



Universidade Federal do Rio Grande – FURG
Programa de Pós-Graduação em Letras
Mestrado em História da Literatura

ANDRÉIA ALVES PIRES

A OBRA NARRATIVA DE NELA RIO: POR UMA POÉTICA DO DESLOCAMENTO

Dissertação apresentada como requisito parcial e final
para a obtenção do grau de Mestre em História da
Literatura.

Orientador:
Prof^a. Dr^a. Elena Palmero González

Data da defesa: 26/09/2008

Instituição depositária:
Núcleo de Informação e Documentação
Universidade Federal do Rio Grande

RIO GRANDE
2008

ANDRÉIA ALVES PIRES

**A OBRA NARRATIVA DE NELA RIO: POR UMA
POÉTICA DO DESLOCAMENTO**

Dissertação aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelas seguintes professoras:



Prof^a. Dr^a. Elena Cristina Palmero González
(FURG - Orientadora)



Prof^a. Dr^a. Eloína Prati dos Santos
(UFRGS)



Prof^a. Dr^a. Nubia Tourrucô Jacques Hanciau
(FURG)

AGRADECIMENTOS

Desenho com lápis de cor uma borboleta de asas translúcidas que se prepara para voar em luz e cintilância, e ofereço essa imagem do movimento infinito entre o céu e as flores amarelas como um presente cuidado. Agradeço, mãe e pai, a quem devo o lilás das minhas asas, o amor incondicional e a dedicação em me fazerem perceber que a liberdade pura habita o meu pensamento. Agradeço, mano, a aposta sincera na minha competência. Agradeço, Bruno, a tua imensa doçura e, especialmente, teres tantas vezes emprestado os teus olhos coloridos para que o meu mundo recuperasse os brilhos. Agradeço, Elena Palmero, a tua imensa paciência, a compreensão das minhas limitações, o aguçado espírito crítico e a acolhida nessas minhas primeiras investidas na pesquisa. Agradeço, Nela Rio, a tua sensibilidade e a tua sabedoria, e a chance luminosa de voar em um universo criativo profundamente envolvente e encantador, a tua escrita rara. Agradeço aos meus amigos e meus familiares por, novamente, compreenderem as minhas ausências e por acreditarem na minha vontade de fazer coisas bonitas. Agradeço ao encontro, que é a nossa mais nítida garantia de permanência uns nos outros, deslocados que somos, sempre. Dedico aos íntimos e aos estranhos do caminho esse meu trabalho, que vale o ouro da entrega para além das renúncias. Eis o meu vôo mais honesto.

*“Espacio tiempo
ni abierto ni cerrado.
Suelo en las olas.”*

Nela Rio

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| RESUMO..... | 7 |
| RESUMEN | 8 |
| CONSIDERAÇÕES INICIAIS..... | 9 |
| 1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS PARA O ESTUDO DOS TEXTOS..... | 16 |
| 1.1 Uma poética do tempo e do espaço..... | 16 |
| 1.2 O cronotopo do deslocamento..... | 28 |
| 1.3 Uma <i>Poética del Desplazamiento</i> | 35 |
| 2. ESTUDO DOS TEXTOS NARRATIVOS DE NELA RIO | 40 |
| 2.1 El olvido viaja en auto negro | 41 |
| 2.2 Lucrecia..... | 47 |
| 2.3 María de la Victoria | 52 |
| 2.4 El jardín de las glicinas | 57 |
| 2.5 Encarnación de la Palma | 63 |
| 2.6. Pre-meditación | 67 |
| 2.7 Marietta, en el Angelus | 73 |
| 2.8 Carlota, todavía | 78 |
| 2.9 Los espejos enfrentados o el énfasis de vivir secretamente..... | 84 |
| 2.10 El espacio de la luz..... | 90 |
| 3. OS TEXTOS NARRATIVOS E UMA POÉTICA DO DESLOCAMENTO NO UNIVERSO CRIATIVO DE NELA RIO: UMA PROPOSTA INTERPRETATIVA | 96 |
| 3.1 Os textos: uma visão de conjunto..... | 96 |
| 3.2. Os textos e uma Poética do Deslocamento no universo cosmovisivo de Nela Rio | 105 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 112 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 115 |

