou por tratar-se de não haver necessidade de utilizar os mesmos signos; também é trazida a incapacidade de mover-se, tomada por um estado da manifestação de um “núcleo duro” ao qual remete o pertencimento e à rigidez, da qual é inviável e desnecessário movimentar-se.

53 “Devem ter entrado pelas frestas tapadas com papelão (...) De certo sentiram a geada aí fora e vieram aqui pro quente (...)” (1999, p. 41)

54 Nome em espanhol do boneco de madeira, cujo nariz cresce quando mente. Em português, chama-se Pinóquio. A personagem é chamada de Pinocho nas duas versões da obra.

55 Pinocho é doente; por isso teve que deixar de trabalhar e passou a viver de pagos, inválido. Ele de vez em quando não atina onde anda, descobre-se nos lugares mais estranhos, perde o rumo, fica sem saber das coisas, sem notar onde está. Ou então sente-se como um rádio sem pilha: não tem força para nada, nem para falar – e ouve e vê os outros a sua volta sem nenhuma vontade de saber quem eles são ou o que eles dizem. Quieto, não pode mexer um dedo, uma perna; e olha interrogativamente para todos. (1999, p. 52)

Fidencio vai personificando e simbolizando estes aspectos e, ao mesmo tempo, vão aparecendo características de um período de redemocratização uruguaia na figura das autoridades policiais. Junto à referida falta de respostas, a inexistência de suspeitos de um crime de roubo de gado, fazem com que a polícia local aproveitasse uma denúncia de invasão do pátio de um vizinho do cunhado de Oberón para prendê-lo e acusá-lo pelo sumiço dos animais. A única evidência de Pinocho ter entrado no pátio do vizinho para roubar-lhe roupas estendidas no varal, espeto para churrasco e botijão de gás vinha de ter encontrado “media docena de retratos 3x4” (1991, p. 36)⁵⁶, com o nome do acusado escrito a lápis.

A imagem de um sujeito física e psicologicamente frágil do suspeito é aproveitada para a prática herdada do período ditatorial: a acusação por suposições e questionamentos que buscam induzir à confissão. As imagens vão sendo construídas, neste ponto, utilizando fatos do período histórico uruguaio, através de interrogatórios que trazem a acusação nas próprias perguntas, sempre respondidas à moda Pinocho:

Oía las preguntas como si no las escuchase y, sin embargo, no apartaba los ojos de los policías; entonces, cuando los hombres callaban a la espera de la respuesta, él simplemente desviaba la mirada y la fijaba em un mapa de la pared o em un recuadro de avisos a la izquierda o em una ventana cerrada al outro lado. Nunca dijo dos palabras, ni una palabra, aunque fuese. (...) ¿Dónde escondiste las cosas robadas del patio del vecino? (...) Vas a negar que este retrato es tuyo? (1991, p. 38)⁵⁷

O homem vai passando pelas questões sem responder. Na versão uruguaia não aparece representação gráfica de que Pinocho permanecera calado e as falas dos policiais estão dispostas em um parágrafo. Na versão brasileira, a estrutura utiliza sinais gráficos de travessão e reticências para demarcar a ausência da fala do acusado. A personagem não fala, ausentando sua voz, mas de uma forma mais próxima à centrada no narrador, o conto em espanhol retira os sinais gráficos, enquanto que, com a visão mais direcionada ao fato, em português há a sinalização

56 “Meia-dúzia de retratos 3x4” (1999, p. 54)

57 Ouvia as perguntas como se as não escutasse, embora não tirasse os olhos dos policiais; depois, quando os homens calavam, esperando pela resposta, ele simplesmente desviava deles o olhar e se fixava num mapa da parede em frente ou num quadro de avisos à esquerda ou numa janela fechada do outro lado. Nunca falou duas palavras, uma palavra que fosse. (...) - Onde escondeste as coisas roubadas daquele pátio?
- ...
(...)
- Vais negar que este retrato não é teu?
- ... (1999, pp. 57-58)

do não-falar. A imagem que permanece é a de que, de um lado, com uma linguagem mais verbal, não há espaço à defesa ou à participação daquela persona, enquanto que do outro, com a aproximação ao imagético, Oberón é exposto, junto com a sua incomunicabilidade.

A narrativa transcorre também na queixa da polícia sobre a falta de recursos e do envolvimento das forças armadas para cuidar das fronteiras e no que pode ser a principal causa da prisão de Fidencio Oberón. No quadro de avisos da delegacia, há um aviso de recompensa a quem solucionasse o caso do furto do gado e que descobrisse os autores.

Ao final, os policiais condicionam que se quisesse ver o Papa, deveria assinar alguns papéis: “Pinocho, como siempre, no dijo nada; pero firmó. El sólo sabe firmar su nombre. Y le dieron ganas de ver a ese tal Papa.”⁵⁸ (1991, p. 39)

Levaram Fidencio Oberón para ver o Papa até mesmo porque “Melo era uma festa”, como sugere o título alternativo do *Cuento V*. A espera pelo milagre “de la multiplicación de los siempre escasos panes y peces de la mesa familiar”⁵⁹ (1991, p. 41), que não ocorreu, é o que gera a imagem da regionalidade no conto. Melo é apresentada como tendo um comércio abastecido pelo contrabando e com dificuldades econômicas da população, constituindo o cenário da narrativa, muito próximo do contexto da visita do Pontífice à localidade. Isso traz a percepção de que a estada do sacerdote é motivo para gerar esperanças, no aguardo dos turistas e, por isso, “Melo era una fiesta, antes de la llegada del Papa.”⁶⁰ (1991, p. 42)

Ao contrário do que sugere o ocorrido com la negra Martiana e seus enteados, o milagre esperado estava ausente e “nada fue como lo previsto, el día en que el Papa fue a Melo”⁶¹ (1991, p. 42). No conto, a passagem do Papa foi tão rápida que era como se não tivesse ido, sendo a sua ausência bem mais sentida e percebida do que a esperada e desejada presença.

Teresita Machado e Pedro Batista são personagens que ilustram a desilusão com o milagre às avessas ocorrido: se a primeira mata seu leitão de estimação para vender *asado*, o segundo prepara *chorizos* com carne de capincho que, suspeita-se,

58 “Fidencio Oberón, com sempre, não disse nada; mas assinou. Ele só sabe assinar o nome. E deu-lhe ganas de ver o tal de Papa. (1999, p. 61)

59 “Da multiplicação dos sempre escassos pães e peixes da mesa familiar.” (1999, p. 62)

60 “Melo era uma festa, antes da chegada do Papa.” (1999, p. 65)

61 “Nada deu certo no dia em que o Papa foi a Melo.” (1999, p. 64)

seria fruto de abigeato. Ambos acabam perdendo tudo e a imagem deixada é a de que o suíno mal havia iniciado a “chorrear grasa en los braseros” e os *chorizos* caseiros “empezaban a dorarse y estallar”, quando o Papa se foi, sem que sua presença tivesse sido percebida, “y quedó sólo la tierra roja y pisoteada de la explanada cubierta de basura menuda.”^{62 63} (1991, p. 42)

A imagem construída no *Cuento VI* é a do *Chevrolet Tigre* com treze ocupantes, viajando para ver o Papa. Enquanto empresas de ônibus disponibilizavam veículos para quem quisesse ir a Melo, partindo de Rio Branco, pagando mil pesos, em ida e volta, Mono Ubaldía resolveu botar seu Tigre a levar seus familiares e vizinhos, com a intenção de pegar um cunhado viúvo e seus dois filhos, pelo caminho, em Paso de las Piedras.⁶⁴

Garcia Schlee vai, ao longo da obra, compondo cenários e imagens de uma população empobrecida economicamente. Descreve personagens em suas atividades laborais ou costumes: um vigilante noturno de nome Pedro, doña Marta vende produtos suínos; Cheche, Alvarito, Nene Reyes e Fortunato, os bêbados do bar. Mono Ubaldía fazia fretes, num chevrolet tigre herdado do tio. A personagem “Bolívar Pasos es funcionario jubilado de Aduanas (parece un muerto de tan blanco), callado, com unos anteojos enormes y un bigotito fino, siempre resfregándose las manos.” (1991, p. 52).⁶⁵

No caso de Ubaldía, a utilização de um transporte precário, que acaba por não terminar o trajeto pretendido, traz ao primeiro plano da narrativa a condição socioeconômica. É inviável ir a Melo pelos meios convencionais e, em meio a toda curiosidade que motiva o grupo, o chevrolet tigre torna-se o único meio possível. Entretanto, também há uma impossibilidade de que as personagens chegassem ao destino desejado e, conseqüentemente, que não vissem o Papa.

62 “Pingar graxa no braseiro” (...) “pegaram a dourar e a estalar” (...) “e ficou só a terra vermelha e pisoteada da explanada coberta de lixo barato.” (1999, p. 65)

63 Durante a construção deste trabalho, foram recebidos muitos questionamentos sobre a pertinência da aproximação entre este conto, além de todo o livro, com o filme *El baño del Papa*, de César Charlone e Enrique Fernández, rodado em 2007. A proximidade existe e é muito marcada. Porém, não é abordada para que o trabalho fique mais “enxuto”, ainda que a leitura feita seja suficiente para a defesa da proposta.

64 A viagem apresentada no conto é também um diálogo com duas obras. Aqui não é explorado, pelo mesmo motivo apresentado na nota anterior, com a narrativa *El viaje hacia el mar*, de Juan José Morosoli, de 1952, e sua adaptação para o cinema, com título homônimo, produzido por Guillermo Casanova (Lavorágines Films), em 2003.

65 “Bolívar Passos é funcionario aposentado da Aduana (parece um morto, de tão branco), calado, com uns óculos enormes e um bigodinho fino, sempre esfregando as mãos,” (1999, p. 81)

A narrativa ainda traz quatro possibilidades de motivação da visita papal à região, cada uma levantada por um dos “compañeros de aperitivo en el bar de la esquina” (1991, p. 50).⁶⁶ Segundo os homens, o Papa viria por dinheiro, terras, política ou somente por religião. Tais hipóteses evidenciam os estereótipos criados acerca da instituição católica, tida pelas personagens como concentradora de riquezas e de forte influência na política.

No final do conto, o caminhão para e Ubalda verifica e afirma: “¡Se me fundió el motor! ¡Se me fundió el motor!” (1991, p. 58)⁶⁷. Assim como o Papa em relação aos contos de Schlee, Mono Ubalda e seus passageiros serão ausências no evento.

No dia em que o Papa foi a Melo, também a música constrói as imagens das personagens Sixto Tabaré Bergara e Benilda, ou Bilda como lhe chamavam no *Cuento VII*, ou, como sugere a nota de rodapé que “el lector podrá tararear, al final, el título de este cuento si quiere llamarlo UN-DON-DIN.” (1991, p. 59)⁶⁸. A narrativa descreve uma mulher aposentada do trabalho no cabaré, que vivia de favor e só cuidava da casa. Ele tinha 64 anos e ia ver o Papa.

Durante a estada com Bilda, Sixto brinca, fazendo-lhe cócegas acompanhadas de canções tradicionais populares:

(un-don-din / es de poli / politano / un-don-din / pasa todo el año / niña venga-quí / yo no quiero ir / un-don-din). Le apuntaba con el dedo, sonriendo (uni-duni-truá / a-la-re / min guá / flete flete / colorete / uni-duni-truá). Tomó los dos billetes de mil pesos y los colocó entre sus senos (la gallina castellana / puso un huevo en la canana / puso uno puso cuatro / puso cinco puso seis / puso siete puso ocho / que tú guardes el bizcocho / hasta mañana a las ocho). (1991, p. 62)⁶⁹

Dentre as brincadeiras típicas, “un-don-din” é a cantiga que dá nome alternativo ao conto e recebe destaque por tal motivo. O jogo infantil consiste em um grupo de crianças dançando em círculo com outra representando a mãe no centro.

66 “Companheiros de aperitivo no bar da esquina.” (1999, p. 78)

67 “Me fundiu o motor! Me fundiu o motor!” (1999, p. 93)

68 “O leitor poderá cantarolar tristemente, no final, o título deste conto, se quiser chamá-lo de *Un don din*.” (1999, p. 94)

69 Un don din

é de poli

politano

un don din

passa passa todo o ano

niña vem aqui

eu não quero ir

un don din!

Ele apontava-lhe o dedo sorrindo (úni dúni truá / a la ré / min guá / flete flete / colorete / úni dúni truá!) (1999, p. 101)

Uma a uma, a partir do final da canção, a mãe vai apontando para tirar da roda, até que fique a última e que retire quem estava, até então, no centro do círculo.

Dessa forma, Garcia Schlee apresenta mais uma imagem da ausência, pois que é bem mais sentida e percebida quando a presença foi recente. Dessa maneira, com uma personagem central na brincadeira, a representação a partir da estada mais simbólica do que física do Papa é apresentada para ilustrar que a todo momento há um elemento que sai de cena. No mesmo caminho segue Sixto Tabaré, que cai morto sobre Bilda: a “mãe” da brincadeira de roda cai ante a última criança e Tabaré não cumpre seu intento em ir ver o Papa.

O conto termina, nas duas versões, com uma partitura da canção popular *un-don-din*, reunindo a escrita, a imagem e o som representado no mesmo espaço. **(Anexo F)**

3.2 O espelho e o encanto partido

Todo o livro *El día en que el Papa fue a Melo* é composto por contos que expõem e, de certa forma, constróem imagotipos do fronteiroço. Utiliza-se, para isso, fragmentos da realidade do que ocorreu, poderia ter ocorrido ou provavelmente ocorreu no dia 08 de maio de 1988, na capital do Departamento de Cerro Largo, no Uruguai. De todas as narrativas curtas da obra, a que é foco de análise neste subcapítulo é emblemática devido ao seu caráter metonímico em relação ao conjunto dos textos que integra, bem como com o romance *Don Frutos*. Nesse conto, é possível compreender um diálogo sobre a relação com o espelho, a ausência do sacerdote, o culto à guerra, a rememoração, o pertencimento a ambos os lados da linha divisória, o jogo entre o imanente e o transcendente, tanto em termos da narrativa literária, quanto na dicotomia religião-materialismo.

Um espelho quebrado, portanto, capaz de produzir diversas imagens, de tamanhos únicos e disformes a partir de uma mesma unidade, é o que apresenta o título sugerido “*EL ESPEJO PARTIDO*”, em *Cuento VIII*. O conto é representativo em relação à obra, visto que a metáfora sugerida pelo título tem alcance em relação à estrutura do livro: cada conto, como um pedaço de espelho, tratando de uma

realidade ligada à visita do Papa; cada narrativa curta remonta uma imagem gerada por um fato único. O mote comum de que trata o título da obra e o início de cada história apresenta uma cena maior, impossível de ser remontada em detalhes, mas que, ao se deparar com o espelho quebrado, acaba por expor a pluralidade de pequenas realidades nas imagens refletidas.

Sua Santidade não se faz presente no *Cuento VIII*, assim como não o faz no livro todo, mas sua presença “virtual” pode ser percebida pela família do narrador, que, por sua vez, é construída no tipo fronteiro: “Yo mismo, con mi mujer e hijos, mis cuñados de Montevideo, mi padre y mis hermanos que vinieron de Brasil, todos fuimos a Melo, como el Papa, pero para ver y abrazar a Vovó.” (1991, p. 65)⁷⁰

O âmbito familiar é constituído por pessoas que vêm dos dois lados da fronteira, tendo um sujeito que conta a partir da perspectiva uruguaia, mas com consanguíneos brasileiros. Dessa forma, é apresentada uma construção simbólica do contexto de uma forma mais emblemática e cultural de como é constituído o espaço fronteiro: há um jogo de pertencimento ao qual pode-se escolher vincular-se a um lado, aos dois ou a nenhum.

