

Resumo: Haroldo Conti teve sua produção literária interrompida quando foi sequestrado no começo da ditadura militar argentina. Ainda hoje figura na lista de desaparecidos políticos. O objetivo deste artigo é evidenciar alguns resultados obtidos na dissertação, em especial uma parte da análise comparada entre os contos de Conti e os contos brasileiros. As narrativas “A terceira margem do rio” (Guimarães Rosa), “As voltas do filho pródigo” (Autran Dourado) e “Frio” (João Antônio) permitiram uma maior compreensão daquilo que move as personagens contianas e como estas constroem o “esforço por existir”. Para realizar esta “descoberta de si”, elas precisam aprender a enxergar, a partir do outro, a presença de um mundo antes não sensível aos olhos. Através das “pequenas percepções” que se instalam gradualmente nestas personagens, elas tentam recuperar não apenas o espaço-tempo que ficou para trás, senão o encontro com o outro: um encontro que não se deu em vida e que tem, através da memória, a última chance de ocorrência.

Palavras-chave: Haroldo Conti; Memória; Pequenas percepções.

Abstract: In the beginning of the Argentinian military dictatorship, the literary production of Haroldo Conti was interrupted because he was kidnapped, belonging to the list of political missing persons. This article aims to analyze the Argentinian writer's short stories compared to the Brazilian ones. The Brazilian narratives, “A terceira margem do rio” (Guimarães Rosa), “As voltas do filho pródigo” (Autran Dourado) and “Frio” (João Antônio), allowed to understand how the Conti's characters build the “effort of existing”. In order to accomplish this “discovery of itself”, the characters need to learn how to see (considering the vision of the other) a world whose presence was not sensitive to their eyes. Because of the “small perceptions” gradually settled in these characters, they try to not just pick up the space-time

¹ Este artigo apresenta os resultados finais da dissertação de mestrado “Os itinerários do desassossego: análise comparada da obra contística de Haroldo Conti”, com financiamento do CNPq, processo nº 135575/2008-7.

² Mestre em Teoria e História Literária no IEL/Unicamp, sob orientação da profa. Dra. Miriam Viviana Gárate. E-mail: gtordin@yahoo.com.br

that was left behind, except the meeting with the other: a meeting that did not happen, but it has the last chance to occur through the memory.

Keywords: Haroldo Conti, Memory, Small perceptions.

INTRODUÇÃO

Haroldo Pedro Conti (1925-1976?) nasceu na cidade de Chacabuco, província de Buenos Aires. Logo no início da ditadura militar argentina, Conti é seqüestrado, figurando ainda hoje na lista de desaparecidos políticos. Antes da instauração do Processo (Junta Militar que deteve o poder na Argentina entre os anos de 1976-1983), a “Asesoría Literaria del Departamento de Coordinación de Antecedentes” emite um parecer sobre *Mascaró, el cazador americano*, romance que Conti publicara em 1975. De acordo com a referida apreciação, a obra de Conti propiciava a “difusión de ideologías, doctrinas o sistemas políticos, económicos o sociales marxistas tendientes a derogar los principios sustentados por nuestra Constitución Nacional” (*in. Romano, 2008: 53*).

O censor, no entanto, deixa transparecer certa simpatia pela obra ao apontar que o “libro [...] presenta un elevado nivel técnico y literario, donde el mencionado autor luce una imaginación compleja y sumamente simbólica.” (*Id.:* 58). O censor nota que a literatura não ilustra ou justifica um discurso filosófico ou histórico. Ele tem a medida e a concepção do que seja o discurso literário, pois não se engana ao dizer que a espessura do simbólico permite mostrar ao leitor as experiências humanas. Não é à toa que logo no início da ditadura Conti é sequestrado. Sua literatura tocava em aspectos que poderiam influir na conduta do leitor.

Conti sabia que seu nome estava incluído em uma espécie de “lista negra” e, apesar de sabê-lo, nega-se a deixar o país. Mesmo ameaçado, ele sempre se posicionou politicamente, afirmando a necessidade de rebelar-se contra uma injustiça e clamar pelos presos políticos.

Devido ao comprometimento com a situação política e ao fato de ser um dos desaparecidos políticos na ditadura militar, pa-

rece haver, por parte da fortuna crítica, uma tendência de analisar a obra de Conti pelo viés político e social ou de aproximá-lo de outros escritores, como Rodolfo Walsh e Francisco Urondo, que também foram mortos pela ditadura militar. Isso não deixa de ser, conforme apontara Campra (1987: 98), um modo estranho de comparar literariamente as obras destes escritores, embora todos tivessem uma apreciação similar por parte do governo da época e fossem obrigados a calar.