ANEXO..... 121
ANEXO A – Entrevista a Nela Rio..... 122

RESUMO

A investigação da obra narrativa da escritora argentino-canadense Nela Rio orienta-se ao estudo do estatuto espaço-temporal dos contos enquanto problema textual - nas esferas temática, compositiva e enunciativa – e oferece uma interpretação, pretendendo compreender uma possível cosmovisão autoral, particularmente no que diz respeito à configuração de uma Poética do Deslocamento, noção presente no discurso teórico da autora que se articula coerentemente em seu discurso artístico, na intenção de avaliar esse conjunto narrativo no que contribui ao processo de construção de uma identidade literária.

Palavras-chave: Literatura Hispano-canadense; Nela Rio; Poética do Deslocamento; Conto.

RESUMEN

La investigación de la obra narrativa de la escritora argentino-canadiense Nela Rio se orienta hacia el estudio del estatuto espacio-temporal de sus cuentos como problema textual – en las esferas temática, compositiva y enunciativa – y ofrece una interpretación, pretendiendo acceder a una posible cosmovisión autoral, particularmente en lo que dice en torno a la configuración de una Poética del Desplazamiento, noción presente en el discurso teórico de la autora que se articula coherentemente en su discurso artístico, con la intención de evaluar ese conjunto narrativo en lo que él contribuye al proceso de construcción de una identidad literaria.

Palabras Clave: Literatura Hispano-canadiense; Nela Rio; Poética del Desplazamiento; Cuento.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Registro de um percurso investigativo, esse estudo expressa os meus primeiros passos nos rumos da pesquisa acadêmica. Diferentemente da maioria dos colegas de mestrado, não participei de projetos de Iniciação Científica durante o curso de graduação em Letras. O mais próximo que estive da rotina de pesquisadora durante a graduação foi na realização do Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado “As possibilidades da criação literária na escrita jornalística a partir da ótica enunciativa - Estudo de Caso: Crônicas de Caio Fernando Abreu no jornal Zero Hora”, por exigência do Bacharelado em Jornalismo, que concluí na Universidade Católica de Pelotas, em 2005. Foi a partir das aulas do mestrado em Letras, época em que descobri a obra da escritora argentino-canadense Nela Rio, que a pesquisa transformou-se em hábito de trabalho.

O universo criativo de Nela Rio encontrou-me por acaso, em uma situação dessas de pessoa-certa-no-lugar-exato. Explico-me: matriculada na disciplina de Teoria Literária, ministrada no primeiro semestre de 2006 pela Prof^a Dr^a Elena Palmero no curso de Pós-graduação em Letras - Mestrado em História da Literatura, na Fundação Universidade Federal do Rio Grande, tive a oportunidade de participar de um estudo minucioso acerca da categoria do narrador enquanto instância narrativa. O programa incluía leituras de Norman Friedman (1996), a respeito da tipologia do narrador; de Gerald Genette (1972) sobre focalização, modo e voz; de Oscar Tacca (1983) quanto à perspectiva e ao ponto de vista narrativo; e de Renato Prada Oropeza (1989) analisando as relações pragmáticas do texto a partir da semiótica.

Realizadas as leituras individuais e as discussões em seminários, o curso culminaria com a entrega de um ensaio crítico cujo foco de estudo fosse especificamente o problema do narrador em um conto escolhido. Na ocasião, Elena Palmero apresentou-me o conto "El olvido viaja en auto negro" (RIO, 2004, p.116), antes por provocação que por sugestão de objeto de análise.

Encarei o desafio imediatamente após uma primeira leitura. O conto, escrito por autora que ainda desconhecia, mas em idioma familiar, mostrou-me o inesperado: encontrei no texto um narrador que introduz fragmentos de múltiplas perspectivas sobre uma realidade obscura construída ficcionalmente, jogando para o leitor a responsabilidade de montar um todo articulado e coerente, convidando-o a dar significado à história, e apresentando-se, enfim, como um sujeito fragmentado, aparentemente descomprometido com o que narra. Dito de outra forma, um narrador que acaba por esquivar-se de assumir posicionamentos expondo informações aos pedaços, eximindo-se de imprimir ordem pontual e unívoca ao que relata. Atraíu-me, particularmente, esse modo singular de organizar as coordenadas narrativas do texto.