Em um aspecto, *EL ESPEJO PARTIDO* apresenta uma realidade diversa da exposta pelas outras narrativas: se em praticamente todos os demais contos há imagens da precariedade socioeconômica, miserabilidade e a esperança do milagre da multiplicação dos bens através da passagem do Papa, agora trata-se da imagem da aristocracia local, que vivia na casa que tinha “el primer inodoro de loza inglesa *patented* que Melo conoció” (1991, p. 68)⁷¹. O motivo da visita sugerido inicialmente era o aniversário do Vovó e não o evento religioso. Porém, o inevitável contato com os preparativos do evento é apresentado junto com a imagem da casa que demonstra a condição social a que pertencem

La familia estuve reunida des de la víspera en la gran casa alta de dieciocho habitaciones con su puerta central en medio de cuatro balcones. Desde temprano, el domingo, nos entreveramos bajo con los plátanos de hojas doradas con la gente que se acomodaba en la acera para ver pasar al Papa. (1991, p. 65)⁷²

70 Eu mesmo, com minha mulher e filhos, meus cunhados que moram em Montevideú, meu pai e meus irmãos que vieram do Brasil, todos fomos a Melo, como o Papa, mas para ver e abraçar o vovô. (1999, p. 106)

71 “o primeiro vaso de louça inglesa *patented* que Melo conheceu”. (1999, p. 114)

72 A família esteve reunida desde a véspera, na grande casa alta de dezoito peças com sua porta central no meio das quatro janelas de sacada. Desde cedo, no domingo, nos misturamos sob os plátanos de folhas douradas com a gente que se acomodava na calçada para ver o Papa passar.

Do simples encontro da véspera, as festividades acabam por misturarem-se em alguns momentos, tendo na sequência da narrativa, dentro de um mesmo parágrafo, a descrição do que havia em preparação para a presença do Papa “confundindo-se” com o que era para o aniversário, como “...rosários para ser bendecidos, pétalas de flores para ser lanzados, un capón entero para ser comido (...) y una gran torta con 98 velitas para que Vovó las apagase...” (1991, p. 65)⁷³

A indecidibilidade é trazida à discussão neste ponto, que, embora seja possível compreender a qual festa pertence cada ítem, também é certo apontar que estão juntos, num mesmo espaço, convivendo e participando dos dois momentos. Naquele momento, a expressão já trazida por outro conto de que “Melo era una fiesta” auxilia na elaboração da imagem da festividade da casa e do contexto em que está. A casa era uma festa, assim como a cidade, embora a origem dos motivos sejam diferentes.

O avô se nega a levantar-se da cama e a ser levado “al balcón”⁷⁴: também se pretende ausente, como o Papa em relação aos contos.

A “virtualização” da imagem igualmente é simbolizada pelo espelho, também presente no primeiro conto, em que Padre Julio depara-se com seus outros. No caso da casa do avô, os outros também são as realidades fragmentadas às quais podem representar cada pedaço. Cada um deles, uma imagem virtual ausente.

A fragmentação e a pluralidade de narrativas com uma unidade de ponto de partida, a visita do Papa, a partir de um fator comum, também é apresentada em como o narrador compreende o fato do avô não querer sair da cama:

Yo lo entendí bien a Vovó. Con tantos bisnietos y nietos y sobrinos nietós casados y más tataranietos, todos por ahí, con tantos parientes y contraparientes distantes que surgían sonriendo sólo cada 8 de mayo, se perdía en aquellos rostros y nombres porque sabía bien que cada uno de ellos tenía lejos su vida, que no eran como sus hijos e hijas y yernos, continuaban siendo los mismos. Los quería como parientes que eran, los quería a todos, pero no los conocía lo suficiente (...) Ya no sabía bien qué hacían ellos, qué pensaban aquellos mozos, aquellas mozas, quienes eran aquellos niños tan lindos, aquellos nenes, aquellos bebés de teta. (1991, p. 66)⁷⁵

(1999, p. 106)

73 “... rosários para serem benzidos, pétalas de flores para serem jogadas, um capão inteiro para ser comido (...) e o grande bolo com noventa e oito velinhas para vovô apagar...” (1999, p. 107)

74 A tradução literal para “balcón” seria “sacada”, mas na versão brasileira da obra, é utilizada a palavra “janela”. Nesse caso, cada versão da obra apresentaria uma imagem diferente.

75 Eu bem que entendi vovô. Com tantos bisnetos e netos e sobrinhos-netos casados, e mais tataranetos, tudo por aí afora, com tantos parentes e contraparentes distantes surgidos sorrindo

Os desconhecidos da família são fragmentos já perdidos pelo tempo para o avô. Cada integrante mais jovem do grupo tem a sua história e só se relaciona com o nonagenário uma vez por ano. As realidades fragmentárias formam a imagem semelhante à projetada pelo espelho partido e pelos contos em relação ao Papa ausente, tendo independência entre si, um tom de autonomia, e, ao mesmo tempo, tudo construído a partir de uma ocorrência, seja a visita do sacerdote, seja o aniversário de Vovó.

O fato de tratar-se de estranhos também remete à estrutura da obra. Cada personagem é desconhecido de modo geral, mas que acaba por ter alguma relação ao todo, seja pela temática ou pela motivação.

Ao mesmo tempo, o narrador afirma que o avô não queria ver o Papa, que passaria diante da sacada do seu quarto. Aparece, então, um diferencial entre as demais personagens, tanto do *Cuento VIII*, quanto as das demais narrativas: em geral, havia a pretensão ou a vontade de ver o pontífice, sendo que as pessoas de Melo e dos arredores resolvem ir, de jeito possível ou impossível, para o local do evento, mesmo que nenhuma narrativa afirme que alguma personagem tenha visto o ilustre visitante. Mas Vovó resolve não ir, assim como Padre Julio, do primeiro conto. E quando falavam ao ancião em ir à sacada para ver o desfile do sacerdote, ele desconversava, puxando outros assuntos, para se fazer ausente.

Vovó, que nunca fue de creer en supersticiones, parece que cismó por aquello, por aquella rajadura, ao principio pequeña, pequeñita como una mínima picadura en la parte inferior de la moldura, que cada día era mayor, subiendo sin que se notase que subía en dirección al otro lado, allá arriba. (1991, p. 67)⁷⁶

O transcendental se faz presente: o ancião não era adepto a “supersticiones”, mas era capaz de demonstrar preocupação com o fato.

Pensaron hasta en cubrir el espejo con una colcha o un lienzo (como en los días de tormenta), para que Vovó no viese ni fuese a medir en el espejo quebrado, cada día, el crecimiento de la línea que dividía su rostro en

somente no dia 8 de maio de cada ano, ele se perdia naqueles rostos e nomes todos mas sabia bem que cada um deles tinha lá sua vida, que não eram como seus filhos e filhas e genros e noras e irmãos e irmãs e cunhados e cunhadas, que perto ou longe continuavam os mesmos. Ele os queria como parentes que eram, ele os queria a todos; mas não os conhecia o suficiente (...) Ele já não sabia bem o que faziam eles, o que pensavam aqueles moços, quem eram aquelas crianças tão lindas, aqueles nenês, aqueles bebês de colo. (1999, p. 108)

76 Vovó, que nunca fora de acreditar em bobagem, parece que cismou por causa daquilo, por causa da rachadura, no princípio pequena, pequenininha como um mínimo risco curvo na parte inferior da moldura, mas depois cada dia maior, subindo sem se notar que subia em direção ao outro lado, lá em cima. (1999, p. 110)

diagonal cuando lentamente balanceaba su cabeza, preocupado. Pero también se tapaba el espejo cuando había velorio en casa, de modo que se erizaban de miedo y terminaron convencidos de que nada conseguían con esconder el espejo – aquello igual era una mala señal ¿qué se le iba a hacer?... (1991, p. 67)⁷⁷

O avô media a rachadura que, aos poucos, atravessava seu rosto na sua imagem virtual. Somando-se ao fato de ser um “mala señal”, sugere que, não só o ancião, mas os demais moradores da casa temiam que o espelho quebrado fosse um sinal de que algo ruim fosse ocorrer. Também a insistência dos visitantes em querer que ele fosse ver o Papa pode sugerir que o temor era de que aconteceria ao próprio, que os familiares dessejavam que recebesse a bênção. A religiosidade acaba por também fazer parte do espaço interno da casa, apesar da resistência do velho.

As rachaduras do espelho também lembram as rugas do rosto e a semelhança parece ser percebida por ele. Provavelmente seja a imagem que o faria medir e observar, da mesma forma que faria com que os demais moradores pensassem em “mala señal”.

O fato do vovô estar cumprindo noventa e oito anos e de ter lucidez suficiente para “comprender que ahora era diferente, que todos estaban allí por él, como siempre, sí; también estaban por el Papa” (1991, p. 66)⁷⁸ remonta à imagem apresentada anteriormente, com os familiares praticamente desconhecidos. Vovó percebia que nem todos estavam pelo seu aniversário, ou pensava perceber, mas que também a presença do visitante ilustre lhe tirava a atenção. É mais um motivo para que não saísse da cama: ir “al balcón” desviaria o olhar dos visitantes da casa para o sacerdote, retirando o seu próprio momento de centralidade e de fazer parte do núcleo do acontecimento na casa, o que o narrador chega a comentar. (1991, p. 66) e (1999, p. 108).

Na sequência da narrativa, há também o fato de que o avô, “de vez en cuando, miraba sus viejos retratos guardados en latas con tapas sujetas con

77 Pensaram até em cobrir o espelho com uma colcha ou um lençol (como nos dias de tempestade), para que vovô não visse e não fosse medir no espelho partido, a cada dia, o crescimento da racha que dividia seu rosto em diagonal enquanto ele lentamente balançava a cabeça, preocupado. Mas também se tapava o espelho quando havia velório em casa, de modo que se arrepiaram de medo da ideia e acabaram certos de que não adiantava esconder nada – aquilo era mesmo um mau sinal, o que é que se ia fazer!... (1999, p. 110)

78 “comprender que agora era diferente, que todos como sempre estavam ali por ele, sim; mas que muitos também estavam pelo Papa”. (1999, p. 109)

elásticos;” (1991, p. 67)⁷⁹ o que demonstra ser um tipo de homem ligado a um passado através de fotografias, ou seja, de sua memória visual. Também a forma de observar calado e “sin darse por enterado si alguien se acercaba o le dirigía la palabra” (1991, p. 67)⁸⁰ apresenta que estava concentrado o suficiente para não perceber, ou não querer perceber, o que se passava ao redor.

Otras veces se rodeaba de unos pocos libros que conservaba encerrados en el cajón inferior de la cómoda; releía los versos criollos que sabía de memoria y las crónicas guerreras que nos contaba como si las estuviese inventado o testimoniado en aquel mismo espejo ante el cual permanecía parado horas y horas, desde los tiempos en que yo lo espiaba por la hendidura de la puerta y él hacía como que no me veía. (1991, p. 67)⁸¹

O avô cercava-se dos livros e aí a imagem metafórica da criação literária aparece, em especial, para a leitura deste trabalho. A imagem de um homem que observa fotografias, ligando-se fortemente ao passado, assim como com a leitura de textos ficcionais ou poéticos, dos “versos criollos”, leva ao que aqui é investigado: Garcia Schlee projeta o tipo imaginado de um escritor no protagonista, que cerca-se da historiografia e da história da literatura e da tradição literária, para buscar mecanismos que possam contar as suas histórias, ou as das quais apropria-se, ou, ainda, as do território ao qual pertence.

Observando detalhadamente algumas expressões do excerto, pode-se perceber como ocorre a projeção e as relações com esta investigação. A relação entre a historiografia e a ficção foi abordada na leitura de *Don Frutos*, assim como a leitura, pelo avô, dos “versos criollos” que remetem ao *Martín Fierro* e à literatura dedicada a contar os feitos dos *gauchos* e *gaúchos* em tempos de conflitos bélicos. Nesse rumo, as “crônicas guerreras”, que remetem ao culto à guerra, tanto na história, quanto na tradição literária, também é referido no capítulo que apresenta a leitura do romance sobre o General.

A relação com a construção de *El día en que el Papa fue a Melo* é presente quando o narrador fala que as narrativas do avô eram “como si las estuviese inventado o testimoniado”, da mesma forma com que o autor das duas obras

79 ...“de vez em quando, dava para mexer nos seus retratos velhos guardados em latas com tampas presas por elásticos;” (1999, p. 110)

80 ...“sem tomar conhecimento de quem se aproximasse ou lhe dirigisse a palavra” (1999, p. 110)

81 Às vezes, cercava-se de uns poucos livros que mantinha fechados no gavetão de baixo da cômoda; relia os versos crioulos que sabia de cor e as crônicas guerreiras que nos contava como se as tivesse inventado ou testemunhado naquele mesmo espelho, diante do qual permanecia parado horas a fio, desde os tempos em que eu o espiava pela fresta da porta e ele fazia que não me via. (1999, p. 110-111)

analisadas constrói sua ficção no livro de contos: constrói histórias curtas acerca de fatos “inventados” e os coloca como se tivesse presenciado os fatos ocorridos em Melo naquele dia.

Percebe-se que o neto, ao espiar “por la hendidura de la puerta”, posiciona-se como um leitor que aparentemente não é percebido por quem está produzindo a cena, ou a ficção, mas que é reconhecido de uma forma sutil, na sequência.

A metáfora corrobora também com a fundamentação da análise, ao utilizar-se do espelho, onde o virtual e o real projetam as imagens internas e externas à obra, indicando que o que está fora também está dentro, embora enquadrado, fragmentado e passível de interpretações em ambos os casos. Do mesmo modo, a cena construída por Garcia Schlee em *El espejo partido* também trata das imagens, dos tipos imaginados e do que alguém pode perceber de si mesmo ou do outro, a partir dos mesmos imagotipos.

Retomando a sequência da leitura, o narrador conta que

Hoy tengo la certeza de que Vovó me vigilaba por el espejo (...) El, después de unos instantes sin mirarme, iba hasta la pared y tomaba una lanza o una espada o un rebenque o un par de boleadoras y se venía sobre mí como para llevarme por delante. (1991, p. 67)⁸²

Isso ilustra as afirmações sobre o fato de o neto ter sido percebido pelo avô e a brincadeira a partir de elementos de guerra, utilizando armas como instrumentos.

Retomando a imagem do espelho partido, no mesmo parágrafo também é sugestível que o temor do avô era em relação a outra simbologia além da transcendental ou superstição. O instrumento que permitia ao neto de observar-lhe e que, em consequência, representava um ambiente de memórias e de brincadeira, estava se estilhaçando. Assim como o espelho, o encanto também estava quebrando.

No seguimento do conto, imagens das marcas do tempo, que também remetem à construção a partir do olhar para o passado são expostas quando o narrador conta que

(...) en una de las pocas veces en que pintaron la casa de paredes permanentemente descascaradas, Vovó dio por perdidos el rebenque y las boleadoras, recostó la espada en un rincón de la pared, al lado de la escupidera, y llevó la lanza con la divisa colorada para una especie de

82 Hoje tenho certeza de que vovô logo me enxergava pelo espelho (...) Ele, depois de uns instantes, sem me olhar, ia até a parede e tomava uma lança ou uma espada ou um mango ou um par de boleadeiras e se vinha em cima de mim como para me levar por diante. (1999, p. 111)

gabinete que tenía, con escritorio y todo, en una pequeña habitación con puerta a la sala de visitas. Yo ya era un mozo recién hecho cuando lo encontré un día llorando en la oscuridad de ese gabinete. Vovó, aún con lágrimas en los ojos, tomó la lanza y corrió alegremente tras de mí por el corredor... (1991, pp. 67-68).⁸³

Ao mencionar a casa com a pintura descascada, o narrador expõe uma característica arquitetônica que remete à passagem do tempo, rementendo à ideia de que a construção sofreu pela falta de manutenção, mas, acima de tudo, trata-se de uma marca de tempo, como as rugas que atravessam a face do avô⁸⁴.

Enquanto se percebe a passagem temporal através da imagem da pintura das paredes, Vovó vai retirando os símbolos de guerra e colocando-os em situação de “aposentadoria”. E o faz como quem perde definitivamente a esperança de utilizar as armas ou deixa de acreditar na utilidade, ou, ainda, acredita que o tempo a que remetem a lança, com a divisa colorada, a espada, as boleadeiras e o mango já é passado, em definitivo.

O narrador, que “já era um moço recém-formado”, por isso já havia percorrido seu trecho na história e que atingira maturidade, ainda apresenta a imagem do homem chorando no local em que guardava a lança. A alusão, nesse caso, seria à tentativa de rememoração de um passado, retornando à metáfora da ficção literária. Ao brincar de perseguir o neto, reconstrói uma cena do passado através do lúdico, de quando também brincava de reconstruir cenas de uma época ainda mais antiga.