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

Não desconsiderando o contexto em que foram produzidas as narrativas de Conti, pôde-se notar que a distância em relação ao “real” aumentava na medida em que as narrativas tinham seu mundo próprio. Não precisavam da realidade para que pudéssemos entendê-las, mas ao contrário: através delas podíamos melhor entender nossa realidade. Isso porque a literatura abre um domínio do pensamento que não pode ser apreendido em outra disciplina.

As histórias narradas por Conti não deixam de ecoar a própria matéria-prima de que foram feitas: as pesquisas empreendidas, as conversas com os habitantes do *pueblo* e o seu próprio mundo, tão ignorado, como diz Canclini (1990: 225), por uma “programación masiva de la industria cultural”, que restringia o culto a uma pequena parte da sociedade e expandia a arte e o pensamento que desejava através de um novo sistema de circulação e valorização.

Conti escrevia na contramão das mudanças tecnológicas que pareciam beneficiar a todos. O avanço tecnológico que, entre as décadas de 1930 e 1970, ocorre principalmente devido à substituição de importação (“modelo técnico operativo”), conforme nos

esclarece Rama (1981: 60), propaga a mensagem de trazer mais qualidade de vida, porém, mais espalha uma acintosa exclusão.

Cabe assinalar ainda que este mundo que Conti constrói em sua literatura nasce da relação tão próxima e especial que tinha com todos os homens. Ele costumava dizer que, na vida, tudo encontrava, inclusive a literatura. A vida é penetrante, tecido no qual ele se imerge e do qual se nutre. Porém, a vida não reflete simetricamente a realidade tal qual conhecida. A vida, na concepção de Conti, tampouco é a realidade. A vida vai além daquilo que se possa tocar; vai além do visível, coadunando a imaginação, o movimento das formas; o invisível, enfim. É na sondagem da vida que o livro nasce, i.e, a obra literária surge como uma forma de “transmitir” através da linguagem uma parte da vida que o escritor escolheu (e que havia sido negada por outros). No entanto, Conti não vê além da visão comum, como se poderia supor. Ele vê a mesma coisa que as pessoas comuns veem para depois, utilizando aqui as palavras de Gil (2005: 135), “escolher outra coisa; e este movimento do olhar basta para alterar a imagem habitual do mundo.”

O passo subsequente foi entender a obra de Conti – esta “imagem habitual do mundo” transformada – por outro parâmetro: comparando-a com as obras da literatura brasileira. Havia muitos traços em comum entre a obra de Conti e a de escritores brasileiros, o que poderia permitir uma maior reflexão e compreensão daquilo que move as personagens (sobretudo os narradores), i.e., como estas constroem o “esforço por existir” e o “desejo de ser” (Ricœur, 1978: 19), realizando, com isso, a descoberta de si, que está além de um domínio estrito da consciência – do *Cogito* cartesiano.

Tentamos realizar a leitura de contos brasileiros que fossem, sobretudo, da mesma época em que foram escritos os de Conti, ou seja, entre as décadas de 1960 e 1970. A leitura comparada possibilitou o entendimento do mundo das personagens contianas e o que as move; a busca de suas origens; uma nova configuração do espaço-tempo; a quebra dos domínios dos sentidos literal e figurado, permitindo uma porosidade entre eles, pois o

figurado tem independência; e a dor, sentimento este que induz as personagens a ultrapassarem seus limites para encontrar o outro, um ser que amou e que deixou para trás. É através da dor que a memória parece ativar-se na corrida contra a morte, contra o tempo, contra a indiferença daqueles que nada enxergam de belo em si ou em sua comunidade. A nossa escolha sondou, portanto, o ínfimo do universo e que passa necessariamente pela constituição de si (dos narradores).

A dissertação de mestrado estruturou-se em três eixos, cada qual possuindo dois contos principais (um de Conti e outro de um escritor brasileiro) que compuseram a análise. Conforme passamos de um eixo para outro, o espaço retratado modifica-se. Iniciamos este “percurso” na região de rios³; em seguida, movemo-nos em direção ao interior, a um espaço mais provinciano⁴; e terminamos esta viagem em um lugar mais periférico e estigmatizado: nas favelas⁵. Nos contos analisados, o olhar dos narradores revela não a idolatria pelo *outro*, nem um heroísmo infundado. Revela um mundo que está além da superfície do universo.