Ao mesmo tempo, acostumada a narrativas produzidas a partir de espaços enunciativos substancialmente delineados, fundados em tradições literárias sólidas plantadas no interior de culturas nacionais ou regionais, interessou-me a proposta de conhecer um universo como o hispano-canadense¹, espaço no qual se produz a obra da autora de “El olvido viaja en auto negro”, a argentino-canadense, Nela Rio.

Pautam as histórias literárias da América Latina conhecidas os conceitos de literaturas nacionais e de épocas literárias, atrelando o registro e a evolução das séries a uma noção espaço-temporal rígida, que quando considera esse tipo de literatura escrita fora dos eixos habituais de representação, como a que criam atualmente escritores de origem latino-americana residentes no Canadá, mencionam-na como “o outro” das literaturas de caráter nacional e regional, normalmente em capítulo a parte.

A criação literária de Nela Rio está inserida nessa realidade. Não consta plenamente no cânone literário argentino, tampouco no canadense, justamente por constituir-se em condições singulares de produção. Quis, então, compreender essa literatura que se apresentava nova, imediatamente atraente e tão obscura em relação aos seus processos de concepção, produção e inscrição em sistemas literários de maior amplitude.

Foi por curiosidade e por perceber afinidades que aceitei a proposta da disciplina e me permiti traçar, a partir de então, um começo para o trabalho de dissertação. Assim este estudo teve início, vinculado ao projeto *A viagem na literatura latino-americana: poéticas e*

¹ O conceito “literatura hispano-canadense” usa-se para designar um subsistema literário que vem alcançando visibilidade no Canadá nos últimos cinquenta anos, refiro-me à *práxis* literária de artistas que se expressam em espanhol e que migraram de países de língua hispânica ao Canadá, continuando sua produção na terra de acolhida. Essa produção também é freqüentemente chamada pela crítica como: “literatura latino-canadense”.

representações, desenvolvido no Departamento de Letras e Artes da FURG, na linha de pesquisa Literatura, História e Memória cultural, da Pós-Graduação em Letras, coordenado pela mesma professora responsável por despertar minha atenção à obra de Rio.

As representações da viagem na obra literária de Nela Rio aparecem intimamente relacionadas ao que a autora denomina uma "*poética del desplazamiento*" (RIO, 2004, p 12.), que faz dos deslocamentos reais e imaginários, e ambas as formas frequentemente desdobradas, ato de liberação na e pela escritura e ato de inclusão em espaços criativos, de maneira simultânea. Dessa forma as pretensões do meu trabalho abriram caminho dentro do projeto, um caminho que conduz não somente ao exame das ficções que tematizam a viagem, como tradicionalmente o projeto vinha trabalhando, mas também às escritas resultantes de viagens reais, de trânsitos exteriores, interiores e ulteriores, da condição entre-lugar do escritor cidadão do mundo, para além das migrações.

A obra narrativa de Nela Rio se constitui, espacial e espiritualmente, entre a terra de nascimento e a de acolhida de tal forma que se torna possível identificar nitidamente na sua escritura um terceiro lugar de enunciação. Essa localização da escrita gera cronotopos inusitados, que me pareceram convidativos ao estudo.

Localizada a dissertação no âmbito da literatura hispano-canadense, e circunscrito o objeto geral da investigação à obra de Nela Rio, recorri às primeiras pesquisas bibliográficas. Nessa busca primária encontrei informações que contribuíram para a escolha do tema: constatei que a obra narrativa de Nela Rio não recebia da crítica o mesmo tratamento que sua obra poética; que essa parcela narrativa estava um tanto dispersa e tinha pouca visibilidade como conjunto, o que provavelmente dificultava uma sistematização crítica; e que sua produção constituía caminho atraente para futuras discussões em torno de problemas de historiografia literária, área em que realizo meus estudos de pós-graduação. Uma vez integrados a um corpo expressivo de escritos produzidos por uma comunidade de fala/escrita hispânica residente no Canadá, tais textos me permitiriam acessar o subsistema da literatura latino-canadense, que mantém uma relação complexa com o cânone literário hispano-americano.