O excerto expõe, ainda, uma imagem existente somente na versão brasileira, que é a figura da avó e de seu posicionamento a respeito das brincadeiras entre avô e neto: “Vovó⁸⁵ ainda era viva e passou-lhe os fogos (se aquilo era coisa de gente certa pudesse fazer!)” (1999, p. 112). Com isso, a tradução atinge um ponto

83 (...) numa das poucas vezes em que pintaram a casa de paredes permanentemente descascadas, vovô deu sumiço no mango e nas boleadeiras, encostou a espada num canto da saleta, ao lado da escarradeira, e levou a lança com a divisa colorada para uma espécie de gabinete que tinha, com escrivaninha e tudo, numa pequena alcova com porta para a sala de visitas. Eu já era um moço recém-formado quando o encontrei, um dia, chorando no escuro desse gabinete. Vovô, ainda com lágrimas nos olhos, deu de mão na lança e correu alegremente atrás de mim pelo passadiço. Vovó ainda era viva e passou-lhe os fogos (se aquilo era coisa de gente certa pudesse fazer!). (1999, pp. 111-112)

84 Também é característica facilmente percebida na região da fronteira entre o Brasil e o Uruguai que as construções, em grande parte feitas entre o Século XIX e os anos 60 do Século XX, tenham rara manutenção de pintura, o que atribui aspecto bucólico e tradicional ao local, embora não se tenha registro acadêmico publicizado a respeito, mas que a experiência pessoal poderá constatar.

85 Neste caso, “Vovó” remete-se à avó, conforme a ortografia oficial da língua portuguesa, diferente da grafia espanhola, cujo acento circunflexo inexistente.

específico na construção do imagotipo, que é a da ausência de uma personagem em uma das edições e que só poderá ser percebida por quem fizer a leitura das duas publicações.

Observando o parágrafo de forma panorâmica, verifica-se que inicia pelo envelhecimento do prédio, passa pela tentativa de renovar tudo através da pintura, motivado pelo aniversário do avô ou pela visita do Papa, ou, ainda, pelos dois eventos; após, passa pela “aposentadoria” dos instrumentos que aludem à guerra, a rememoração, o olhar para o passado através do choro do protagonista onde guardava a lança; termina na brincadeira de rememorar as brincadeiras que os dois faziam antes.

Depois que o espelho começou a partir, o avô resolveu romper completamente com o passado: parou de rasgar os papéis, que costumava fazer desde que havia posto a lança no gabinete, mandou guardar os retratos e chaveou a fechadura do *cajón* de livros. Passou, então, a acompanhar o aumento das rachaduras “como quien atentamente espera ver el imperceptible movimiento de las agujas de un reloj distante.” (1991, p. 68)⁸⁶ Isso alude à possibilidade de a rachadura do espelho, além das rugas da face do ancião, servirem como outra forma de marcar o tempo, comparadas ao movimento dos ponteiros de um relógio. Monta-se, aí, a imagem do homem que observa e preocupa-se com a passagem do tempo, relacionando-o ao próprio ato de ver-se: “Sé cómo te veías y cómo te ves, Vovó, porque fue siempre como me vi y como me veo y te vuelvo a ver. (...) Y observo la rajadura que crece sin que la podamos ver.” (1991, p. 68)⁸⁷

O neto vê-se no avô como se estivesse mirando o espelho, ou o velho fosse seu passado, ou futuro, presentificado. Nesse contexto, participa da história e se insere no espaço do belicismo:

Cuántas veces me vi, Vovó, y te vi mirar aún con miedo el pasaje de las tropas blancas derrotadas por las calles embarradas, por esta misma calle de Melo en una mañana lluviosa de 1904; y después, desde aquí, desde tu balcón, en aquella misma mañana de lluvia y sin truenos, presencié contigo el desfile victorioso de los ejércitos de tu abuelo, para cuyas filas y lanzas y banderas ya no tenías más ojos sino para indagar, que esperabas aquél a quien ansiabas y por quién tenías ganas de correr, erguido en el caballo y

86 “(...) como quem atentamente espera ver o imperceptível movimento dos ponteiros de um relógio distante.” (1999, p. 113).

87 “Eu sei como te vias e como tevês, vovô, porque foi sempre como te vi e é como me vejo e te revejo. (...) E enxergo a rachadura no espelho, vovô; enxergo no espelho a rachadura que cresce sem que possamos ver.” (1999, p. 113)

anunciado por los clarines, y que era tu padre y mi bisabuelo. (1991, p. 69)⁸⁸

Em mais um diálogo com o avô compartilhado com os leitores, o narrador faz um jogo de convencimento para que o ancião vá assistir o Papa pela sacada, afirmando que já o acompanhara em outras oportunidades. No mesmo compasso, traz a imagem de que acompanhou os desfiles das tropas, o que indica que participou e participa também do belicismo, direta ou indiretamente. Junto ao velho, ainda que de maneira virtual ou imaginada, observava e aguardava pelos antepassados que retornavam da guerra civil que pôs fim ao caudilhismo, em 1904⁸⁹. Ressalta-se que os ascendentes da família desfilavam pelo lado vencedor. Neste ponto, aparece ainda a imagem da participação da aristocracia ao lado vitorioso, como reconhecido no senso comum da história “universal”.

Há referência à máxima costumeiramente citada de que “a história é contada pelos vencedores” e da tradição aristocrática de utilizar-se dos feitos antepassados para construir sua imagem de “vencedora” e justificar sua “superioridade”. Também há a ideia da tradição literária, de momentos em que determinada classe social era inserida nas narrativas ficcionais que, por sua vez, empregavam fatos históricos reconhecidos do público, com a intenção de apresentar o início de um clã próspero e poderoso: vez por outra, o aristocrata, ou o burguês, era apresentado como o herói ou a pessoa mais próxima deste.

A cena apresentada na citação anterior retoma o passado implícito nas brincadeiras do avô com a lança, fazendo as vezes de perseguir o neto e dos versos crioulos. Quando o fazia, o ancião memorava um tempo e um momento ao qual cultuava, mas que não havia vivenciado a não ser como testemunha ou leitor. Ou seja, havia a intenção de transmitir o legado cultural através da sua ficção.

Quanto ao Papa, retomando o fato de ser uma presença “virtual” em toda a obra, ao longo do *Cuento VIII* continua sendo uma ausência sentida pelo leitor. Ocorre uma retomada em imagens que aparecem de uma forma repentina,

88 Quantas veces me vi, vovô – e te vi – a olhar ainda com medo as tropas blancas passarem derrotadas pelas ruas embarradas, por esta mesma rua de Melo numa manhã chuvosa de 1904; e depois, daqui de tua sacada, naquela mesma manhã de chuva e sem trovoadas, quantas vezes presenciei contigo o desfile vitorioso dos exércitos de teu avô – e para cujas fileiras e lanças e bandeiras já não tinhas mais olhos senão para procurar, para buscar confusamente, entre os rostos alegres e desconhecidos, aquele que esperavas, aquele por quem ansiavas e por quem tinhas ganas de correr, de gritar, de chorar e que te acenaria de leve e seguiria em frente, erguido no cavalo e anunciado pelos clarins, e que era teu pai e meu bisavô. (1999, p. 115)

89 Fonte: <http://www.uruguayeduca.edu.uy/Portal.Base/Web/verContenido.aspx?ID=207898>

apontando os preparativos para a recepção, possibilitando a compreensão de que trata-se de argumentos utilizados para convencer o avô a ir à sacada. E percebe-se diferença entre as duas versões, na forma com que essas imagens aparecem. Na uruguaia, o texto tem formato de parágrafo, sem alterações gráficas e segundo a sequência “normal” do texto, sem espaços especiais, nem destaques de impressão. Já a publicação em português separa com espaçamento específico o que aparentemente é para a “festa” que era Melo do que seria presente para o nonagenário:

...y que era tu padre y mi bisabuelo.
Hay rosarios y pétalos de flores. Entre pijamas, chinelas, paquetes de yerba Sara, latas de bizcochos, galletitas, caramelos, te veo mozo en la foto enmarcada con el sello de Mortimer Dutra... (1991, p. 69)⁹⁰

Trata-se de uma característica constante nas versões da obra, sendo a brasileira dialogando com a imagem a partir da impressão do texto e a uruguaia não utilizando-se do mesmo expediente.

A narrativa desenvolve-se com uma sequência de aparecimento e desaparecimento das sugestões da festa de recepção ao pontífice, alternando com momentos em que ressurgem desfiles de vencedores da guerra civil. Em outros momentos, ocorrem imagens de espelhamento entre o narrador e o avô.

O *Cuento VIII* traz também uma citação à história de desenvolvimento social uruguaio e, aparentemente, aproxima o fato de conquistas da população ao afastamento das instituições religiosas em relação ao estado.

Hubo un tiempo en que las costureras trabajaban quince horas por día; ganaban un peso por chaqueta; ganaban sesenta centésimos por pantalón. Hubo un tiempo en que conseguimos el casamiento civil obligatorio y el registro civil. Los ferroviarios, los portuarios, los zapateros pararon. Entonces desplegamos las banderas y aprobamos la ley de divorcio y abolimos la pena de muerte y conseguimos retirar de los hospitales públicos las imágenes religiosas. En 1910 fue necesario luchar en Nico Pérez para preservar esas conquistas y hubo quienes murieron por ellas. Pero ya habíamos suprimido la enseñanza religiosa en las escuelas públicas y luego pudimos disminuir a ocho horas la jornada de trabajo, implantar el sistema jubilatorio, crear las pensiones a la vejez, garantizar la asistencia pública y laica a los enfermos y asegurar la gratuidad de la educación en los tres niveles. (1999, pp. 70-71)⁹¹

90 ... e que era teu pai e meu bisavô.

Há rosários e pétalas de flores.

Entre pijamas, chinelos, pacotes de erva Sara, latas de biscoitos, bolachin[h]as, balas, vejo-te moço na foto emoldurada com o carimbo de Mortimer Dutra... (1999, p. 115)

91 Uma vez, as costureiras trabalhavam quinze horas por dia; ganhavam as jalequeiras um peso por

O trecho apresenta uma complexidade de fatos que discutem e repercutem em questões sociais. As leis trabalhistas, o acesso gratuito e laico à educação e à saúde, assim como os planos de seguridade aos idosos são colocados, lado a lado, à luta armada e à separação do estado ao espectro religioso. Juntamente, indica um processo “civilizatório”, ao apontar conquistas populares, como o direito ao divórcio e a abolição da pena de morte. Todos estes momentos históricos vêm a conjugar o jogo entre o contexto social e o literário, assim como inserem o entrecruzamento proposto por Ricoeur.

Na narrativa, o trecho funciona como uma explicação da posição política e social do avô, portanto, justificando a caracterização da personagem: um homem que cultuava um passado guerreiro e de conquistas através da guerra civil, “herdeiro” da divisa colorada e que afastava-se, ao máximo, das questões religiosas, tanto que fazia questão de ficar na cama e não ir à janela acompanhar o desfile do Papa.

Em outros momentos, recorre a narrativa à laicidade do estado, deixando a impressão de que trata-se realmente do pensamento do avô, alternando à fala do narrador, ou até mesmo, ambos em conjunto.

Una vez dijeron que nosotros éramos una pobre y oscura republiquita sin gran industria ni masa obrera ni burguesía acaudalada ni pavorosos problemas sociales, y respondimos que seríamos, sí, una pobre y oscura republiquita pero que teníamos leyecitas adelantaditas... (1991, p. 71)⁹²

O trecho faz referência ao período em que o Uruguai era presidido por José Batlle y Ordóñez, numa resposta dada a um crítico do governo à época. Na sequência, o país experimentou nacionalizações, segundo o trecho e a historiografia, além de outras modificações socioeconômicas. Chega a citar que

isso; ganhavam as pantaloneiras sessenta centésimos por isso. Uma vez, conseguimos o casamento civil obrigatório, e o registro civil. Os ferroviários, os portuários, os sapateiros pararam. Então, desfraldaram-se as bandeiras, e aprovamos a lei do divórcio e abolimos a pena de morte e conseguimos retirar dos hospitais públicos as imagens religiosas. Em 1910, foi preciso lutar em Nico Pérez para preservar essas conquistas – e houve quem morresse por elas. Mas já tínhamos suprimido o ensino religioso nas escolas públicas [e logo se pôde diminuir para oito horas a jornada diária de trabalho, implantar as jubilaciones, criar as pensões de velhice, garantir assistência pública e laica aos enfermos e assegurar a gratuidade da educação nos três níveis. (1999, pp. 117-118)

92 Uma vez disseram que nós éramos uma pobre e obscura republiquinha sem grande indústria, sem massa obreira, sem burguesia acaudalada e sem pavorosos problemas sociais – e respondemos que seríamos uma pobre e obscura republiquinha mas teríamos leizinhas adelantadinas. (1999, p. 119)

“secularizamos los juramentos oficiales dejando de mencionar Dios y los santos evangelios, garantizamos la total libertad de cultos separando la Iglesia del Estado.” (1991, p. 71)⁹³

No mesmo momento, há o destaque para uma questão cultural que, de tão forte nos hábitos da população, não houve modificações pois “no hemos conseguido la aprobación de la semana 'renga', con un día de descanso cada seis, para acabar con el feriado del domingo por su significación religiosa.” (1991, p. 71)⁹⁴

A narrativa alterna entre as lembranças sobre a separação entre religião e estado e a descrição da “festa” que era Melo naquele dia, inserindo também as situações que envolvem o aniversário. Os espaços vão sendo contados no trânsito entre os espaços narrativos, do passado ao presente, do interno à casa ao externo, do festejo ao recolhimento. Há, nesse caso, um diálogo com o espaço cultural fronteiriço, em especial, no que diz respeito à transitoriedade da identidade, na opção do pertencimento e da possibilidade de ir de um lado ao outro, de estar em dois espaços e de gerar um terceiro, como acaba ocorrendo com o conto.

A história de *EL ESPEJO PARTIDO* termina com outro diálogo com outro conto do livro. O avô se manifesta, pedindo ao neto que feche a janela aberta porque “la luz le incomoda.”(1991, p. 72)⁹⁵. E do mesmo modo que Padre Julio não tira os olhos do espelho quando decide não ir ver o Papa, do mesmo modo que as atenções estão voltadas à região, devido à ilustre visita, o narrador conta que vai até o balcão e “sin mirar para la calle, cierro el postigo y vuelto hacia su lado. Vovó ronríe satisfecho, sin quitar los ojos del espejo partido.” (1991, p. 72)⁹⁶ O avô realmente não queria ver o Papa.

3.3 A aproximação do Papa, ou as mãos nos seios de Lila e as mentiras e verdades do Turco Jaber

93 “secularizamos os juramentos oficiais, deixando de mencionar Deus e os santos evangelhos; e garantimos a total liberdade de culto, separando a Igreja do Estado. (1999, p. 119)

94 “embora não tenhamos conseguido a aprovação da semana renga, com um dia de descanso a cada seis, para acabar com o feriado de domingo por sua significação religiosa.” (1999, p. 119)

95 “a luz está incomodando” (1999, p. 121).

96 “sem olhar pela sacada, puxo o trinco e volto para o seu lado. Vovô ri satisfeito, sem tirar os olhos do espelho partido.” (1999, p. 122)

Todos os contos de *El día en que el Papa fue a Melo* tratam, cada um a sua maneira, da forma com que a estada do Pontífice tornam-se os imagotipos do fronteiroço mais expostos. Na maioria dos casos, a ausência física, conforme já visto, é fator percebido, bem como sua presença virtual. A análise deste subcapítulo recai sobre os dois últimos contos. Em *Cuento IX*, cuja nota de rodapé afirma que “al autor le gustaría mucho que este cuento se llamase LA MANO EN LOS SENOS DE LILA” (1991, p. 73)⁹⁷, inclusive utilizando-se desta disposição de maiúsculas e minúsculas; também em *Cuento X*, em que “El lector inventará con el autor este cuento y lo llamará como quiera, CUENTO DEL TURCO JABER o MENTIRA DE VERDAD o VERDAD DE MENTIRA” (1991, p. 81).⁹⁸ Nos dois casos, há em comum o fato de as protagonistas presenciarem o desfile, embora não seja exclusivamente nem predominantemente o que é tratado neste espaço. A discussão ocorre justamente em perceber que, mesmo tratando-se daqueles que estão na rua, no local em que ocorre a presença física do sacerdote, mesmo as narrativas que trazem personagens que viram o líder religioso, ainda assim, o que é contado passa alheio à ilustre visita. As duas histórias curtas são permeadas por situações, inclusive, que desviam a própria excência cristã-católica, como três “pecados” presentes numa narrativa ou na crença mais antropocêntrica, no espaço ocupado por outras formas de crer na segunda.