ANÁLISE DOS CONTOS

O rio

Em “Todos los veranos”, há uma personagem adulta que, recordando sua infância, é capaz de voltar a contemplar o pai no meio do rio. O filho precisa entender o que significa a busca do pai que parece não ter sentido algum. É necessário saber o que sente o pai a fim de compreendê-lo. Ao desprender-se da costa e mergulhar neste outro espaço-tempo, o narrador faz uma descoberta, a de si mesmo. A viagem através da memória possibilita ao filho reviver os fatos e sentir aquilo que antes não foi possível. O mesmo acontecimento revivido desperta sentidos outros. É em

³ Os contos do primeiro eixo são “Todos los veranos”, de Conti, e “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa.

⁴ Neste segundo eixo, analisamos os contos “Las doce a Bragado” e “As voltas do filho pródigo”, de Autran Dourado.

⁵ No terceiro eixo, são analisados “Como un león” e “Frio”, de João Antônio.

um intervalo espaço-temporal (entre o tempo passado e o presente; entre a vida que tinha quando o pai navegava no rio e a que tem hoje, na costa) que o narrador aprende a olhar o que antes estava apagado, sem vida.

Nesta narrativa, o filho não quer esquecer o pai. Já em “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, o filho não consegue esquecer-se do pai. Na reconstrução da imagem dos pais, os contos vão por caminhos opostos. Os itinerários (parados) do pai de “A terceira margem” possibilitam, neste ponto, expandir a leitura de “Todos los veranos”. Os do conto de Rosa aprofundam o enigma de por que o pai tomou certo rumo. A *travessia* que parece isolada (o homem sozinho em sua canoa) é cumprida com a contemplação do filho. Este, por sua vez, acompanha as microvariações da canoa, pois a procura pelo entendimento requer a atenção naquilo que é miúdo, oscilante, intrigante.

Os itinerários desassossegantes do pai de “Todos los veranos” mostram, nas pequenas variações de luz que carregam consigo, o que não pode ser esquecido e, especialmente, a singular beleza que os recônditos têm. O filho luta contra a uniformização das sensações (o que uma repetição vazia poderia induzir) e vai percebendo, verão após verão, algo que antes não estava em seu alcance. O enigma não era a busca por algo concreto que os salvasse. O enigma era outro: o filho precisava aprender a perceber. E aprender também a perceber por que amava o pai.

O mistério de “Todos los veranos”, porém, não é constante. É um vaivém, à maneira do pai. Já o mistério da “Terceira margem” está presente em todos os momentos, até mesmo na sentença pronunciada pela mãe – “- *Cê vai, ocê fique, você nunca volte*” (Rosa, 2005: 77). Não obedecendo à esposa, o pai aprofunda a estranheza do ato (ele vai e por lá permanece, no meio do rio), nunca mais voltando (*cf.* Pacheco, 2006). Ninguém entendia o que o pai fazia neste lugar outro (uma possível leitura da “terceira margem”), espaço indefinido.

Nos dois contos, o presente é apreendido como falta. É no passado, portanto, que está latente a resposta ao segredo que tanto buscam os narradores, pois neste tempo localizam-se suas origens.

E a figura do pai é exatamente o ponto de convergência desta busca. O pai é o início, é o ser ontológico por excelência. É preciso, pois, recuperar a memória do elemento que move o pensar. Não se trata, porém, de realizar apenas uma revisitação. Rer o passado implica em desvelar outro sentido de pensar o que somos.

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

Cada personagem percebe o seu entorno conforme sua maturidade e sensibilidade aguçam-se. O filho admite após várias estações: “Yo mismo, con distintos ojos, alcanzaba a ver una parte” (Conti, 2005: 38); “porque fue la primera vez que sentí los mismos síntomas de mi padre” (*Ibid.*). Neste ponto, a narrativa encontra uma sintonia fina entre os seres. O filho-narrador quer o tempo todo recuperar um mundo esquecido e trazer à baila a memória do pai; ir ao encontro com seu *viejo*. Para tanto, é necessário sentir o mesmo que o *outro*, o que somente se torna possível quando passam a compartilhar o mundo em que vivem.

Já no conto de Rosa, segundo Tabucchi (1996), o pai coloca-se em um “não-lugar”, no “não-localizável, assim como as ilhas sem lugar, de Fernando Pessoa” (Contini, *apud* Tabucchi, 1996: 5). O filho, na tentativa de desvendar o mistério, posiciona-se entre este espaço inominável e o mundo onde todos vivem. Ele não mais discerne o ponto em que deve encontrar o pai. Fica à mercê de outro vaguear, entre a presença e a ausência: “Enxerguei nosso pai, no fim de uma hora, tão custosa para sobrevir: só assim, ele no ao-longe [...]” (Rosa, 2005: 78).