Pude, então, constatar que a crítica a respeito desse *corpus* literário realiza tentativas de registrar e estudar o desenvolvimento e a repercussão dessa escrita dentro do sistema literário canadense e dentro do sistema literário hispano-americano; que discute a natureza e o lugar das escritas migrantes; que identifica temáticas e procedimentos de composição recorrentes nessas

produções; e que fornece dados para um projeto de história da literatura hispano-canadense que inicia a se estruturar, sendo distinguíveis nesse sentido os estudos de Luis Torres (2002), de Hugh Hazelton (2006) e de Jorge Etcheverry (2006). Cabe salientar que o projeto de história da literatura que se encontra em elaboração, uma espécie de guia para o estudo da produção de escritores hispano-canadenses, é um trabalho coordenado precisamente por Nela Rio.

Foi possível também acessar algumas fontes básicas especificamente referentes à obra de Nela Rio, textos que constituíram o aporte crítico a que tive contato em um primeiro momento: o trabalho de dissertação de Tamara Schurch, intitulado *El árbol y el exilo en la poesía de Nela Rio y Rafael Alberti* (2004)²; o olhar crítico de Amanda Castro em “Espacio onírico y liberación en la poesía de Nela Rio” (2004); os estudos de Hugh Hazelton (2006); as considerações de Elizabeth Gamble Miller, em condição de editora e de tradutora ao inglês, na introdução do livro *El espacio de la luz/ The Space of Light* (2004); e os ensaios de Elena Palmero, “Topos imaginarios en la escritura hispano-canadiense: el espacio del cuerpo en la obra poética de Nela Rio” (2005), “Lecturas en abismo de un diálogo poético” (2006), “Diálogos poéticos no espaço da escrita de Nela Rio: *Los espejos hacen preguntas/ The mirrors ask questions*” (2006) e “El cuerpo torturado y mutilado en la obra de Nela Rio” (2007), textos que discutem os espaços do corpo e da escrita enquanto lugares privilegiados de enunciação. É possível que no Brasil apenas Palmero tenha investido no estudo acerca da obra literária de Nela Rio.

Considerando a crítica consultada percebo que, antes de direcionarem-se esforços a fim de localizar a produção de Nela Rio em um determinado sistema literário, a obra narrativa da autora demanda estudos que a situem ao nível de sua criação poética, mais bem atendida pela crítica. Oportuno considerar também que essa parcela narrativa encontra-se até hoje relativamente dispersa em publicações periódicas e um livro. Dada a inexpressiva exploração desse corpo de escritos, a reunião da totalidade dos textos narrativos produzidos por Nela Rio e publicados até o momento cria condições para investigações de natureza crítico-literárias a partir de inúmeras perspectivas teóricas, garantindo à pesquisa ampla liberdade para eleger um foco analítico, em outras palavras, para descobrir entre afinidades e surpresas um aspecto mais encantador dentro do conjunto literário.

² Dissertação de mestrado sob a orientação do Prof. Dr. Luis Torres (Texto inédito citado nas Referências Bibliográficas desse trabalho).

Empenhei-me, então, em reunir esse *corpus* narrativo, com o auxílio da própria autora, que gentil e imediatamente ofereceu colaboração. Localizados todos os textos, e definido que estudaria a parcela narrativa da obra de Nela Rio constituída por dez contos publicados (desses, um em processo de publicação), passei a delimitar o problema científico da pesquisa.

Segundo explica Palmero no livro *Relatar el tiempo: Alejo Carpentier* (2003), uma tendência dominante na narrativa hispano-americana nos últimos cinquenta anos é a de fazer do estatuto temporal do conto um nível narrativo de absoluta dominância. Em um interesse pela experiência humana do tempo, os contos de ficção parecem concentrar-se em narrar a duração, em

extender el tiempo del relato mismo, concentrar en el tiempo discursivo todo el tiempo fabular de la historia contada. La narración quiebra el orden causal de una intriga y rescata la pluralidad del tiempo en la acción, se articula sobre modelos tomados de “artes temporales”, como la música, construye el tiempo del discurso como el teatro lo hace en la representación escénica, o sustituye la anécdota por desarrollos metaliterarios que instauran tiempos ancilares a la diegésis. Se desplaza así el interés de una intriga al tiempo de su performance (PALMERO, 2003, p. 10).