Partindo da análise do nono conto, há que identificar um narrador que busca posicionar-se em diálogo com o jornalismo, através da adoção de trechos que poderiam ser recortes (**Anexo E**) de periódicos. Na narrativa em que trata dos acontecimentos com Lila, a apresentação da versão brasileira dispõe trechos com deslocamentos e recuos, assim como narrativas paralelas. A primeira forma de disposição refere-se à ações das personagens, indicando seus movimentos e demais ações, acompanhadas de comentários do narrador.

A versão uruguaia também sugere os comentários do autor, aparecendo o trecho entre parênteses, mas sem recuo. Neste ponto, a necessidade de uma impressão mais visual, ou pela preferência em transcender à linguagem verbal acaba por formar imagens também no discurso literário de Aldyr Garcia Schlee, ao

97 O autor gostaria muito que este conto se chamasse *A mão nos seios de Lila*. (1999, p. 123)

98 O leitor inventará com o autor este conto e o chamará como quiser, inclusive de *Conto do turco Jaber* ou *Mentira de verdade* ou ainda *verdade de mentira*. (1999, p. 136)

menos na versão em português. Há também inversões de funções entre o que está dentro e o que está fora dos parênteses, como ocorre em situações envolvendo fronteiriços, quando se deixa de ser uruguaio para ser fronteiriço ou para ser próximo a brasileiro, e vice-versa.

A narrativa inicia pelo fato de Lila preparar-se para sair com a amiga Mirela⁹⁹. As duas trabalhavam juntas, mas tratava-se de um domingo e não havia semana “renga”, portanto, era feriado religioso. As duas preparam-se para ir à rua, pois “era cuando el Papa venía a Melo. El centro estaba lleno de pesacalles y banderas, todos pensaban que sería bueno apreciar el movimiento y ver a los turistas brasileños.” (1991, p. 172)¹⁰⁰

Dessa forma, vão surgindo imagens relativas à presença “sentida” do Papa. A notícia da presença ilustre faz com que muitos moradores movimentem-se e saiam do espaço de rotina para observar os acontecimentos. As amigas optam por sair, em detrimento a ficar “en la puerta de la casa conversando tonterías.” (1991, p. 172)¹⁰¹ Da mesma forma, o fato de o movimento ser intenso, inclusive com o aguardo de turistas brasileiros, tornando o fato em evento social também pelo que cerca a passagem do sacerdote pela localidade.

O narrador apresenta Lila como estando nervosa, tentando não demonstrar. No entanto, Mirela sorri e acaba por iniciar a apresentar ao leitor o que seria o motivo do nervosismo e, ao mesmo tempo, agravando o estado da amiga: “Mirela venía para enterarse, venía de curiosa y entrometida, preguntando qué tal, qué tal, con aquella sonrisa maliciosa de quien quiere saber qué tal, cómo fue todo, como fue realmente, qué tal, cómo es, cómo va a ser(...).” (1991, pp. 73-74)¹⁰²

A curiosidade em saber de que assunto tratam as perguntas de Mirela acaba por trazer situações alternativas ao momento, remetendo a algo ocorrido pouco tempo antes, ao qual Lila teria participado. Soma-se à inquietude da personagem, sugerindo que trata-se de algum acontecimento capaz de consequências

99 Fato emblemático nas narrativas: na versão uruguaia, o conto chama de “Mirela”, enquanto na brasileira é “Mireia”. Pouco ou nada significaria, não fosse o fato de a namorada de adolescência de Padre Julio ter também o nome de “Mirela”, em ambas as versões.

100 “era quando o Papa vinha a Melo – o centro estava cheio de faixas e bandeiras, todos achavam que seria bom apreciar o movimento e ver os turistas brasileiros.” (1999, p.124)

101 “em frente de casa, conversando fiado.” (1999, p. 123)

102 “Mireia vinha para saber, vinha de curiosa e enxerida perguntando que tal, que tal, com aquele sorriso de malícia de quem quer saber: que tal, como foi tudo, como foi mesmo, que tal, como é, como é que vai ser?” (1999, p. 124)

indesejadas ou que trariam algum tipo de complicação pessoal, estabelecendo um suspense.

Estruturalmente, o conto alterna entre as conversas e ações das duas a comentários e descrições das ações pelo narrador, num jogo de ida e volta, separado graficamente, conforme já aludido. Há uma pausa nesse modo de narrar quando Lila interrompe aos questionamentos da amiga e ocorre um diálogo, entrando o pai da moça:

- ¡Lista! ¿Nos vamos? - Lila toma una carteirita de croché y sigue en dirección a la puerta, delante de Mirela.
- ¡Cómo no! ¡Y que nadie se nos escape! - Mirela la sigue y pasan por la salita donde el padre de Lila lee un diario.
- ... ni siquiera el Papa – completa el padre de Lila frente al diario abierto que dice: VENDRA EN UN JUMBO DE ALITALIA volará también en un Boeing de Pluna y hasta en un Focker de la Fuerza Aérea SU MENSAJE NO DEBE OLVIDAR LA POBREZA. (1991, p. 74)¹⁰³

A alternância da narrativa ocorre no momento íntimo das duas e é interrompida pela advertência do pai, trazendo a imagem do Papa à conversa: por mais que queiram observar as pessoas, o patriarca as faz lembrar do ilustre visitante. Adota para isso um tom irônico, como quem estivesse considerando, ou observando a consideração alheia, de que o sacerdote seria uma figura sem relevância. É um sinal da presença “virtual” do Santo Padre, atravessando conversas.

A citação ainda introduz o que ocorrerá na sequência, que é a leitura do jornal pelo pai. A narrativa segue também alternando entre o que o pai lê e o que pensa a respeito da filha, em estrutura textual paralela: à esquerda, a leitura, à direita, o pensamento. (**Anexo E**) A versão publicada no Uruguai apresenta ambos em espanhol, ao passo que a brasileira utiliza um espanhol, ainda que com certa adaptação ao português, como o emprego do aditivo “e” em lugar de “y”, para indicar o que é dito no jornal e em língua portuguesa para apontar o que é pensado pelo pai.¹⁰⁴

103 - Pronto! Nos vamos?

(Lila pega uma carteirinha de croché e segue em direção à porta, tomando a frente de Mireia.)

- Como não! E que ninguém nos escape!...

(Mireia segue atrás de Lila e passam ambas pela saleta, onde o pai de Lila lê um jornal.)

- ... nem mesmo Papa! - completa o pai de Lila diante do jornal aberto que diz: vendrá em un jumbo de *Alitalia*, volará también en un boeing de *Pluna* e hasta en un focker de la *Fuerza Aérea*. SU MENSAJE NO DEBE OLVIDAR LA POBREZA. (1999, pp. 124-125)

104 Para evitar problemas com formatação, aqui se utilizará a indicação, separados por colchetes, “**esq.**” no início das citações extraídas da coluna da esquerda e “**dir**” para indicar que o extrato é

[**esq.**] Sus cuatro reflexiones sobre otros tantos problemas que hacen frente al hombre contemporáneo serán atentamente seguidas no sólo por ese diez por ciento de los uruguayos que profesa – vaga o activamente – la fe católica, sino por el conjunto de la sociedad nacional.¹⁰⁵

[**dir.**] Lila no es exactamente bonita. Para fea tampoco sirve; parece medio bajita, (un poco); pero desde que empezó a trabajar en la tienda llama la atención porque se arregla, se pinta y usa zapatos; lástima sus cabellos, muy ralos, y los dientes, con una falla bien al frente. Lila nunca deja ver los dientes cuando sonríe. (1991, pp. 74-75)¹⁰⁶

Na estrutura, o pai observa o que é dito no jornal e traça, em pensamento, observações a respeito de Lila. Na leitura, as ideias sobre o que seria dito logo mais pelo Papa, segundo o artigo, indicando que haveria que falar para todos os uruguaios e destaca que somente dez por cento dos “paisanos” professam a fé católica. Em paralelo, ocorre a exposição da imagem que um faz do outro, o homem sobre sua filha, vista como alguém inicialmente incapaz de chamar a atenção por sua aparência física. A moça somente começa a apresentar sinais de que poderia despertar o interesse alheio a partir do momento em que se emprega e torna-se mais vaidosa para trabalhar.

A leitura e o pensamento são graficamente interrompidos em seu paralelismo para que o pai externe preocupações com a filha, falando com a mãe:

- ¡Gorda! Sabés que sólo un diez por ciento de los uruguayos profesa la fe católica? - y deja el diario sobre la mesa a la espera de una respuesta.
 - ¿El qué?
 - Nada.
 - ¿Qué querés? - la mujer surge en la salita blandiendo una espumadera.
 - Nada... ¡nada! Solo estaba pensando en Lila...
 - ¿En Lila? ¿Y querés que ella se haga católica?
 - ¡No! No es eso... es que el diario...
 - Ah! el diario... - y la mujer aparta la cortina de cuentas que separa la salita de la cocina y desaparece por allí. (1991, p. 75)¹⁰⁷

da coluna da direita. A visualização da estrutura deverá ocorrer nos anexos.

105[**esq.**] El Papa viene para todos nosotros, los uruguayos. Sus cuatro reflexiones sobre otros tantos problemas que hacen frente al hombre contemporáneo serán atentamente seguidas no sólo por ese diez por ciento de los uruguayos que profesa – vaga e activamente – la fe católica, sino por el conjunto de la sociedad nacional. (1999, pp. 126-127)

106[**dir.**] Lila não é propriamente bonita; para feia também não serve. Parece meio baixota, um pouco. Mas desde que arranhou serviço na loja chama a atenção, porque se arruma, se pinta, e usa sapato. Pena é o cabelo, muito ralo; e os dentes, eles têm uma falha na frente. Lila nunca mostra os dentes quando sorri. (1999, pp. 126-127)

107- Gorda! Sabes que só uns dez por cento dos uruguaios professa a fé católica?

(ele põe o jornal sobre a mesa e espera a resposta.)

- O quê?

- Nada.

- O que queres?

(a mulher surge na saleta, brandindo a escumadeira.)

- Nada... nada! Só estava pensando em Lila...

- Em Lila? E queres que ela professe a fé católica?

- Não! Não é isso... é que o jornal...

Em princípio, não há como compreender exatamente a intenção do pai ao pensar em Lila e falar no jornal de uma maneira evasiva. Não é viável compreender qual exatamente seria sua preocupação. Mas ocorre a percepção de que a leitura do periódico está relacionada ao raciocínio e ao discurso da figura paterna. Nesse ponto, percebe-se que, de maneira indireta, a presença do sumo sacerdote pôs em discussão a fé católica na localidade, ao menos em pesar a questão numérica.

A sequência apresenta mais oito parágrafos em estrutura paralela, sendo quatro à direita, trazendo a leitura do jornal, os outros à esquerda, com o pensamento do pai de Lila. No primeiro, mais curto, trata da “problemática juvenil actual” e concluindo com “¿Qué pasa hoy en el Uruguay con los jóvenes?” (1991, p. 75), cujas expressões são idênticas nas duas versões do livro, e o que é pensado, à direita, apresenta características de boa filha, de quem “no da muchos problemas”, mas deixando transparecer que há algo de errado porque “lo que hay son las malas compañías y la moda, esas cosas tan distintas de ahora.” (1991, p.75)¹⁰⁸

Nos parágrafos seguintes, há um paralelismo entre o texto jornalístico que afirma que os problemas da juventude não é culpa dos próprios jovens, mas da sociedade. O apontamento de problemas como o desemprego e a falta de perspectivas para a juventude, levam o pai a lembrar que Lila sempre foi “mansita e trabalhadora, independente de sua remuneração.” Neste ponto, aparece a imagem de uma menina dócil e dedicada, fervorosa trabalhadora e incapaz de atos que trouxessem preocupação aos pais, levando, conseqüentemente, ao estereótipo de pessoas que professam a fé católica.

No quinto e no sexto parágrafos, o jornal dizia que “...sorprendió que la problemática más estrictamente social, como el tema del trabajo, sea desarrollado (...) en Melo y no en un ámbito mayor...” (1991, p. 76)¹⁰⁹, ao passo que o pensamento do pai é de que “Lila va a ver al Papa. También va a escuchar al Papa;

- Ah! o jornal...

(a mulher afasta a cortina de contas que separa a saleta da cozinha e desaparece por ali.) (1999, p. 127)

108 “não cria muitos problemas” (...) “o que há são as más companhias, é a moda, essas coisas de agora.” (1999, p.128)

109 “Lo que sorprendió fué que la problemática doméstica más estrictamente social, como el tema del trabajo, sea desarrollada (...) em Melo y no em un ámbito mayor...” (1999, pp. 128-129) - Como percebe-se, a versão hispânica traz a supressão de toda uma expressão.

(...) quién sabe si hasta a hablar con el Papa, a sus órdenes, sirvasé.” (1991, p. 76)¹¹⁰. A ideia que é feita da filha é confirmada através da imaginação de que ela poderia, não somente encontrar o sacerdote, mas servi-lo, corrobora com o pensamento de que ela seria uma espécie de personificação dos ideais católicos. Também aparece a ideia de que o líder religioso estaria em Melo para auxiliar a resolver os problemas com o trabalho e isso traria esperanças ao pai de Lila: de alguma forma, a bênção ou algum outro ato religioso poderia trazer melhores dias à população jovem e a filha também seria beneficiada.

Antes de a estrutura textual ser interrompida, o pai ainda lê no jornal que “se trata de una zona muy cercana de las arroceras de Treinta y Tres, perteneciente a la diócesis de Melo”, região onde viveriam “los obreros peor pagos y más explotados, que viven y trabajan en condiciones infra-humanas”. O parágrafo segue caracterizando as relações trabalhistas precarizadas, apontando o isolamento em que os patrões colocariam os empregados e afirmando que o Papa “hablará para los peones rurales de las estancias, ese sector no sindicado y siempre postergado que, sin embargo, produce las mayores riquezas del país.” (1991, p.76)¹¹¹. Concomitantemente, à direita, as reflexões do pai abordam essa relação entre o que diz o periódico e o que há de experiência, ou o que pensa sobre o emprego de Lila: “El Papa viene a Melo con el presidente Sanguinetti y va a tratar el tema del trabajo.”¹¹² Expõe-se que o pensamento está sob o efeito influente do que está lendo e que leva a personagem a abordar e problematizar as atividades laborais de Lila, uma vez que ela “tiene un trabajo limpio en un lugar bonito; no se ensucia las manos, no se expone al sol y la lluvia, sólo se queja de estar de pie el día entero y de no poder ir al baño sin autorización del gerente”. Desse modo, parte de construir uma imagem positiva de quem trabalha num ambiente higiênico, mas que, por outro lado, queixa-se da falta de liberdade para tratar de necessidades básicas. As observações são completadas pela questão econômica, porque “algunas veces hace el camino a pie porque si no gasta todo en pasajes.” (1991, p. 76)¹¹³ Neste ponto, a

110 Lila vai ver o Papa. Também vai ouvir o Papa. (...) quem sabe falar com o Papa, às suas ordens, sirva-se... O Papa vem a Melo para tratar do trabalho. (1999, p. 128-129)

111 O parágrafo é grafado com o texto idêntico nas duas versões.

112 Trata-se de um deslocamento do trecho, que na versão brasileira constava junto ao parágrafo traduzido anteriormente: “O Papa vem a Melo para tratar do trabalho”. (1999, p.129)

113 Lila tem um trabalho limpo, num lugar bonito; não suja as mãos, não pega sol nem chuva, só se queixa de estar de pé o dia todo e de não poder ir ao banheiro sem licença do gerente. Lila vai e volta de ônibus para a loja; às vezes economiza indo a pé, porque senão gasta tudo nas

versão em português acaba por apresentar, ou por enfatizar, a imagem de uma menina que atravessa dificuldades econômicas. Lila sacrifica-se ao andar a pé, visto a explicação de que “gosta de andar de carro” e que possui certa altivez, demonstrada na postura de quem gostava de posar para fotos, parecendo filha de dono de estância ou de capataz. (SIQUEIRA, 2010)

A ruptura com a estrutura em duas colunas ocorre através de outro diálogo entre o pai e a mãe de Lila:

-¡Gorda! Sabés que acá viven los trabajadores peor pagos y más explotados del país?
 -Sí ¿y qué?
 -Es que el Papa viene a Melo especialmente por eso.
 -¿Y creés que va a servir para algo? Dejá ese diario y ayudame a cambiar la garrafa de gas. (1991, p. 76)¹¹⁴

Os diálogos trazem a dicotomia entre a esperança de que a visita do Papa possa auxiliar a resolver os problemas dos trabalhadores explorados, como Lila, e a certeza de que não haverá mudanças. O homem, acreditando que o sacerdote poderá ser depositário de esperanças, enquanto a mulher leva pela razão e pela certeza de que tudo continuará da mesma forma. Em que pese, somente a figura do sacerdote associa as inferências do pai ao fator religioso, enquanto que o fato de uma das versões apresentar a figura presidencial também pode sugerir que haja uma questão de influência política nas esperanças. Ao mesmo tempo, a mãe demonstra estar totalmente descrente de que, independente do motivo e da forma imaginada, as visitas ilustres, tanto no campo político, quanto nas questões da fé cristã, não representarão solução para a exploração a que o marido refere. Encerra, inclusive, sua fala com uma proposta prática: que o marido largue a leitura, as reflexões e as teorizações e parta para a prática, para o trabalho, auxiliando-a na troca do botijão de gás.