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

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

O núcleo fundamental, combustão ao processo rememorativo, é o amor: é o que põe em movimento a circularidade requerida pela vida, circularidade esta que requer memória para que o que exista de mais humano não se perca.

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

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

O encontro

Em “A terceira margem do rio”, a tentativa de desvendar a mensagem e a impossibilidade de voltar para trás para reescrever o gesto último – não fugir do aceno – parecem encontrar sempre um obstáculo que não permite o pleno encontro com o outro. O afastamento do pai pode significar no conto a presença simbólica da morte (*cf.* Pacheco, 2006: 53).

Em “Todos los veranos”, o filho-narrador, através da recordação, tenta, pouco a pouco, conectar a infância à velhice, o que seria uma maneira de promover um encontro com o pai através dos tempos. A continuidade que almeja põe em movimento as estações que se seguem e, por conseguinte, a vida, contraposta à imobilidade da morte. O narrador move-se por estes dois extremos: vida e morte.

O narrador contiano ainda se depara com novas dificuldades. O esquecimento sonda a memória que, por outro lado, tudo quer recuperar. Porém, ao final, ele descobre que “Fue una ilusión eso de olvidarlo” (Conti, 2005: 45). E afirma: “Ya para entonces el viejo había penetrado en mi vida de una manera lenta y obstinada.” (*Ibid.*). O pai está nele mesmo. Não é por intermédio da natureza que o filho reencontra o pai. É à distância que ele o redescobre. O encontro concreto e efetivo entre eles, que pode ser uma forma de se comprovar a autenticidade da sentença *tal pai, tal filho*, somente acontece quando o filho torna-se capaz de sentir o mesmo que o pai.

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

É interessante observar que um oxímoro sustenta a descoberta do filho-narrador: ao retrazar toda a história do pai, buscá-lo nos confins da região onde moravam, dá-se conta de que o pai está nele mesmo. É no “ao-longe”, para usar aqui uma expressão de Rosa, que ele enxerga o pai perto de si. É preciso, portanto, a existência de um intervalo que faça pensar ou um *décalage* (cf.

Ricœur, 1978) para que o filho traduza o não-verbal – o silêncio arrebatador do pai. Assim, ele enxerga o invisível e transforma as sensações do verão em sons da natureza; ou, nas palavras de Gil (2005: 101), um “gesto verbal” em um “gesto corporal”. Através das “pequenas percepções”, ou seja, através da tarefa de traduzir o “não-verbal em outra linguagem não-verbal” (*Ibid.*), o filho consegue perceber as similitudes que o ligam ao pai. É como se agora ele pudesse entender com os olhos de dentro as mensagens da “outra margem”.

Em “A terceira margem do rio”, o encontro com o pai não deixa de ser procurado. Mesmo o pai distante, sem nunca mais pisar em terra firme, e em meio ao silêncio que provinha do remar, o filho luta pela preservação da imagem paterna. Neste ponto, o contato com o pai é quase perfeito, mas resvala ainda no paradoxo da existência: o filho é o que não foi. É na tarefa de narrar, portanto, que ele se aproxima do pai.

Surge, aqui, outra antítese concernente à narração. Segundo Moisés (1997: 355), esta consiste no “relato de acontecimentos ou fatos, e envolve, pois, a ação, o movimento e o transcorrer do tempo”. Ora, à medida que o filho-narrador conta essa *estória*, há uma tentativa de se aproximar do pai; fazer algo que não se deu no momento “real”. A promessa de assumir o lugar do pai na canoa – que seria um ato futuro – fraqueja. E daí surge o relato. O futuro está envelhecido e torna-se passado. A utilização da memória, que seria uma maneira de reconstruir idealisticamente o passado, não retoma originariamente o fato tal qual ocorrido.

Apenas através da transformação do todo em imagens é que o filho-narrador pode aproximar-se do círculo indecifrável. As inúmeras imagens paradoxais formadas ao longo do conto roseano, segundo Machado (2008: 98), são essenciais para produzir o indizível. É na via paradoxal, portanto, que a reconciliação com o pai ainda pode ocorrer. É preciso, pois, conciliar o mundo das palavras, que é o do próprio narrador (“Sou homem de tristes palavras”, Rosa, 2005: 81) com o mundo do silêncio, que é o do pai. Assim, o lugar de encontro seria um entre-lugar.