O espaço, concomitantemente, também adquire presença marcante nessa *práxis*, concordando com Mikhail Bakhtin (2002) em que tempo e espaço são categorias absolutamente interdependentes. Nessas direções, achei pertinente estudar o particular universo cronotópico que se configura nos contos de Nela Rio.

A recorrência de um conjunto de motivos espaço-temporais de natureza entre-lugar, alguns muito comuns no universo da literatura latino-canadense, como a viagem e os sonhos, outros bastante originais na obra da autora, como o corpo e a própria escrita, conforme vem apontando Palmero (2006), constituíram-se centro do meu interesse. Em correspondência, o estatuto espaço-temporal de seus textos passou a ser foco da pesquisa.

Para isso foi necessária a leitura seletiva de um conjunto de textos teóricos que tratam os temas do tempo e do espaço na ficção. Desses, valho-me especialmente dos estudos de Paul Ricoeur (1995) sobre a temporalidade, de Angelo Marchesi (1989) a respeito do espaço narrativo e de Mikhail Bakhtin acerca da dimensão espacial da criação verbal pensada a partir da relação autor-herói (1992) e sua fundamental concepção de cronotopo (2002), que incorpora uma imagem humana à interação espaço-temporal no conto, problema do texto que também corresponde a um problema de sentido na esfera da cultura.

Ao investigar o funcionamento da estrutura espaço-temporal nos contos da escritora procuro interpretar essas instâncias visualizando-as além da própria significação textual, no âmbito amplo de suas possíveis significações culturais - não por acaso a metodologia de trabalho integra a análise dos textos ao exercício hermenêutico. Recorri a estudos que me permitiram correlacionar as noções de tempo e de espaço como cronotopo textual com o problema do cronotopo cultural do deslocamento, correlato do que Nela Rio chama em seu discurso teórico de *Poética del Desplazamiento*³. Nesse caso, foi útil um conjunto de estudos que discutem noções relativas ao conceito cultural de lugar (lugar; não-lugar; entre-lugar; deslocamento) como os trabalhos de Maria Bernadette Porto “Imaginários do lugar: notas e pistas de pesquisas” (2008) e “Trânsitos e lugares da extraterritorialidade na poética das migrações” (2004); o de Núbia Hanciou, “O entre-lugar” (2005); o de Renato Gómez Cordeiro (2004) que discute a noção de *desplazamiento* proposta por Ricardo Piglia (2001); o de Ana Pizarro “Borges: la poética del desplazamiento” (2003); e os estudos da própria Nela Rio, também investigadora da literatura, em torno do que ela denomina uma *Poética del Desplazamiento* (2004).

Definido o problema científico, o funcionamento da instância espaço-temporal nos contos de Nela Rio e suas possíveis significações cosmovisivas no universo criativo da autora, desprende-se daí um conjunto de questionamentos que nortearam o foco da pesquisa: qual é a dominância do espaço e do tempo como motivo temático no *corpus* narrativo selecionado para o estudo?; como funciona essa instância narrativa enquanto procedimento compositivo ao articularem-se as histórias relatadas?; que procedimentos enunciativos poderiam ser vinculados ao estatuto espaço-temporal nos contos objeto de estudo?; como esses elementos temáticos, de composição e de enunciação textual poderiam iluminar uma interpretação dos textos?; poderia correlacionar minha interpretação com uma Poética do Deslocamento, noção de natureza cronotópica presente no discurso teórico da autora?; como visualizar essa análise à luz do