Na sequência, a narrativa retoma a estrutura com os parágrafos iniciais, sem separação gráfica e com os parênteses voltando a separar os comentários do narrador, assim como as ações e localização das personagens. Isso coincide com a

passagens. Ela gosta mesmo de andar de auto, quando era pequena andava a cavalo, tem um retrato dela a cavalo numa estância, como se fosse filha do dono, ou do capataz. (1999, p. 129)

114 - Gorda!? Sabes que aqui vivem os trabalhadores mais mal pagos e mais explorados do país?

- Sim, e daí?

- É que o Papa vem a Melo especialmente por isso.

- E achas que vai adiantar alguma coisa? ... Deixa esse jornal e me ajuda a trocar o botijão de gás. (1999, p. 130)

mudança do espaço: os diálogos entre os pais de Lila ocorriam dentro da casa e, a partir da mudança estrutural, inclusive com a demarcação gráfica de três asteriscos alinhados na parte central da folha para dividir os parágrafos e os momentos da diegese, a narrativa vai à rua, onde “Lila y Mirela fueran hasta el centro casi sin hablar.” (1991, p. 77)¹¹⁵ Neste caso, as imagens também sofrem um corte, onde os diálogos do interior da casa tratam de questões íntimas à família, em especial, das inferências do pai e da visão prática da mãe. A sequência é cortada para partir em direção ao exterior, onde há um “não-falar” das duas moças. A mudez das meninas também sugere que há muito o que dizer, que existem fatos que ambas sabem e que não querem falar, ou que ao menos Lila sabe, mas não quer comentar. O narrador resolve contar ao leitor:

Lila había robado em la tienda. Había robado, una a una, muchas piezas de *lingerie*(*). Las sacaba dela caja cuando alguna clienta pedía para verlas, luego las dejaba sobre el mostrador; entonces en un descuido escondía la pieza bajo la blusa, guardaba el resto en su lugar y pedía para ir al baño, donde acomodaba todo bajo su ropa. (1991, p.77)¹¹⁶

A quebra por parte do narrador acaba por desvendar um dos motivos do silêncio: Lila havia roubado na loja e Mirela havia feito perguntas desconcertantes sobre um assunto de que a primeira não queria falar. A curiosidade de uma e o disfarce de outra acabam por criar um suspense que o leitor poderia crer que estivesse somente entre as duas.

Neste ponto, há uma mudança em relação ao que havia sido pensado pelo pai de Lila. A queixa da falta de liberdade para ir ao banheiro era esclarecida, ou ao menos sugerida, pelo fato de a moça utilizar-se do momento para concluir seus planos de furtar peças íntimas.

O texto segue com alternâncias, entre as ações das duas e comentários do narrador, tendo o ponto de vista da protagonista: “Pararon em una esquina donde se esperaba al cortejo, pues se pusieron de acuerdo, sin decir palabra, en que era mejor quedarse allí que en la aglomeración” (1991, p. 77)¹¹⁷. Neste parágrafo, a indicação

115 “Andaram Lila e Mireia até o centro, quase sem falar.” (1999, p.130)

116 Lila havia roubado na loja. Havia roubado, uma a uma, muitas peças de lingerie; tirava da caixa, numa hora em que uma freguesa pedia para ver, depois deixava sobre o balcão, então dava um jeito de colocar sob o suéter, guardava o resto no lugar, aí pedia para ir ao banheiro, e vestia por baixo da roupa. (1999, p. 130) Repare-se que o asterisco (*) utilizado na versão em espanhol é uma nota de rodapé, visto a palavra ser de origem francesa e haver sido incorporada ao português e, em consequência, haja assimilação e uso também na região fronteira de Melo.

117 “Pararam numa esquina onde se guardava o cortejo – pois concordavam, sem dizer palavra, que era melhor ficar ali do que na aglomeração...”.

clara de que ambas compreendiam-se sem a necessidade das palavras, mas que também a intenção era de não ficar em meio ao grande público.

Na sequência, seguindo a alterância, é contado que “Lila mintió en su casa que había comprado el corpiño que un día colgó de la cuerda; no puede andar con la enagua (...) tenía miedo de que descubriesen la bombachita celeste...”(1991, p. 77)¹¹⁸. A moça evitava usar e escondia os furtos para que não fossem descobertos. Por tal motivo, o pai guardava a imagem da menina trabalhadora e dedicada, referida anteriormente. Com efeito, a quebra textual e as alternâncias acabam também ocorrendo nas imagens, pois a que é passada ao leitor através da visão de uma personagem acaba sendo modificada pelo narrador e pelas ações das duas colegas de trabalho.

De outra forma, o parágrafo seguinte traz a imagem em que as duas amigas

quedaron del brazo, observando el amontonamiento de gente en las calzadas, el cuidado de la policía en la calle, y la gente que venía a comprar agua caliente. Encontraban gracia en todo, pero Lila se limitaba a sonreír de boca cerrada, como era su costumbre. (1991, p. 77)¹¹⁹

O fato de ficarem tão unidas, demonstra o grau de intimidade entre ambas, já sugerido através da decisão acerca do local em que ficariam, ainda que sem verbalização. A cumplicidade vai sendo ainda mais explicitada, apontando que Mirela possivelmente soubesse bem mais do que sugeriria o silêncio das duas durante o trajeto em direção ao centro da cidade. Até mesmo porque “Mirela algo sabía: naturalmente, era ya entrometida, pero desde la víspera venía diciendo que tenía algo para contar.” (1991, p. 77)¹²⁰

Embora esteja explícito o fato do roubo cometido por Lila, o suspense a respeito do que saberia Mirela acaba por tomar maiores proporções, pois tinha “algo para contar” e, caso fosse somente do roubo, haveria outra postura da amiga. Tanto que insiste: “- ¡Mira! ¡no te digo nada! Pero sé una cosa de la que necesito hablarte-.” Por três vezes a personagem tenta falar, mas é recebida “en silencio, sin

118 “Lila mentiu em casa que tinha comprado o corpinho salmon que um dia dependurou na corda; não pôde andar com a saia interior, (...) tinha medo que descobrissem a calcinha celeste...” (1999, p. 131)

119 Lila e Mireia ficaram de braço, vendo o ajuntamento de gente nas calçadas, o cuidado da polícia no meio da rua, e as pessoas que vinham comprar água quente. As duas achavam graça de tudo; mas Lila se limitava a sorrir de boca fechada, como de hábito. (1999, p. 131)

120 “Mireia de algo sabia: ao natural, já era metida; mas desde a véspera vinha dizendo que tinha uma coisa para contar...”. (1999, p. 132)

revelar curiosidad, sin siquiera mirar a la otra.” (1991, p. 77)¹²¹ A imagem passada é a de que há muito mais a preocupar a menina que “nunca deja ver los dientes cuando sonrío”.

O outro motivo de preocupação, e que provavelmente fosse o assunto a que a companheira de trabalho referia, acaba exposto na sequência, na cena em que “Un colega de la tienda estaba parado cerca del bebedero, en el corredor de los baños (Lila lo ve de frente, se detiene, intenta pasar, él la toma de la mano y le dice vamos a ver qué llevás ahí, muñeca).” (1991, p. 77)¹²² Tal sequência narrativa acaba por criar um elemento que deixa duas situações de constrangimento à Lila: de um lado, o fato de ter roubado e mentido em casa; de outro a marca invisível de ter sido tocada. A apresentação do colega pelo narrador acaba trazendo mais motivos para o contato físico ganhar espaço, pois “el colega era joven, soltero y ya había piropeado a Mirela”¹²³, ainda indicando, através das descrições da cena por quem está contando a história, entre parênteses, que “(Lila se encuentra aprisionada por él contra la pared, no se anima a encararlo, sólo ve y siente su mano izquierda desprendiéndole el escote de la blusa).” (1991, pp. 77-78)¹²⁴ O fato de o colega ser jovem e solteiro implicaria na imagem de um homem sem compromissos e que, poderia-se supor, gostasse de mexer com as meninas. Também o fato de já ter “piropeado a Mirela” expõe essa visão.

Considerando que Mirela trabalhava na loja e já havia recebido algum tipo de referência do tal colega; que Lila havia roubado as roupas íntimas e que o mesmo rapaz lhe tocou, pode-se pensar que a amiga estaria tentando sugerir alguma forma alternativa de livrar-se dos problemas. Porém, tudo fica na sugestão do leitor, visto a manutenção do suspense, pelo narrador, em relação a qual seria o tema sobre o qual a moça queria falar.

Voltando a alternar entre os fatos ocorridos anteriormente, o pensamento e os desejos de Lila na voz do narrador, o *Cuento IX* segue construindo a imagem da protagonista. Apresenta uma menina que sonhava e imitava atrizes de TV ou

121“- olha, nem te digo nada! Mas sei de uma coisa que preciso te falar.” (...) “em silêncio, sem revelar curiosidade, sem ao menos olhar para a outra.” (1999, p. 132)

122“O colega da loja estava parado perto do bebedouro, no corredor dos banheiros.

(Lila o vê de frente, para, tenta passar, ele a agarra pelo pulso e diz vamos ver o que levás aí, boneca).” (1999, p. 132)

123O colega da loja era moço, solteiro e já havia se engraçado com Mireia. (1999, p.132)

124(Lila encontra-se apertada pelo colega contra a parede, não se anima a encará-lo, só vê e sente sua mão esquerda desabotoando-lhe o decote da blusa.)” (1999, p. 132)

cinema, vestindo uma das peças roubadas para olhar-se no espelho, sempre sorrindo de boca fechada. Em sequência, como que retomando o jogo de ida e volta, ocorre a descrição de como o colega teria desabotoado-lhe a blusa e tocado os seios de Lila. Neste ponto, chama a atenção o fato de que “(contra la pared, Lila no retrocede ni reacciona: mira la mano que le acaricia sobre la seda y se encamina corpiño adentro)” (1991, p. 78)¹²⁵. Curiosamente, a reação da moça, ou a falta de, em ficar imóvel, observando a mão do colega revela certa passividade diante de um atrevimento masculino, seja por medo ou por desejo. Isto não é tornado claro, até que o narrador, mais uma vez pensando como Lila, exponha mais detalhes do fato:

Había sido el sábado de mañana. Era imposible que nadie lo hubiese notado, que él no lo hubiera contado, que Mirela no lo supiese, que no desconfiara, que la tienda entera no lo supiese, que no hubiesen resuelto despedirla el lunes temprano por ladrona. (1991, p.78)¹²⁶

A certeza e o temor de ter sido descoberta faz com que Lila passe a tarde do sábado preocupada em dar cabo das peças roubadas. Também não esquece o assédio, seja pelo próprio impacto do toque, seja pelo fato de ter exposto seu crime. Por isso, o narrador conta que ela “(...trae desde el sábado hasta ahora aquella mano en sus senos [...] no se liberta de los dedos desabotonándole la blusa y pasando por la seda verdeagua)” (1991, p. 78)¹²⁷. Nota-se que há diferença importante entre as versões do conto: a hispânica utiliza a expressão “pasando por la seda”, enquanto a lusófona trata como “pondo à mostra a lingerie”. Isso traria dois caminhos interpretativos, sendo uma observando que a preocupação de Lila seria somente na descoberta do roubo e a outra em relação à moça não esquecer do toque nos seu seio.

Na sequência, outra vez a narrativa é cortada, dessa vez para falar do desfile e da aproximação do Papa, além de continuar o jogo de ida e de volta entre os fatos, o pensamento de Lila expostos pelo ente que narra e pela diferenciação gráfica da publicação brasileira.

125“(Encostada na parede, Lila não recua nem reage; olha a mão que a acaricia sobre a lingerie e que se encaminha corpinho adentro.)” (1999, p. 133)

126Havia sido no sábado de manhã, na véspera; era impossível que ninguém tivesse notado, que ele não tivesse contado, que Mireia não soubesse, que não desconfiasse, que a loja inteira não soubesse, que não tivessem resolvido despedi-la logo na segunda-feira cedo, por ladra. (1999, p. 133)

127“(... traz desde sábado até agora a mão em seus seios, [...] não se livra dos dedos desabotoando-lhe a blusa e lhe pondo à mostra a lingerie verde-água.)”. (1999, p.134)

A narrativa acaba por expor a visão da visita através do olhar das pessoas da região, da mesma forma, apresenta a relação entre a realidade e a ficção, demonstrando a virtualização da imagem papal, por meio de comparações feitas com as imagens televisivas e cinematográficas.

Cuando se apurximaba el cortejo del Papa Mirela dijo ahí vienen ellos, y mal les dio el tiempo para alzar las cabezas y ya estaban los soldados en motocicletas, los guardas, las sirenas de los patrulleros (el Papa hace un gesto con la mano, el presidente Sanguinetti sonríe, la gente saluda y grita). Fue como en las fotografías de los diarios, como en un filme que pasa rápido, como en la TV. Era como si fuese en una fotografía, en una película, en la TV. (1991, p. 78)¹²⁸

O trecho ainda traz a estrutura o do estado entrela ado   relig o na presença do Presidente ao lado do Santo Padre e da estrutura estatal para acompanhar o fato.

Na sucess o de fatos, a jovem chega em casa e   questionada pelos pais de como teria sido a experi ncia, tendo como resposta “No s e, era como si fuese una fotografía, una película, la TV (...). Fue todo muy rápido (...) y estoy muerta de hambre.” No seguimento, após voltar do quarto e estar   mesa, mais perguntas: “si el Papa venía bendiciendo a las personas (...) si le había hecho algún pedido ao Papa...” e, sempre evasiva, Lila responde que “no lo había notado” e que “no se acord  de hacer ningún pedido” (1991, pp. 78-79)¹²⁹.

Ao final do conto,

El padre y la madre la miran y notan que está sollozando. Lila apoya loscodos en la mesa, solloza y llora con las manos en la boca, llora mucho, llora como quien no se acord  de hacerle un pedido al Papa, como quien ni siquiera not  si había sido bendecida por  l. (1991, p. 79)¹³⁰

O deslocamento do narrador em dire o a como Lila   vista pelos pais   importante para a percep o do encerramento do conto. Neste caso, o leitor já tem elementos suficientes para saber os motivos do choro, mas a imagem mostrada  

128Quando se aproximava o cortejo do papa, Mireia disse aí vem eles! - e mal deu tempo de as duas se espicharem todas, já estavam os soldados em motocicletas, os guardas, as sirenes dos carros. (o Papa fez um gesto com a mão, o presidente Sanguinetti sorri, as pessoas abanam e gritam.) Foi bem como nas fotografias de jornal, como num filme que passa logo, bem como na TV. Era como se fosse numa fotografía, num filme, na TV.

129“- Não sei, era como se fosse numa fotografía, num filme, na TV (...)

(...)- Foi tudo muito depressa (...) e estou morta de fome!”