A morte pode pôr fim a tudo. As “imagens permutáveis” estariam fadadas ao fracasso caso haja o desaparecimento de uma das personagens. O encontro em “A terceira margem do rio” fica sugerido através de uma aproximação que se dá às beiras das palavras, *ad infinitum*.

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

No conto de Guimarães Rosa, no momento em que se poderia consumir o encontro, o filho não faz o que sugere o pai. Sua fala final soa como um epitáfio. A morte destruiria este “quase-encontro”? O filho, na verdade, não deixa de relembrar o gesto paterno. Se o encontro com o pai não é efetivo, i.e., da forma como leitor espera durante toda a narrativa, sua presença, porém, não se apaga até o último instante. Se o filho recua ante a concordância do pai, o homem das “tristes palavras” só pode se aproximar pela via paradoxal. Ele precisa reconstruir o mundo do pai que é justamente o do não-dito. E ele o faz por meio de sua memória-imaginação. Não pode, porém, escrever a História, acontecimento real. Se o fizesse, jamais tatearia a esfera indecifrável. O *não-dito* precisa ser construído pelos próprios paradoxos, cujas imagens formadas colocam-no lado a lado a seu pai. A imagem final é a que imita uma última vez à do pai em sua canoa. Na iminência da morte ele pede justamente para continuar a travessia, que se dá no rio, “pondo perpétuo”, tempo único que reverbera a imagem e sua semelhança.

A morte nos dois casos não assinala um fim. Em “A terceira margem”, se a dor e o sofrimento encontram na morte uma forma de abrandar a culpa, reaproximando em certa medida filho de pai,

a morte em “Todos los veranos” é apenas uma passagem. É fim e começo, ao mesmo tempo. Na verdade, a obra maior do pai, a saber, a construção do barco, pretensamente definitiva, é inacabada. No claro aberto junto à margem do rio, restara o esqueleto de madeira. É ao lado deste que o pai é enterrado. O que resta do barco clama vida, continuidade, o que, de certa forma, depende do filho, que deve herdá-lo e pô-lo em movimento.

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

O interior

No segundo eixo, são analisadas as narrativas “Las doce a Bragado” (Conti) e “As voltas do filho pródigo” (Autran Dourado). Trata-se, em ambas, de um narrador adulto que deseja um encontro efetivo, mas, agora, ao invés do pai, com o tio.

O sobrinho-narrador no conto de Conti encanta-se com tio Agustín e, diferentemente do primeiro, não busca justificar o que o faz um exímio corredor. A busca do sobrinho é outra: ele quer que Agustín também o reconheça e que nada se perca neste espaço-tempo no qual encontra sua verdadeira felicidade. De onde narra, no tempo presente, tudo é enfadonho e perecível. No entanto, a felicidade que almeja encontra ao final da recordação aquilo que não buscava: a fragilidade de Agustín. Assim, o sobrinho entra em contato com uma maneira diferente de compreender o tio e percebe a efemeridade das coisas. Ele não deixa, porém, de resgatar uma vez mais o olhar de Agustín que está dentro dele mesmo para sentir a beleza da “finalidade sem fim” (*cf.* Gil, 2005) das corridas.

Em ambas as narrativas – de Conti e de Dourado –, as escolhas do ser por quem se tem admiração recaem sobre sujeitos

que estão situados à margem da sociedade. São personagens “desviantes” no sentido pleno da palavra: desviam-se das regras; apresentam uma maneira diferente de ser e de se relacionar com os outros; não compartilham a mesma percepção de mundo com qualquer outra personagem. Agustín desvia-se dos percursos da corrida. Busca um caminho próprio. Desvia-se do contato com a sociedade.

Na narrativa de Dourado, Zózimo, o tio do menino João, desvia-se da permanência no seio familiar. As outras personagens, quando esperam uma determinada postura de Zózimo, são surpreendidas por seus caminhos desviantes: quando se espera que não mais voltará, logo chega a Duas Pontes; quando se pensa que não mais partirá, imediatamente refaz as malas.

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

A morte, no caso de “As voltas do filho pródigo”, assinala a verdade metafísica do desejo. O desejo metafísico, segundo Girard (1985), instaura-se quando o desejo deixa de ter uma relação com o objeto acessível e centra-se cada vez mais no próprio mediador. A morte do modelo, nesse sentido, adia a constituição de si, no caso de João. Em outras palavras, no momento em que se torna possível uma aproximação entre João e Zózimo, a morte instaura a incompletude do desejo, desestruturando a relação triangular. A ótica do desejo não permite a João, no transcorrer da narrativa, desvendar o segredo mais intenso das voltas de Zózimo: a volta a casa era sinal da recorrente depressão de que sofria e anunciava, implicitamente, uma tendência ao suicídio. João não conseguiu

compreender por si só a verdade mais profunda a respeito do temor que todos os seus familiares demonstravam quando Zózimo retornava. A morte, ao mesmo tempo em que desestrutura a ótica do desejo, conduz João a um choque com a realidade: um entendimento outro em relação ao modelo que admira.