³ Segundo a Real Academia Espanhola, *desplazamiento* significa “acción y efecto de desplazar” (DRAE, 2008), sentido semelhante ao do vocábulo correspondente, deslocamento, em português: “Ato ou efeito de deslocar-se. Mudança de um lugar para outro” (FERREIRA, p.244, 2001). As duas palavras são provenientes do latim, mas têm raízes de derivação diferentes, uma vez que o prefixo *des*, junção de preposições, e o sufixo *miento* ou *mento*, de *mentus*, para a formação de substantivos derivados de verbos, têm os mesmos usos nas línguas espanhola e portuguesa: plaza = plattêa, entre outras acepções da palavra, significa “sitio determinado para una persona o cosa, en el que cabe, con otras de su especie” (DRAE, 2008), e loca = *locare*, quer dizer “localizar, situar” (FERREIRA, p. 463, 2001). Considerando as constituições etimológicas, traduzo *desplazamiento* por deslocamento e, neste estudo, os vocábulos serão tratados como equivalentes.

problema identitário das escritas que se produzem em condições de deslocamento?; como essa prática narrativa contribui com o processo de configuração identitária de uma literatura?

Para responder tais questionamentos, foram estabelecidos os seguintes objetivos: estudar o estatuto espaço-temporal dos textos narrativos de Nela Rio, enquanto problema textual, nos níveis temático, compositivo e enunciativo; interpretar essas propostas temáticas, compositivas e enunciativas, no que contribuem para uma possível cosmovisão autoral, especificamente no que concerne à constituição de uma Poética do Deslocamento na obra de Nela Rio; e avaliar este conjunto narrativo no que tributa ao processo de construção de uma identidade literária.

Organizo a dissertação em três momentos: no primeiro capítulo, de natureza teórico-metodológica, estudo as noções de tempo e de espaço, observadas a princípio enquanto problema narratológico, e posteriormente associadas à noção de deslocamento, em correspondência com o que a própria autora chama de *Poética del Desplazamiento*; no segundo capítulo, de caráter exegético, desenvolvo a análise dos contos, identificando temas, procedimentos compositivos, e estratégias de comunicação dominantes, priorizando o eixo espaço-temporal na análise; e no terceiro capítulo, elaboro o estudo integral do conjunto de textos, procedendo à sistematização e à interpretação dos textos, como caminho para interpretar o universo cosmovisivo de Nela Rio.

Retomo, nas Considerações Finais, os principais pontos abordados no decorrer da investigação, apontando prováveis colaborações da pesquisa a estudos futuros e disponibilizo em anexo uma breve entrevista com Nela Rio, concedida gentilmente pela autora durante o processo de escrita dessa dissertação.

1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS PARA O ESTUDO DOS TEXTOS

1.1 Uma poética do tempo e do espaço

Ao examinar a evolução da literatura latino-americana no século XX, Aimée G. Bolaños (2002) observa que a partir dos anos quarenta e cinquenta, o tempo narrativo, bem como o espaço, “se convierte en enunciado metafórico, de valor simbólico ontológico, sin perder sus riquísimas significaciones contextuales, transformándose de representación en imagen poética y centro de la meditación humanista” (p. 36). Da mesma maneira, a autora avalia o momento atual, considerando que:

la narrativa nos está proponiendo una imagen del ser humano atravesada por la crisis de valores, expresiva de la situación espiritual de nuestro tiempo, que indaga en el universo de la marginalidad, la diferencia y la otredad, que significa no solo por sus presencias, sino también por sus ausencias (p. 50). A narrativa latinoamericana sigue autointerrogándose en sus contradicciones y paradojas, construyendo su inusitada temporalidad de medular y inextinguible humanismo para contribuir a la creación de una identidad moderna polémica, disputada (p. 52).

Considerando a ênfase nos eixos temporal e espacial do texto na narrativa contemporânea, que explica ansiedades identitárias em larga escala, e que os textos narrativos de Nela Rio caracterizam-se notadamente pelo tratamento singular conferido à categoria espaço-temporal, decido centralizar a análise do *corpus* selecionado nesse estatuto da ficção. Investigo as realizações do tempo e do espaço na obra narrativa de Nela Rio na intenção de, ao interpretá-las, aproximar-me do entendimento de uma possível cosmovisão autoral, ponto em que articulo o problema textual do tempo e do espaço com uma noção de natureza espaço-temporal que a autora tem trabalhado em seu discurso teórico, ao que denomina *Poética del Desplazamiento*.