“...se o Papa vinha aben ando as pessoas (...) se ela havia feito algum pedido”. “não havia notado direito (...) não se lembrara de fazer nenhum pedido.” (1999, pp. 134-135)

130O pai e a mãe olham para ela e percebem que Lila está soluçando. Lila finca os cotovelos na mesa, solu a e chora com as mãos   boca, chora muito, chora como quem nem se lembrou de fazer um pedido ao Papa, como quem nem ao menos notou se havia sido abençoada por ele. (1999, p. 135)

ainda a do olhar dos dois que observam a filha. E ambos acreditam que o pranto seja por exclusiva preocupação com o esquecimento de ser abençoada ou de fazer o pedido.

O Último conto, a exemplo da história anterior, traz a presença física do Papa à comunidade. Se Lila e a amiga Mirela são as primeiras personagens que explicitamente veem o sacerdote no desfile, o *Cuento X* traz quatro personagens que presenciam a festividade. Em ambos os textos a ilustre visita é relegada a um segundo plano. A narrativa é pontuada pelo conhecimento científico de Jaber, pela caracterização dos tipos humanos que se relacionam ao turco e ao narrador, além da presença da temática obituária.

A primeira imagem constituída é a do isolamento de um funeral pelas atividades do evento, “...por la gente que se aglomeró en las cercanías y por las multitudes esperadas que nunca llegaron...” (1991, p. 81)¹³¹. Há uma retomada no tema do aguardo dos forasteiros, o que acabou por gerar mudanças na organização do trânsito e pelos demais preparativos para o desfile. A proibição do tráfego de veículos na área central gera, em consequência, o esvaziamento das ruas cercanas ao velório, pois “ningún vehículo en la calle, nadie en las aceras. Peor: ni un alma viva llegaba o salía. Ninguna sombra.” (1991, p. 81)¹³². A forma com que tudo teria sido planejado é exposta no fato de os animais domésticos ou domesticáveis terem sido retirados das ruas.

No que diz respeito ao féretro, não há menção direta, em princípio, a quem pertenceria, o que acaba sendo revelado ao final. Sua função inicial na narrativa é a de introduzir um tema ao qual o narrador recorre com frequência, além de demonstrar a relação do que é trazido no conto diante da visita do Papa à localidade

Entre los que no vinieron y los que no fueron a Melo quedé yo en una esquina, pensando en la definitiva impaciencia de los muertos que estaban aguardando para ser velados y que quedaban rígidos rápidamente bajo los paños fúnebres, a la espera de su turno (impaciencia definitiva que los vivos dispuestos a ver al Papa seguramente no pondrían a prueba, arriesgándose a mantenerlos sin sepultura por mucho tiempo más). (1991, p. 82)¹³³

131 “... pela gente que se aglomerou nas redondezas e pelas multidões esperadas que nunca chegaram...” (1999, p. 136)

132 “... nenhum veículo na rua, ninguém nas calçadas. Pior: nem uma viva alma ao menos chegava ou saía. Nenhuma sombra.” (1999, p. 137)

133 Entre os que não vieram e os que não foram a Melo, fiquei eu na esquina, pensando na definitiva impaciência dos mortos que estavam aguardando para serem velados e que se enrijeciam rapidamente sob os panos dos necrotérios, à espera de sua vez (impaciência definitiva que os vivos dispostos a cultuar o Papa com certeza não poriam à prova, arriscando-se a mantê-la sem

Os preparativos para a visita do “Papa Viajero” acabam por interferir também nos procedimentos sagrados, fazendo com que outros aprestos aguardem um pouco mais. Além disso, o caso excertado traz a imagem de um homem à esquina, sugerindo a possibilidade de diversos caminhos ou a indecidibilidade característica da regionalidade fronteiriça ao qual o indivíduo está inserido.

Ainda tratando da temática da morte, o parágrafo seguinte monta um cenário representativo, onde os mortos que estão em casa aguardariam “bajo las flores de sus ataúdes y de la miríadas de minúsculas mosquitas que nadie sabe nunca de dónde salen...” e que acaba por concluir, e confrontar, as afirmações do dito anteriormente, pois tudo trata-se de “(eterna comodidad, con todo, de quien tenía que esperar, sí, vaya a saberse cuánto, por su propio entierro)” (1991, p. 82)¹³⁴. A imagem exposta é a de ser inevitável que os velórios aguardem pela passagem do líder católico. Tanto seria inevitável que os corpos estariam acompanhados das “miríadas de minúsculas mosquitas”, o que tipificaria que o período de aguardo já haveria passado em quantidade suficiente para o surgimento dos insetos.

Na continuidade do texto, em tom de conversa com o externo à obra, o narrador apresenta três personagens. A eles refere-se e relaciona ao turco Jaber no decorrer dos relatos. O jogo inicia pela descrição dos tipos, caracterizando-lhes como pessoas desagradáveis por seus traços físicos e através de propriedades subjetivas, remetendo ao comentário que sugere que “el lector inventará con el autor este cuento”:

Imagínese el lector cada uno de aquellos tres tipos: un ciego desagradable, de esos de inquietantes ojos blancos, que se balancea constantemente como un elefante de circo y que habla como si dijera versos en una rueda de pericón; un gaucho florido, callado y síseñor, de largo poncho de lana, festivamente empilchado, desde el sombrero de copa baja y ala corta a las botas de caña clara con nazarenas; y además un hombrecito de sobretodo negro, bigote fino y anteojos de aumento, cuyo mal aliento marca tan acentuadamente sus palabras que, por más insignificantes que ellas sean, dejan una fuerte y duradera impresión en quien las oye. (1991, p. 82)¹³⁵

sepultura por muito tempo mais). (1999, p. 138)

134 “... sob as flores de seus caixões e miríades de mosquinhas minúsculas que nunca ninguém sabe de onde saem...” (...) “(eterna incomodidade, contudo, de quem tinha que esperar, sim, sabe lá quanto, pelo próprio enterro).” (1999, p. 138)

135 Imagine o leitor cada um daqueles três tipos:

um cego desagradável, desses de inquietantes olhos brancos, que se balança constantemente como um elefante de circo e que fala como se dissesse versos numa roda de pericón;
um gaúcho florido, calado e sim-senhor, de largo pala de lã, festivamente pilchado do chapéu de copa baixa às botas de couro claro com nazarenas;
e ainda um homenzinho de casacão preto, bigode fino e óculos de grau, cujo mau hálito marca

Na sugestão de que o leitor imagine as personagens, o narrador traz a proposta da construção narrativa em conjunto, mas a história é fruto da sua lavra e materializada pela ação do autor.

Já no referente aos tipos apresentados, cada um deles tem uma relação específica com Jaber, cada qual com sua história própria, assim como os contos da obra estudada. Iniciando pelo *gaucho*, que sonha em participar de um raíd hípico onde, para ele, “ganar (...) era un sueño (...) llegar en primer lugar, un milagro.” (1991, p. 83)¹³⁶. Para chegar à relação com o turco, antes passa pela explicação acerca do que seria um raíd hípico, demonstrando a crueldade com os equinos. A prova consistiria em fazê-los percorrer distâncias médias de 90Km, em velocidade aproximada a 25Km/h, aumentando conforme reduzem as dimensões a serem percorridas. A disputa seria cruel aos animais, fazendo com que poucos conseguissem concluí-la.

Neste contexto, é apresentada a sabedoria da figura árabe e as oposições entre ciência e religião: “- Todos nosotros creemos que de a esa historia de la mortandad de caballos en los raíds hípicos quien entiende en serio y el único que sabe impedirla es el turco Jaber” (1991, p. 83)¹³⁷. Estabelece-se uma contrariedade em relação à temática religiosa que poderia ser sugerida pela presença do sacerdote

Considera el lector el temor de ellos de que el Papa tuviese motivos para condenar los raíds hípicos por inhumanos – como concluí – pero observe también que, al mismo tiempo, ellos creían en otras razones, en las razones del turco: una, que no es inhumana una actividad en que los hombres se divierten mucho sin mayor riesgo o sufrimiento; otra, que había fórmulas y pociones capaces de dejar a los caballos corriendo con mucho placer, sin mayor sufrimiento o riesgo. (1991, p. 83)¹³⁸

O homem seria capaz de evitar o desgaste dos animais, sugerindo a ciência, através de substâncias manipuladas, ao passo que transformaria as provas em

tão acentuadamente suas palavras que, por mais insignificantes que sejam, deixam forte e duradoura impressão em quem as sente. (1999, p. 139)

136 “Participar (...) era um sonho (...) chegar em primeiro, um milagre.” (1999, p. 141)

137 “Nós todos cremos que dessa história de mortandade de cavalos nos raíds hípicos quem entende mesmo e só quem sabe evitar é o turco Jaber...” (1999, p. 141)

138 Considera o leitor o temor deles de que o Papa tivesse motivos para condenar os raíds hípicos por desumanos – como concluí –, mas observe também que, ao mesmo tempo, eles acreditavam em outras razões, nas razões do turco: uma, que não é desumana uma atividade em que os homens se divertem muito, sem maior risco ou sofrimento; outra, que havia fórmulas e poções capazes de deixar os cavalos correndo com muito prazer, sem maior sofrimento ou risco. (1999, p. 141)

meios de diversão humana. Não haveria motivo para preocupação com a condenação da Igreja, uma vez que o sofrimento dito pelos três deixaria de existir. É necessário considerar que o emprego de uma linguagem mística para tratar das substâncias institui um ponto de ligação, ou fronteira, entre o divino, proposto pelo catolicismo, e o científico, estipulado pelo turco. A reflexão é encerrada pela afirmação do narrador:

Yo no sé, pero por lo que sentí en aquella muy seria conversación de esquina, mientras se esperaba al Papa, por lo que creí ver y oír, para realizar el sueño no era con el milagro de San Macario que se contaba (como en un juego cualquiera) ni jamás se pensó en la intervención de un hombre como el Papa: se contaba, sí, con la sabiduría y el poder de Jaber, el turco Jaber. (1991, pp. 83-84)¹³⁹

Dessa forma, a esperança de que ocorra um milagre recai no turco Jaber, aquem deteria “poder” e “conhecimento”.

A vinculação de cada personagem a Jaber aparece adiante, ainda no tom de elevação do turco, como no caso em que “... para el ciego era Dios en el cielo y Jaber en la tierra...” (1991, p. 84)¹⁴⁰, relativizando o homem à divindade e, ao mesmo tempo, apontando que haveria uma crença teísta não dependente da instituição papista. A associação entre a extensão textual e os fatos relatados é relativamente curta. Ainda assim, a relação entre o deficiente visual e o de origem turca é a que apresenta simbolicamente uma face que poderá facilitar a compreensão do jogo dos demais, através da elevação da imagem de um em relação àquele que não pode ver.

O homenzinho de preto teria sido porteiro de cinema e vendedor de bilhetes de loteria, por conta disso, havia conseguido desenvolver habilidades de leitura no escuro, através do tato. Desenvolvera, assim, a capacidade de identificar um bilhete através do contato com os dedos e unhas. O narrador conta ter ouvido do próprio homem que o turco o auxiliou a transferir as habilidades para as cartas do baralho. “Jaber le dio casa, ropa nueva, vaca lechera, reloj Rolex, le arregló partidas hasta en Montevideo y Punta del Este.” Ganhara do árabe os presentes, as possibilidades de jogar e uma percepção filosófica que exime da culpa, contrapondo-se ao

139 Eu não sei, mas pelo que senti naquela seríssima conversa de esquina, enquanto se aguardava o Papa; pelo que achei que vi e ouvi – para realizar o sonho como um milagre, não era com a ajuda de São Macário que se contava (como num jogo qualquer), nem jamais se pensara na intervenção de um homem como o Papa; contava-se era com a sabedoria e os poderes do tal de Jaber, o turco Jaber. (1999, pp. 141-142)

140 “... para o cego, era Deus no céu e Jaber na Terra...” (1999, p. 143)

pensamento cristão, pois “lo convenció de que no se trataba de trampas, mucho menos de crimen o pecado que ahora el Papa pudiese condenar: no se trataba de engañar a los otros sino de usar los recursos que ellos, los otros, no tenían.”¹⁴¹

A narrativa encaminha-se para o encerramento ao afirmar que os três tipos não aparentavam aguardar por Jaber, embora

Sin consultar su Rolex, el hombrecito del sobretodo y también el ciego de ojos blancos y el gaucho de traje festivo – y yo, al final – quedamos los cuatro en la esquina, entre la gente, para ver al Papa, pero ya sólo esperábamos a Jaber. Ellos no tenían prisa. Pero pasó el tiempo, pasó el Papa, pasaron todos y Jaber no apareció. (1991, p. 87)¹⁴²

Neste ponto ocorre a aproximação mais importante ao *Cuento IX* e que, ao mesmo tempo, o distancia dos demais: a ocorrência em que as personagens presenciam o desfile do Papa.

Ainda que o sacerdote continue sem ser personagem com ações nas tramas, sua visita acaba por ser vista pelas quatro personagens centrais que têm em comum conhecer o turco Jaber. Se entre o primeiro e o sétimo conto há alguma motivação em torno do desfile, seja pela dedicação aos preparativos de padre Julio, seja pela esperança de la negra Martiana, ou ainda pela vontade desperta em Fidencio Oberón; se no oitavo conto há uma mistura das festas para o leitor, tendo familiares do avô querendo assistir a passagem; se todos os contos anteriores trazem os olhares e pensamentos para o Papa, o ocorrido com Lila, com as quatro figuras na esquina, sendo os três tipos descritos e o narrador, é o inverso: ambos estão no local das festividades, mas voltados a outros espaços.

É dito que a personagem que relata os fatos, o cego, o gaúcho e o homem de preto assistem a passagem do líder do Vaticano e não aguardam pelo turco Jaber. Porém, ao final do trecho destacado há uma afirmação direta de que aguardariam. Uma possível explicação para este fato estaria nos parágrafos que antecedem o final:

El Papa pasó rápido, seguido de automóviles Peugeot con matrículas de Maldonado y cercado de guardias en motocicletas, (...) El Papa fue un retrato en la ventana, la faja en medio de la calle, el hombre

141 “Jaber deu-lhe casa, roupa nova, vaca de leite, relógio Rolex, arranjou-lhe parceiro até em Montevideu e Punta del Este (...) o convenceu de que não se tratava de safadeza, muito menos de crime ou pecado que agora o Papa pudesse condenar: não se tratava de enganar os outros, mas de usar os recursos que eles, os outros, não tinham...” (1999, p. 147)

142 Sem consultar seu Rolex, o homenzinho de casacão e mais o cego de olhos brancos e o gaúcho de traje festivo – eu, afinal – ficamos os quatro na esquina, entre outras gentes, para ver o Papa, e já só esperávamos Jaber. Eles não tinham pressa. Mas passou o tempo, passou o Papa, passaram todos, e Jaber não passou. (1999, p. 148)

que pasaba entre agentes de seguridad y motociclistas. Fue como si nunca hubiese existido: la visita que pasa, que sonr e, que se está yendo y que nunca m s se verá.

Jaber no apareció.

Jaber, entre tanto, fue de carne y hueso, hedi , regold , pec , tuve cantidad de defectos, pero fue quien aquella gente conoció, fue en quien aquella gente creyó, fue con quien aquella gente pudo confiarse y contar siempre, aunque no haya noticias de un turco llamado Jaber en Melo.

Melo tal vez no recurede más a Jaber – y siempre recordar  la visita del Papa – hasta porque el Papa es uno, solito, único, y Jaber habrá sido muchos, como muchos habrán sido yo, como yo habrá sido el ciego del quilombo, habrá sido el hombre de los naipes, habrá sido el gaicho de los ra ds hípicos y toda la gente.

El Papa pasó y Jaber no apareció. (1991, p. 87)¹⁴³

A exist ncia de Jaber   apresentada como de maior import ncia para as pessoas comuns que fazem parte da narrativa, pois teria sido quem realmente resolveu os problemas daquela gente. Ao contrário do Papa, a quem as personagens atribuem o medo de condenar seus hábitos, como os ra ds hípicos. O turco   caracterizado como um homem comum, pecador e apegado aos prazeres e necessidades carnis, ao passo que o sacerdote   constituído pela sua unicidade e pelo retorno   apresenta o de um ser com presença “virtual”. O trecho coteja ambos e coloca de um lado o real, de carne e osso em oposi o ao representante divino, imaterial, sendo que o primeiro   esquecido por ter imagem simples e o segundo   lembrado pela constru o destacada.