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

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

Os acontecimentos antes rememorados pelo sobrinho são, agora, recuperados pelo próprio tio na iminência da morte e do fim do conto. O sobrinho redobra a possibilidade da memória para além do infinito e para além do aspecto físico e de si. É o próprio olhar que cria um movimento de continuidade e vai em direção daquilo que mais os toca. A trajetória de ascese do encontro fica em suspenso, mas a sugestão daquilo que há de mais belo no tio parece reverberar no sobrinho. A ironia – o tio que

corre mais do que todo mundo e dificilmente ganha – aparece por último e parece indicar que Agustín teria certa consciência disso. Não importa que não tenha conquistado todos os louros. A beleza encontra-se em outro lugar – deslocada – e o sobrinho ainda procura fazê-la ressoar e senti-la dentro de si, com os olhos de dentro, mesmo que o encontro “real” com Agustín não tenha ocorrido em vida.

A favela

No terceiro eixo, distintamente dos espaços mais próximos à natureza, é na favela que o jovem Lito, apenas saído da infância, justifica por que nunca abandonará o lugar onde nasceu. Se nos dois eixos anteriores os narradores precisam vencer um espaço-tempo que já se modificou, em “Como un león”, as lembranças do jovem Lito sinalizam o que nunca poderá ser esquecido nem modificado. Distintamente do sobrinho de Agustín que está longe da província, Lito não pensa em abandonar o lugar, a despeito do conselho que recebe de todos: estudar para não ser como os outros, que ali permaneceram. Lito não segue estes conselhos; ele segue, na verdade, aquilo que aprende a olhar a partir do pai e o que enxerga no irmão: a coragem.

Durante a narrativa, é enfática a afirmação de Lito a respeito de que o irmão não esteja morto, apesar de fazer o reconhecimento de corpo delito. Lito dá corporeidade ao irmão e sente sua presença atribuindo-lhe as palavras “levántate y camina como un león” e percebendo-o “tão vivo como sempre”. A repetição constante do sintagma “como um leão” conduz a duas consequências: a primeira é a construção de uma figura ideal do irmão; a segunda é a possibilidade de reviver as “imagens do mundo infantil” pela *libido* (cf. Freud, 1981: 1648-1653), uma vez que esta proporciona um investimento na busca inconsciente, “longe da realidade”, para trazer de volta, agora ao consciente, uma nova maneira de olhar o mundo.

Observa-se que os protagonistas Lito e Nêgo (do conto de João Antônio, “Frio”⁶), durante a narrativa, constroem uma percepção de mundo a partir do que lhes indicam os *outro*, os seres que amam e por quem têm admiração.

Nêgo, porém, não refaz os mesmos “passos” das personagens por quem expressa estima, nem copia expressamente o que o outro faz. Se João (de “As voltas do filho pródigo”) e o sobrinho de Agustín, do segundo eixo, desejam ser como os tios, ou seja, percorrer os mesmos caminhos que estes, o menino do conto “Frio” desenha uma realidade diferente a partir do que as outras personagens contam-lhe. E desta feita, consegue vencer a árdua tarefa de atravessar a cidade de São Paulo durante uma madrugada fria, cumprindo o pedido que Paraná fizera-lhe.

Nos três contos de Conti – “Como un león”, “Las doce a Bragado” e “Todos los veranos” –, os narradores detêm-se em personagens que já morreram ou estão próximas da morte. Não obstante, eles querem trazer os seres por quem tem afetividade para perto de si. Com a morte, o que antes era esperança, pode voltar a estar sob o signo do fracasso. Entretanto, o desejo de continuidade da vida, como acontece em “Todos los veranos”, é o que reequilibra a permanência do “quase-encontro”.

Em “Como un león”, a morte não desestrutura a relação fraterna porque Lito a nega e, assim, aprende a enxergar como irmão e também como o pai veem o lugar do seu entorno. Observa-se que o narrador não somente se detém mais nas personagens que admira como também vê características delas nele mesmo. Lito apresenta um ponto de vista ainda mais sensível: ele incorpora o olhar do pai, i.e., a maneira como este “percebe” e encara a vida.