Torna-se, então, imprescindível realizar algumas considerações teórico-metodológicas em relação às noções de tempo e de espaço como instâncias do texto, para delimitar o arcabouço teórico que fundamentará o estudo.

Auxilia-me o capítulo “El tiempo en el relato de ficción” do livro *Relatar el tiempo: Alejo Carpentier* (Palmero, 2003), na configuração dos apontamentos sobre a categoria do tempo no texto de ficção que estabeleço a seguir, em que me abstenho de aprofundamentos para somente referir alguns momentos da evolução histórico-literária que a autora esboça, para, posteriormente, fundamentar a seleção do método norteador do trabalho.

Uma sistematização teórica em torno da relação temporalidade e literatura aparece pela primeira vez no discurso teórico de Aristóteles, quando o filósofo estuda na *Poética* (1981) as formas de representação e seu lugar na configuração dos gêneros literários. Afirma Elena Palmero (2003), que a intenção de fazer coincidir na arte literária o tempo do discurso, o tempo da história contada e o tempo da recepção, surge pela primeira vez na *Poética* com a idéia de Unidade de Tempo, o que a crítica renascentista estendeu posteriormente à noção de Unidade de Ação, convertendo o pensamento sobre a duração da ação em referência para a história da narrativa.

Contudo, é no século XX que a noção de tempo na literatura começa a ter um movimento teórico coerente e sistematizado, com o desenvolvimento do formalismo, do estruturalismo, e posteriormente com o surgimento da narratologia. Dos estudos formalistas, especialmente os de Tomashevski, tratando da distinção entre os níveis da ação e sua discursivização, passando por Propp e suas trinta e seis funções, expressivas do movimento accional do texto, até o estruturalismo dos anos sessenta, “cuyo paradigma teórico se sustenta en la sacralización del lenguaje, la autosuficiencia textual, la sincronía analítica y la jerarquización de la función poética” (PALMERO, 2003, p.21), é possível perceber um consistente caminho teórico.

Contemporâneo ao formalismo, porém deslocado das intenções preceptivas da escola russa, situa-se a obra de Mikhail Bakhtin e sua teoria do cronotopo, um marco de originalidade e superação na teoria narrativa por expandir a dicotomia tempo-espço, instâncias impensáveis isoladamente na literatura e na arte como um todo, e por tratar de problemas discursivos e compositivos atrelados a uma compreensão global do texto. A noção de cronotopo do teórico russo inova e surpreende porque “moviliza e incorpora la imagen humana que nace de todo acto literário” (PALMERO, p.23), ao que se atribui a atualidade do pensamento bakhtiniano no princípio do século XXI.

Posteriormente, o desenvolvimento da narratologia nos anos oitenta enquanto ciência independente se deve ao intenso interesse teórico no nível narrativo dos textos, que se amplia

desde a década de sessenta, apontando, sobretudo, uma multiplicação dos estudos de natureza estrutural sobre a temporalidade com propostas profícuas de tipologias, das quais uma contribuição essencial para uma poética do tempo e do espaço está relacionada à propriedade de identificar estruturas temporais do enunciado e da enunciação, tal como o propõe Gerald Genette em seu livro, já clássico, *Figures III* (1972).

Genette propõe uma tipologia do texto a partir do distanciamento temporal entre o narrar e o narrado, em que prevê o texto que refere no presente da enunciação o acontecimento passado; o texto que localiza o acontecimento em um momento posterior ao da narração; o texto de narrações intercaladas, coexistindo o tempo do discurso e o tempo da história; e o texto simultâneo, aproximando o narrar do narrado na intenção de suprimir a distância temporal entre ambos. A maneira de situar as coordenadas temporais do texto que Genette propõe é bastante útil e operativa no momento em que procedo à análise do estatuto espaço-temporal nos contos estudados, consciente de que essas estruturas revestem significações possíveis de interpretação.