Por conta disso   dito que o turco seria esperado na esquina. Não que se tratasse em aguardo, em termos de que fosse chegar a qualquer momento, mas no sentido de ter alguma esperança. Em verdade, as figuras esperavam algo de Jaber e não o próprio turco. A informa o   complementada pelo que   trazido no último parágrafo, na retomada da temática da morte, iniciando por afirmar que “en el velorio

143 O Papa passou rápido, seguido de automóveis Peugeot com chapas de Maldonado e cercado de guardas em motocicletas (...)

O Papa foi um retrato na janela, a faixa no meio da rua, o homem que acenava entre agentes de segurança e motociclistas. Foi como se nunca existisse: a visita que passa, que sorri, que está indo embora e que nunca mais se vai ver.

Jaber não veio.

Jaber, entretanto, foi de carne e osso, fedeu, arrotou, pecou, teve quantidade de defeitos; mas foi quem aquela gente conheceu, foi em quem aquela gente acreditou, foi com quem aquela gente pôde contar sempre, embora não haja notícia de um turco chamado Jaber em Melo.

Melo talvez não se lembre mais de Jaber; e sempre recordar  a visita do Papa – até porque o Papa   um, solito, único, e Jaber terá sido muitos, como muitos terão sido eu, como eu terei sido o cego do puteiro, terei sido o homem dos naipes, terei sido o gaúcho dos ra ds hípicos, e toda a gente.

O Papa passou e Jaber não veio. (1999, pp. 149-150)

de la calle Treinta y Tres no había un alma viva” (1991, p. 87)¹⁴⁴. Mesmo terminada a visita, a imagem do velório vazio, sem uma pessoa viva, conduz o fio narrativo para o porquê dos homens não estarem aguardando por Jaber e, ao mesmo tempo, indicando o motivo pelos quais os enterros aguardavam o final da passagem papal: “... me guiaron por las calles, entre las gentes, hasta la casa grande y vieja, cerca del cementerio, donde el turco yacía en la paz del Señor, confortado con los santos sacramentos y con la bendición papal...” (1991, p. 88)¹⁴⁵.

Neste ponto, esclarece-se a motivação que leva à presença da morte como tema recorrente no conto, pois o féretro destacado era do próprio turco. Ao mesmo tempo, não haveria como aguardar sua presença na esquina. Deste modo, o corpo do homem pecador, que é apresentado como contraponto ao catolicismo durante a narrativa, aguardou pela bênção do Papa para ter seu enterro.

Finalizando este capítulo, retorna a imagem comum nos dois contos: o narrador e os outros três tipos estão com o pensamento em voltas de um homem, cuja caracterização apresentada é de confronto ao catolicismo. Os quatro observam a passagem do sacerdote, reduzindo-lhe a importância, em comparação a Jaber. Ocorre uma expressão de contrariedade em relação aos contos anteriores, em especial, do primeiro ao sétimo, onde o desfile papal seria, independente dos motivos, um objetivo, seja para negar, como Padre Julio, seja para crer, como Martiana. Ao mesmo tempo, os conhecimentos científicos e esotéricos de um homem, a quem não é atribuído títulos de liderança religiosa, são narrados e têm importância mais destacada do que os “milagres” que o Sumo Sacerdote poderia operar na região. Para aquelas personagens, Jaber era muito mais importante do que o Papa.

Ao mesmo tempo, Lila está envolvida em duas situações de afronta aos valores morais do catolicismo, enquanto a amiga, ao mesmo tempo cúmplice e testemunha, afirma saber de tudo e anseja por um desfecho. As duas jovens presenciam o desfile e assistem a passagem do Papa, junto com o Presidente da República, aludindo ao atrelamento indireto do estado à religião e contrariando o que é defendido pelo avô do *Cuento VIII*. Mas o que toma conta da narrativa e,

144 “No velório da rua Treinta y Tres não havia viva alma...” (1999, p. 150)

145 “... me conduziram pelas ruas entre as gentes até a casa grande e velha perto do cemitério, onde o turco jazia com a bênção papal...” (1999, p. 150).

provavelmente dos objetos de visão das moças não é o desfile, mas as lembranças dos ocorridos anteriormente com a protagonista.

Considerações finais – a fronteira entre a Cruz e a Espada

A problematização a que se propõe este trabalho culmina com esta discussão, em que se interpõem, lado a lado, os fatos que envolveram a presença de Rivera em Jaguarão e do Papa em Melo, tanto no aspecto histórico, quanto no ficcional. Aponta-se a construção de populações através, de um lado, a estratégia militar, que conquista o território e estabelece seus limites; de outro, o fator que auxilia a fixação de traços identitários, assim como a construção simbólica do passado. A Cruz que simboliza o Catolicismo ao lado da Espada do Caudilhismo.

A análise parte da chegada de dois homens que não pertencem às localidades e que, ao trazerem os olhares para suas passagens, expõem as imagens do fronteiro: Frutos esteve em Jaguarão, o que desperta interesse em relação ao fato, o que causa a exposição, por meio da sua história pessoal, de elementos culturais e os imagotipos locais; uma rápida passagem de João Paulo II à pequena Melo chama a atenção e acaba por exhibir o modo de vida da população. Neste ponto, o entrecruzamento do foco narrativo, sendo que no primeiro é em um indivíduo e a visão dos fatos sobre a sua existência, e o segundo nas pessoas comuns que cercam o fato histórico, observando como relacionam-se com o evento.

A festa com que foi recebido Rivera e o fato de Melo “ser una fiesta”, embora ambas tenham sido frustradas, cada uma por seu motivo, também parte da estratégia de exposição. Os elementos culturais, os imagotipos e as relações vão se estabelecendo e dialogando, como na comparação da tentativa de receber o Caudilho à recepção ao Duque de Caxias, mas com poucos “espocar de foguetes” ou com o fato de que a esperança depositada na presença do “Santo Padre” acabasse aprofundando ainda mais a condição miserável da maioria dos moradores de Melo.

Nas imagens que as narrativas apresentam, destacam-se os elementos da indecidibilidade, como os documentos que integram o romance e as situações em que encontram-se as personagens dos contos. Assim como propositalmente o autor mistura cartas reais de Rivera para Bernardina com outros documentos inventados e, dessa forma, como os quatro tipos parados na esquina à espera, presentes na última narrativa do livro de contos, a cultura fronteira é marcada pela possibilidade

de decidir por uma, outra ou nenhuma forma de pertença. Um exemplo claro disso é a referência apresentada na epígrafe, onde, segundo Garcia Schlee, as pessoas estão “de um lado e, ao mesmo tempo, do outro lado da fronteira”. Complementa-se com o fato de que é possível escolher ou deixar de escolher, em nome de uma compreensão cultural própria.

Outras imagens expõem traços identitários, como da virtualização e da rememoração, ou, de certo modo, do culto ao passado. Nelas, percebe-se o habitante da região como alguém que busca construir-se, e/ou construir sua identidade, utilizando-se da criação de um mundo que, ao mesmo tempo, é ficcional e real, passado e presente, sério e lúdico, religioso convicto e materialista histórico, brasileiro e uruguaio. No trato da indecisão esclarecida, da não-decisão por opção, ou da decisão, tudo perpassa pela conveniência e pela razão de poder pertencer, ou até por estar “condenado” a pertencer a qualquer dos caminhos. A expressão cultural fronteiriça exposta na possibilidade de optar por decidir o pertencimento, ora sendo uruguaio, ora brasileiro e, acima de tudo, pertencente à *linha divisória*¹⁴⁶ atravessa as duas obras e ambas são expostas a partir do poder simbólico da cruz e da espada.

As obras trazem dois períodos da relação entre a Igreja e o Estado, exemplificados em *Don Frutos* no caso do testamento do Pai de Rivera e em *El día en que el Papa fue a Melo*, no caso do período Batllista. Se no romance o qual se propõe a tratar da vida de Rivera, mesmo que seja através de uma biografia ficcional, ainda assim, aparecem questões que atrelam o político ao religioso, no livro de contos é dissolvida essa relação quando o início da validade das “leizinhas adiantadinhas” é apresentado. Há uma troca neste ponto: o que aparentemente trataria de um fato relativo aos conflitos bélicos e disputas políticas, expõe a imagem do catolicismo impregnado às leis do país; em contrapartida, o texto que apresentaria um viés religioso, do compromisso papal para com determinada região do país, trazendo também a reciprocidade local, ocorre um distanciamento, as ausências e o desvincilhamento do estatal e da legislação em relação ao sacro.

146 Alusão a outra obra de Aldyr Garcia Schlee: *Linha divisória* é um livro de contos que tem como temática as discussões acerca da identidade fronteiriça da região que une/divide o território brasileiro do uruguaio. Acima de tudo, trata-se de uma linha que é eventualmente alargada, tornando-se uma faixa que abrange parte do território dos dois países, tendo traços culturais regionais específicos. *Linha divisória* foi publicada somente em português, no ano em que o Papa foi a Melo, 1988.

O culto à guerra também aparece em *El día en que el Papa fue a Melo* através das imagens construídas em *Cuento VIII*, ou *El espejo partido*, aproximando-o a imagens expostas no romance. O avô renega a oportunidade de assistir ao desfile do pontífice e brinca com o “espírito” guerreiro dos antepassados que auxiliaram no descolar dos preceitos religiosos aos conceitos da república, personificando a laicidade de estado.

Em outra percepção, embora o Papa tenha sido uma ausência percebida nas narrativas de *El día en que el Papa fue a Melo*, e em sua versão em língua portuguesa, o poder simbólico do cristianismo católico pode ser percebido através da presença “virtual” do visitante. Junto, o fato de as narrativas articularem-se através das esperanças e das curiosidades surgidas da notícia da visita acaba por tornar muito mais significativo à compreensão da obra tomando por base o poder transcendente do líder religioso.

Além disso, existem algumas situações que representam proximidades ou distanciamentos das duas obras no âmbito das formalidades e de questões históricas e geográficas.

O primeiro exemplo seria no fato de Rivera ter morrido nos arredores de Melo. A viagem do Chevrolet Tigre, do *Cuento VI* é iniciada em Rio Branco, cidade vizinha a Jaguarão. Deste modo, um princípio e um final ocorrem, ainda que por mera coincidência textual, mas por convergência cultural, em sentidos opostos. As obras tornam-se aproximadoras das imagens locais.

O segundo caso seria das imagens dos conflitos bélicos e da entrelaçamento da religião ao estado. *Don Frutos* apresenta o caudilhismo, as figuras de homens que constituíram a república uruguaia e a presença do cristianismo nos documentos oficiais. *El día en que el Papa fue a Melo* traz aos olhos, também uma relação estatal com o religioso, mas de uma forma mais oficiosa e prática. Em dado momento, há a representação da circunstância em que o pensamento caudilhisto foi vencido, enquanto o religioso passou por afastamento do estatal.

Outra observação pertinente seria tratar-se de duas obras completamente opostas na bibliografia de Garcia Schlee. Se as histórias que tratam da visita papal é um livro de contos, com 88 páginas na versão em espanhol e que trata de um ilustre visitante estrangeiro a uma cidade uruguaia de fronteira com o Brasil, o que conta a

biografia ficcionalizada de José Fructuoso Rivera y Toscana é um romance com 511 páginas narrando a estada e a memória de um ex-chefe de estado numa cidade brasileira de fronteira com o Uruguai.

Em convergência, as duas obras trazem os olhares dos narradores para o passado, seja recente ao momento da narrativa, seja no trânsito entre um fato próximo e outro mais remoto. Esses olhares procuram duas situações particulares, de visitas ilustres a localidades de menor expressão, considerando os contextos nacionais, e acabam por iluminar imagens desses povoados. A narrativa mais longa embebe-se de uma história reconhecida publicamente para refigurá-la, entrecruzar-se com ela, subverter ou para utilizá-la na composição de sua verossimilhança; ao passo que as narrativas mais curtas compõem um mosaico a partir da incorporação de um fato reconhecido, mas para contar o que está no entorno. Não há, no segundo caso, subversão do que é publicamente reconhecido, mas sim uma mudança brusca da direção do olhar. Não mais o visitante ilustre é o que merece a atenção, mas sim o que ocorre nos espaços próximos.

Em ambos os casos, a visita torna as imagens visíveis, trazendo a exposição de traços que constituem perfis individuais, cenários e memórias. O caminho resulta na forma com que o tempo e as narrativas que se propõem puramente ficcionais ou com pretensão à realidade trazem à mostra as singularidades, os desejos, os conflitos e as imposições sociais.

Traz-se a discussão de que as duas vertentes de poder expostas nas imagens das obras aqui estudadas foram decisivas na construção cultural. As disputas bélicas, fossem por território, como no caso das tentativas de independência ocorridas na região e a do próprio Uruguai, ou por mudanças na legislação e na instituição nacional, como a guerra civil. Juntam-se esses elementos ao envolvimento da chamada “Santa Igreja”, seus preceitos morais que culminam em diretrizes para a formatação das leis, mas que perpassam antes pela influência junto à população, com a finalidade da aceitação inquestionável. Acrescenta-se o conhecimento de que o território em que desenrola-se essa trama extrapola o território uruguaio e ultrapassa a linha arbitrária que o delimita, encontrando-se com o outro que faz o caminho inverso; na prática, o que divide e separa também aproxima e unifica através do encontro de iguais e de semelhantes, como se

estivessem numa terra só. Mantém-se essas reflexões a partir da mirada de um ser que habita ou orbita o mesmo trecho territorial, captando as imagens, recorrendo ao passado, à literatura pertinente e refazendo os imagotipos de uma fronteira entre a cruz e a espada.

Referências e bibliografia

ABDALA Jr., Benjamin. Poder simbólico e comunitarismos: fluxos ibero-africano-americanos. In: JOBIM, José Luís et al. (Orgs). **Sentidos dos lugares**. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005.

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca** – escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Trad.: Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 222-232

BIOGRAFÍAS y vidas (*online*). **José Fructuoso Rivera**. Disponível em <www.biografiasyvidas.com/2Fbiografia/2Fr/2Frivera_jose_fructuoso.htm&ei=cL_aUtXRF8XZkQe7jYCIDw&usg=AFQjCNHKKJ UjZh3vRtp33GnrjZ3vCK39Q&bvm=bv.59568121,d.eW0>. Último acesso em 21 dez. 2013

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000. [primeira edição em 1965]

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. In: **Revista brasileira de literatura comparada**, v.1, n.1, Niterói, UFF, março, 1991. Disponível em <http://www.abralic.org.br/html/revista/revista-01.jsp>, acesso em: 30 de mar. 2011.

CASANOVA, Guillermo. **El viaje hacia el mar**. [película]. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=z4ypHm3m-1k>. Acesso em: 06 jan. 2014. [78 min.]

CERVANTES, Miguel de. **Don Qujote de la Mancha**. São Paulo: Real Academia Española, 2004.

CHANCHARRUA. **Relato de Gabiano soldado de Rivera y testigo presencial de la masacre de Salsipuedes**. (*online*). Disponível em <<http://chancharrua.wordpress.com/relato-de-gabiano-soldado-de-rivera-y-testigo-presencial-de-la-masacre-de-salsipuedes/>>. Último acesso em 05 jan. 2014.

CHARLONE, César; FERNÁNDEZ, Enrique. **El baño del Papa**. Montevideu: Larous Cine et al. DVD (97min) color

CLAVER, Pedro. Capítulo XI la epoca batllista (1905 – 1929). In: **Principios poseconómicos**. Disponível em <<http://pposeconomicos.blogspot.com.br/2012/02/capitulo-xi-la-epoca-batllista-1905.html>>. Último acesso em 13/01/2014.

DYSERINCK, Hugo. **Imagologia: coletânea de ensaios I**. *Online*. Disponível em <http://www.rellibra.com.br/rosto_imalogia1.html>, acesso em 10 nov. 2013.

_____. **Imagologia: coletânea de ensaios II**. *Online*. Disponível em <http://www.rellibra.com.br/rosto_imalogia2.html>. Último acesso em 10 nov. 2013.

DOMÍNIO PÚBLICO. **Un don din**. Disponível em <<http://darabuc.wordpress.com/2010/01/26/canciones-tradicionales-un-don-din-de-la-poli-politencia/>>, acessado em 28 abr. 2013.