Em “Frio”, Nêgo só enxerga o indescritível se uma presença outra aponta para ele o que existe de diferente no mundo. À diferença de “Como un león”, no conto de João Antônio, o menino é “convidado” a olhar de modo diferente não o lugar periférico onde vive, mas sim o que se localiza no próprio centro urbano. Ele

⁶ O menino Nêgo, sem desobedecer a Paraná, atravessa as ruas de São Paulo numa madrugada fria (daí o nome do conto) e leva até um ferro-velho um pequeno embrulho. Neste local, esperaria por Paraná e entregaria novamente a ele o pacote.

ganha acesso a este mundo por meio da imaginação. É a menina Lúcia quem abre os olhos de Nêgo àquilo que ele desconhece. E, imaginando, o menino redesenha seu próprio universo, incorporando-lhe elementos que estão distantes do local onde ele vive. As personagens que espalham encanto são as que escapam de um dia a dia avassalador e têm sensibilidade para olhar o outro de maneira diferente.

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

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

Em “Frio”, ao final, o menino teme não ver mais Paraná ou a menina Lúcia: “Nada de Paraná. E se os guardas tivessem... Uma dor fina apertou seu coração pequeno” (Antônio, 2004: 104). Nesse momento, ele ainda se lembra: “Que bom se sonhasse com cavalos patoludos, ou com a moça que fazia ginástica” (Antônio, 2004: 105). A imaginação dribla os pressentimentos ruins de perder Paraná.

No conto de Conti, Lito ainda repete o mesmo gesto do pai: “me siento sobre una pila de durmientes como lo hacía cuando estaba el viejo” (Conti, 2005: 167). E afirma: “Tarde o temprano

la vida se me pondrá por delante y saltaré al camino. Como un león.” (*Ibid.*). Lito uma vez mais rompe o período de ausência, trazendo seu irmão para perto de si.

Lito olha a densidade dramática da vida que poucos são capazes de perceber porque “força o olhar a ver de um ponto de vista diferente” (Gil, 2005: 291). E assim como Nêgo, ele também, ao captar desejos e sonhos dos que vivem perto dele, transforma o mundo a sua volta. Ele enxerga ainda com mais luz a sua própria realidade. E a aprecia mais do que todos.

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

A VIDA DILATADA

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

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

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

É notável a presença da palavra “luz” na obra contística de Conti. Esta palavra coaduna elementos díspares: a luz é ora fraca, ora intensa; ora pertence ao inverno, ora ao verão. A luz é fogo e, ao mesmo tempo, é consumida dentro do rio. Os paradoxos que a palavra “luz” engendra denotam uma maneira de os narradores captarem o mundo, a sua “aldeia”. É através da luz que há uma atração para vislumbrar o *outro*. A luz reverbera muitos momentos fascinantes para o narrador; a própria memória deles é ativada pela luz. À guisa de exemplo, no começo de “Todos los veranos”, quando o filho pensa no pai, ele o vê como sendo uma “luz en el río” (Conti, 2005: 17). E na completude deste mundo a luz que revela, às vezes, também apaga. Em “Como un león”, as cidades, com suas luzes artificiais, expõem uma inadequação do homem ao espaço urbano. Na cidade, tudo se perde; há mais desencontros, como os transeuntes passando despercebidos (exatamente como o menino Nêgo constata nas ruas de São Paulo), um ao lado do outro. Ou ainda, conforme observa Lito, “Hay luces por todas partes pero sólo sirven para confundirlo a uno.” (Conti, 2005: 158).

Um traço comum observado é que toda a apreensão dos narradores se dá pelo olhar. Ora, é a luz mesma que proporciona a visão. Mas além do que se torna visível, é a própria luz que parece transportar os narradores para outros ritmos e para aquilo que é quase indescritível. A busca dos narradores, como se pôde cons-

tatar, é também a busca por captar a intimidade do outro: o que este outro pensa, mas não revela; o que sente, mas não descreve; o que quer dizer, mas não exprime em palavras.

O olhar dos narradores flutua sobre o que é mais expressivo – a maneira que o pai se comporta; as inquietudes do tio; o monte de latas que o pai de Lito contempla. Apesar de o olhar apreender primeiro o que está na superfície, é o interior sobre o qual procura repousar. Mas neste interior, conforme afirma Gil (2005: 222), “nada vemos”. E este vazio, porém, não é “ausência da matéria”, senão “plenitude”. É daí que os narradores, não se detendo nos limites do visível, começam a entender a “finalidade sem fim” a que aludem nas respectivas narrativas. Ora, o movimento gracioso das luzes, o singrar do pai, as passadas largas de Agustín, a liberdade dos meninos da favela já são finalidades convertidas no belo. Quando tio Agustín “perde-se” nos caminhos, correndo ininterruptamente, a beleza daquele gesto absorve a própria finalidade. Utilizando-se aqui a ideia de Gil (2005: 194), podemos dizer que ficamos apenas com a luz do belo e deixamos de visualizar a “finalidade, o seu fim”.