_____. Disponível em <<http://www.doslourdes.net/JUEretundondin.htm>>, acessado em 02 jan. 2014.

DORFMAN, Adriana. *A cultura do contrabando e a fronteira como um lugar de memória*. In: **Revista Digital Estudios Históricos**. n. 1, 2009. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3010815>>. Acesso em: 22 jan. 2010.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-moderno**. Rio de Janeiro: Imago, 1991, pp. 120-226.

JOSEF, Bella. O lugar da América. In: **Encontro Regional da ABRALIC 2005 – Sentidos dos lugares**. USP – São Paulo, Brasil: 07 a 09 de julho de 2005. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/>>. Acesso em: 20 out. 2009.

KLEIN, Fernando. **Hacia la conformación de la república oriental del uruguay héroes y caudillos**. <http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/Fernando_Klein_Uruguay.asp>. Acesso em 10 jan. 2014.

LEENHARDT, J. **A construção da identidade pessoal e social através da história e da literatura**. In: LEENHARDT, Jacques; PASSAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). *Discurso Histórico e Narrativa Literária*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1998.

MASINA, Lea.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MILDER, Eduardo Seiguer et al. **A estância na consolidação da fronteira Brasil/Uruguai**. Disponível em: <<http://74.125.47.132/search?q=cache:eVRnuX-ORMoJ:www.cori.unicamp.br/jornadas/completos/UFSM>>. Acesso em: 05 jan. 2010.

MOROSOLI, Juan José. **El viaje hacia el mar**. Disponível em <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/morosoli/viaje_hacia_el_mar.htm>. Acessado em 02 jan.

2014.

POPOFF, M. L. C. **As perversões ficcionais da representação**: De Vaimaca Peru a António Conselheiro. (Doutorado em Literatura Comparada). Belo Horizonte: UFMG, 2009. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-82GNUQ/tese_de_doutorado_marcela_caetano_popoff.pdf?sequence=1>. Último acesso em 12/01/2014.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en la América Latina (segunda edición)**. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

_____. **Literatura, cultura, sociedad en América Latina**. Montevidéo: Ediciones Trilce, 2006.

_____. **Literatura, cultura, sociedade na América Latina**. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RICOEUR, Paul. *A ficção e as variações imaginativas sobre o tempo; O entrecruzamento da história e da ficção*. In. **Tempo e narrativa**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (V.3 [pp. 214-235; 310-328]);

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**; cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Cia. das Letras, 2007. [Cap. 1: pp. 9-22; Cap. 2: pp. 23-44]

SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo**. Buenos Aires: Editorial Sur S. A., 1962.

SCHLEE, Aldyr Garcia. **Linha divisória**. São Paulo: Melhoramentos, 1988.

_____. **El día en que el Papa fue a Melo**. 1. ed. Montevidéo, Uruguai: Ed. de la Banda Oriental, 1991.

_____. **O dia em que o Papa foi a Melo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

_____. **Don Frutos**. Porto Alegre: Ardotempo, 2010;

SIQUEIRA, Fernanda Lisboa de. **A autotradução de Aldyr Garcia Schlee em El día en que el Papa fue a Melo / O dia em que o Papa foi a Melo**. (Mestrado em Literatura Comparada). Porto Alegre: UFRGS, 2010. Disponível em <<http://hdl.handle.net/10183/25439>>. Acessado em 27 abr. 2012.

SOUSA, Celeste H. M. R. **Do lá e do cá**: introdução à imagologia. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: **Trópicos do discurso**:

ensaios sobre a Crítica da Cultura. Trad.: Alípio Correia de Franca Neto. - 2. ed. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) **Identidade e diferença**. A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. 7-72.

ANEXOS

Anexo A – Citação de Don Quixote em Don Frutos

299

3

DITOS E REFRÃOS

Ditos e refrãos de Don Quijote de la Mancha que vem de usar o Senhor General Don Fructuoso Rivera em suas falas de todo o dia e algumas vezes em sua correspondência – anotados por seu secretário e capitão Pedro Onetti, desde janeiro de 1853 em viagem; e em seu Quartel General em Marcha, no Cerrito de Yaguarón, em Brasil.

O grande cavaleiro da triste figura segue por terra buscando aventuras, endireitando tortos e repondo curas, neste mundo enfermo de mil desventuras. Do engenhoso fidalgo Don Quijote, cavalgando por campos de La Mancha, hão chegado a terra americana seus muitos ditos e os de Sancho Pança.

SE UMA PORTA SE FECHA, OUTRA SE ABRE (cap. XXI, tomo I) – Quando nos passa algo de mau, hai que ter esperança.

BUSCAR-LE TRÊS PÉS AO GATO (cap. X, tomo II)

– Buscar complicações ante uma cousa simples.

HAI QUE FAZER MUNDO NOVO (cap. X, tomo I)

– Hai que mudar as cousas.

NÃO SABER DE BURLAS... (cap. VIII, tomo I)

– Não estar para bromas.

DIZ-ME COM QUEM ANDAS E TE DIREI QUEM ÉS (cap. X, tomo II)

– Se conhece o homem por suas companhas.

DIGO ALGO OU QUEBRO-ME A CABEÇA? (cap. XLIX, tomo II)

– Está bem o que digo ou são tonterias?

ISSO NÃO LEVA CAMINHO (cap. XLIX, tomo II)

– Isso não faz sentido.

SE ISSO HAI (cap. X, tomo I)

– Se é verdade.

DONDE MENOS SE ESPERA, VOA A PERDIZ (cap. X, tomo II)

– Hai que estar atento e cuidar com o imprevisto.

DO DITO AO FEITO HAI MUITO EITO (cap. XXXIV, tomo II)

– Todo o dito se torna mais difícil quando hai que fazê-lo.

ANEXO B – Documentos de Don Frutos

310

de reconhecer um igual no caudilho argentino; e de fazer-lhe apenas – e de má gana – uma guerra de resistência que sempre terminava seus períodos em dar-lhe o mesmo Rivera triunfos ou caminhos de triunfar a Rosas.

E como não? – se triunfar Rosas era triunfar Rivera!

Ao lado do General Rivera, e por uma dessas estranhas complicações que frequentemente traz consigo a guerra social, haviam-se juntado os homens e os princípios com que pugnava Rosas; e triunfar Rosas sobre eles não era, por conseguinte, senão triunfar Rivera por meio de seu inimigo.

3

NA VERDADE, assevera Vega, tudo foi feito e divulgado para justificar as tropelias que fizeram com Frutos e para intrigá-lo perante o Império e as potências estrangeiras. Tanto que foi publicado e estava bem guardado no baú de Rivera, um folheto que chegara ao Rio de Janeiro, em 1848, com acusações ao General

A pedra do escândalo
General Fructuoso Rivera
Razões de seu desterro
e do princípio civilizador ante o princípio bárbaro

Dispôs o Governo da República do Uruguai que o seu General D. Fructuoso Rivera, por razões de Estado, seja expatriado ao Império do Brasil. Tais razões se devem tornar públicas para que se conheça o mal que se extirpa e os riscos que se previnem com seu afastamento do país. O general Fructuoso Rivera, que há sido Presidente da República é desterrado por

1º) Haver-se posto em comunicação com o inimigo, em negociações cujo objeto se ignora ainda, cometendo assim um crime de lesa-pátria.

2º) Propender, por isso, à desmoralização do Governo da Defesa e

ANEXO C – Documentos em Don Frutos

427

3

MONTEVIDEO, 26 de setembro de 1853.

Sr. Brigadeiro General

Don Fructuoso Rivera.

Querido Compadre e amigo:

Te dirijo esta para fazer saber que o Sr. Don Juan F. Giró se ha retirado da Presidência faz dois dias e uma comissão composta de Ud., el Sr. Coronel Flores e eu, fomos nomeados para desempenhar o Governo Provisório.

O Sr. General Pacheco le informará da crise em que nos achamos envolvidos e eu só desejo que Ud. melhore e se ponha em marcha sem falta de tempo.

Recuerdos a minha Comadre e Ud. receba-os de seu verdadeiro amigo e Compadre que le deseja felicidade,

Juan Ant.o Lavalleya

.....
Yaguarón, 8 de outubro de 1853.

Sr. General Juan Antonio Lavalleya

Mi estimado compadre e amigo

Com a satisfação conseguinte hei recebido a nota de V. S. de 26 do passado setembro em que se me faz saber do alto destino em que a vontade espontânea do povo me ha colocado nomeando-me membro do Governo Provisório, que eu gostosamente aceito e me prometo que tão pronto que minha saúde esteja algum tanto restabelecida, voarei, se possível fosse, a ocupar o destino com que me ha honrado e que saberei corresponder com lealdade em todos os meus atos.

Le saúda afetuosamente seu Compadre e amigo Q.B.S.M

Fructuoso Rivera

4

ANEXO D – Notas de rodapé em *Don Frutos*

493

sarmados atacados a propósito mediante prévia combinação.

– Contam que Canabarro passava horas na barraca da Papagaia, uma mulher safada, de nome Maria Francisca, esposa do boticário ou cirurgião João Duarte, que tinha no exército farroupilha o cargo de médico. E todo o acerto com Caxias foi feito para que, arrasadas as forças republicanas postas sem munição, se safasse o pelego e as bagagens do mesmo Canabarro e da sua amante e do corno do seu marido.

O General ria-se, com um raro brilho nos olhos.

– Para que não quedemos no que se conta, tenho comigo bem guardada uma cópia da carta que o Barão mandou a Chico Pedro, a propósito – e que era mui reservada e secreta*. E para que veja usté, com isso, de que forma temos que atuar e como são as cousas quando se nos metemos a ver com outros donde não somos chamados, tenho aqui mesmo

*(Reservado) Sr. Cd. Francisco Pedro de Abreu, Com. da 8ª Brigada do Exército – Regule V.S. suas marchas de maneira que no dia 14, às duas horas da madrugada possa atacar as forças ao mando de Canabarro, que estará nesse dia no Cerro dos Porongos. Não se descuide de mandar bombear o lugar do acampamento de dia, devendo ficar bem certo de que ele há de passar a noite nesse mesmo acampamento. Suas marchas devem ser o mais ocultas que possível seja, inclinando-se sempre sobre a sua direita, pois posso afiançar-lhe que Canabarro e Lucas ajustaram ter as suas observações sobre o lado oposto. No conflito, poupe o sangue brasileiro o quanto puder, particularmente entre a gente branca da Província ou índios, pois bem sabe que essa pobre gente ainda nos pode ser útil no futuro. A relação adjunta é das pessoas a quem deve dar escápula, se por casualidade caírem prisioneiras. Não receie a infantaria inimiga, pois ela há de receber ordem de um ministro de seu General em chefe para entregar o cartuchame sob pretexto de desconfiarem dela. Se Canabarro ou Lucas forem prisioneiros deve dar-lhes escápula de maneira que ninguém possa nem levemente desconfiar, nem mesmo os outros que eles pedem, que não sejam presos, pois V. S. bem deve conhecer a gravidade deste secreto negócio, que nos levará em poucos dias ao fim da revolta desta Província. Se por acaso cair prisioneiro um cirurgião ou boticário de Santa Catarina, casado, não lhe registre a sua bagagem, nem consinta que ninguém lhe toque, pois com ela deve estar a de Canabarro. Se por fatalidade, não puder alcançar o lugar que lhe indico, no dia 14, às horas marcadas, deverá desferir o ataque para o dia 15 às mesmas horas, ficando certo de que, neste caso, o acampamento estará mudado um quarto de légua, mais ou menos por essas imediações em que estiverem no dia 14. Se o portador chegar a tempo de que esta importante empresa se possa efetuar, V. S. lhe dará seis onças, pois ele prometeu-me entregar em suas mãos este officio até as 4 horas da tarde do dia 11 do corrente. Além de tudo quanto lhe digo nesta ocasião, já V.S. deverá estar bem ao fato do Estado das cousas pelo meu officio de 28 de outubro e, por isso, julgo que o bote será aproveitado desta vez. Todo o segredo e circunspeção é indispensável nesta ocasião, e eu confio no seu zelo e discernimento que não abusará deste importante segredo. Deus Guarde a V. S. Quartel-General da Província e Com.-em-Chefe do Exército, em marcha nas imediações de Bagé, 9 de novembro de 1844 – Barão de Caxias.

ANEXO E – Narrativa paralela em *Cuento IX*

La problemática juvenil actual será el tema de su mensaje en Florida. ¿Qué pasa hoy en el Uruguay con los jóvenes?

La situación hoy está muy complicada y no por culpa de ellos. La sociedad nuestra es muy cruel, muy dura para con la juventud. La realidad del país no les ofrece nada abierto sino caminos cerrados: estudian y no saben para qué, y se consiguen trabajo están mal remunerados.

Lo que sorprendió fué que la problemática doméstica más estrictamente social, como el tema del trabajo, sea desarrollada por el Papa en

Lila é boa. Lila não cria muitos problemas, o que há são as más companhias, é a moda, essas coisas de agora.

Lila sempre foi muito mansinha, nunca se revoltou nem fez mal-criação. Lila é boa, boa, nunca precisou apanhar de cinta ou de relho; era até estudiosa, mas não tinha cabeça para os estudos; Lila gosta é de trabalhar, não importa o que ganhe na loja.

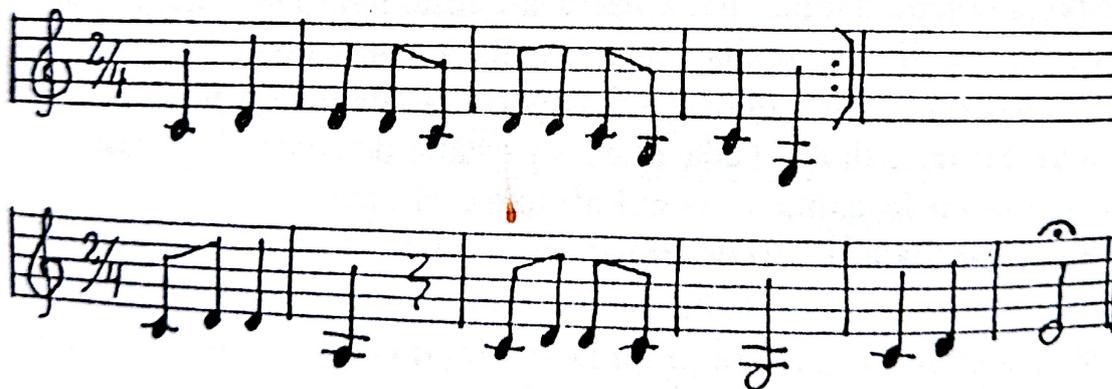
Lila vai ver o Papa. Também vai ouvir o Papa. Ela, na loja, conhece toda a gente, agora vai conhecer o Papa, quem sabe falar

Anexo F - "Un-don-din" e a partitura em *Cuento VII*

64

había venido a Melo sólo para ver al Papa. Sólo para ver al Papa.
 Después, Benilda se fue sollozando hasta el cuarto del fondo, se puso
 un sobretodo gastado, tomó los dos mil pesos del finado y se los dio a
 Pancha, por la comida y por la pieza. Y siguió solita atrás de los hombres
 que trataban de llevarse el cuerpo de allí.

Un-don-din
 es de poli
 politano
 un-don-din
 pasa todo el año
 niña ven-ga-quí
 yo no puedo ir
 un-don-din



Anexo G – carta de Rivera a Ramirez (assassinar Artigas), fl. 2

duna con quien combinas, el punto a punto, p. dando te combenga
 baces presentia fuerza e igualdad. La Clase y movimientos de deves
 baces
 E peamador de los deves de N. C. y de deves con Artiga.
 y a esto con tribuna con quanto daban, estan en el punto
 Con respecto a que yo voy a la judaite, puedo asegurarle
 que lo conseguire, adbiatiendole de deves alcanzas ante pcamizo de
 pccat el cuerpo representativo, de la Provincia, para poder pasar
 a Ota. Mas tengo fundadas esperanzas en q. todos los M. de G.
 porien este cuerpo no se opongan, a los deves ni los M. de G.
 do ellos sean ultimas al tirano & nuestra tierra
 No deves y de continuan dandome las noticias Muecho Mas
 la suerte de Cuba. N. C. y de deves una vez sabida,
 todo esto deves, de deves de deves, y yo trabaparemos
 En todo lo que quiesca contar con la amistad de
 la deves. se p. y de deves J. B. M.
 Francisco Rivera