E quando o belo inunda de vez os narradores é que eles percebem o que o *outro* sente. A busca não se guia mais pelo estritamente visível. A busca é a própria poesia da luz, dos lugares e dos seres que os narradores amam. No entanto, se este pleno encontro parece finalmente se efetivar, há um aspecto que desestabiliza o que estava por consolidar-se: a presença da morte que assinala, inclusive, o retorno ao tempo da rememoração, i.e., o retorno ao presente. É neste momento que os narradores dão-se conta de que o *outro* pode ser, na verdade, ausência consumada. A busca estaria, portanto, fadada ao fracasso.

No entanto, o encontro que nunca ocorreu (cuja tentativa é reconstituída pela memória) tem na narrativa uma forma de restabelecer o contato. Isso é magistralmente feito em “A terceira margem do rio”. O narrador roseano prolonga as ondas e inscreve-se no “rio-rio-rio”, “pondo perpétuo”, imitando ainda o gesto do pai. Já nos contos de Conti, na medida em que a busca quase fracassa, os narradores ainda conseguem uma “transferência”, que

funciona como uma “arma de resistência” (na dedução de Freud, em “La dinámica de la transferencia”, de 1912), negando a “realidade” (as cidades esquecidas, os seres amados que já morreram). Assim, o encontro sonhado e os *pueblos* reanimados e revividos, por exemplo, são reintroduzidos na narrativa. É a própria realidade que induziu de certa feita este reaparecimento, pois ela não satisfazia o narrador.

Assim, quando o narrador aproxima-se novamente da “realidade” (que é a morte), outra transferência é requisitada: ele descobre o *outro* nele mesmo. Uma descoberta consciente que se deu na investigação do “inconsciente” do *outro*.

É deste inconsciente que o narrador traz à sua “realidade” as tarefas que ainda precisam ser cumpridas, os trajetos que merecem ser percorridos e a tentativa última de “saltar ao caminho”. Todos estes eventos põem em circularidade o que o *outro* criou. E somente alguém que verdadeiramente os amou pode dar continuidade. O encontro com o *outro* é um projeto infinito e apreendido a partir daquilo que poucos notam; a partir das pequenas percepções. Somente quando os narradores fundem-se com este infinito é que podem cumprir o projeto infinito (cf. Boff, 1999: 159). E se ainda assim insistirmos na finalidade de tudo isso, em última instância, é para que o *outro* sempre esteja na memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naify, 2004 [1963].
- BOFF, Leonardo. *A águia e a galinha: uma metáfora da condição humana*. 32ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- CAMPRA, Rosalba. *América Latina: La identidad y la máscara*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores, 1987.
- CANCLINI, Néstor García. La modernidad después de la posmodernidad. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990. p.201-237.
- CONTI, Haroldo. *Cuentos completos*. 3. ed. Buenos Aires: Emecé Editores,

2005.

- COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DOURADO, Autran. *O Risco do Bordado*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999 [1970].
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France*, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 9ª ed. São Paulo: Loyola, 2003.
- FREUD, Sigmund. La dinámica de la transferencia. In *Obras completas II*. 4ª ed. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1981 [1912]. p.1648-1653.
- GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções. Estética e Metafenomenologia*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.
- GIRARD, René. *Mentira romântica. Verdadeiro novelesca*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1985. [1961].
- MACHADO, Luís E. Wexell. *A álgebra mágica de Guimarães Rosa e o gênero fantástico no horizonte de expectativas dos séculos XVIII, XIX e XX*. X f.116. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 8ªed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras Estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.
- RAMA, Angel. “La tecnificación narrativa”. *Hispanamérica*. n.30, p. 29-82, Buenos Aires: diciembre-1981.
- RICCEUR, Paul. *O conflito das interpretações: ensaios de Hermenêutica*. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1978.
- ROMANO, Eduardo. (org.). *Haroldo Conti, alias Mascaró, alias la vida*. Buenos Aires: Colihue - Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2008.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. 1ª ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005 [1962].
- TABUCCHI, Antonio. “O olhar insondável”. *Folha de São Paulo, Caderno Mais!*, p5-7, São Paulo: 03 de junho de 1996.