Deslocar o foco da cronologia e da linearidade se converte, com o pensamento pós-estrutural, em divisa epistemológica dos estudos sociais, humanos e teórico-literários. O pós-estruturalismo de Michel Foucault (1972), a desconstrução de Jacques Derrida (1973), a hermenêutica de Paul Ricoeur (1995) e Umberto Eco (2001), somente para citar alguns exemplos, explicam a temporalidade nas discontinuidades, nas fraturas e nas divergências, reorientando o olhar e os instrumentos analíticos que outrora fundamentaram a imanência textual. Com esses teóricos, as propriedades do texto não se encerram na página do livro, e nesse sentido, os tempos da textualidade se estendem aos tempos de uso do texto.

Nesse contexto destaca-se o trabalho de Paul Ricoeur, que critica na teoria estruturalista do texto de ficção o estabelecimento de modelos que se afastam da maneira como o homem concebe a experiência do tempo. Ricoeur, legitimando a imagem da experiência temporal humana no texto, elabora uma teoria geral da narrativa, em cujos pressupostos inclui quaisquer formas de narração, indicando rumos novos para a investigação da temporalidade na literatura, pensamento que fica sistematizado nos três tomos de *Tempo e narrativa* (1993, 1995), e que retomo nas páginas seguintes.

Em relação à noção de espaço, e no intuito de traçar um caminho teórico, valho-me do trabalho de dissertação de Lizete Pinho Azevedo (2006) que estuda as propriedades do espaço

nos primeiros contos de Júlio Cortazar e desenvolve um interessante capítulo teórico sobre a concepção do espaço narrativo.

Ao caracterizar a espacialidade narrativa, Azevedo apela à contribuição insubstituível de Bakhtin (1992) à teoria do espaço. Enquanto o formalismo russo centrava seus estudos na imanência textual, Bakhtin reconhece a estrutura em seu funcionamento narrativo, mas também a concebe como expressão de uma determinada imagem humana. Isso coloca o pensamento bakhtiniano adiante do de seus contemporâneos e permite que ainda hoje suas reflexões teóricas sejam fundamentais para pensar o espaço narrativo. Bakhtin também fornece uma idéia original de espacialidade a partir da relação entre narrador e personagem da ficção, considerando a representação verbal do espaço através de imagens visuais, ao que denominou recursos plásticos-picturais, e de impressões volitivo-emocionais dos envolvidos no processo narrativo.

Na órbita da semiótica estrutural Azevedo considera prioritariamente a obra de Iuri Lotman. No livro *A estrutura do texto artístico* (1978) o teórico da literatura explica a organização da estrutura espacial do texto a partir de uma sintaxe de oposições espaciais considerando que “a contraposição dos valores semânticos dos subespaços e o valor conferido à fronteira que os separa contribuem na construção do choque entre diferentes concepções de mundo das personagens, o que serve como móvel à ação, articulando os acontecimentos ou fenômenos da trama” (AZEVEDO, 2006, p.9).

Pensando o espaço na condição de entidade textual, que “expressa o infinito do mundo que lhe é exterior e também o infinito universo da subjetividade humana” (2006, p.9), Azevedo não perde de vista a necessária articulação do espaço com as realizações do tempo no texto, buscando expressões ficcionais que tornem cada vez mais humana a experiência do espaço. Nessa direção, percorre o pensamento de Boris Uspienski (1983) sobre o foco narrativo, determinado pela localização espaço-temporal do narrador em relação aos elementos da narrativa, e a noção bakhtiniana de cronotopo narrativo.

Segundo Azevedo (2006), essas estratégias do discurso para determinar as dimensões espaciais da narrativa, como os vários modos de focalização, são exploradas por Umberto Eco, que trata das dependências entre uma espacialidade da expressão e uma espacialidade do conteúdo, que Azevedo traduz para “espaço enunciativo” e “espaço do enunciado” (p.10), respectivamente, noções que acredito serem pertinentes para a análise dos textos.

O olhar semiótico de Angelo Marchesi (1989) sobre as realizações do espaço no texto de ficção não aparece na pesquisa de Azevedo, mas o teórico apresenta uma perspectiva da constituição do espaço do texto atrelada a estruturas espaciais de orientação mais ampla, interessante ao meu trabalho. Assim como o estudo sobre o tempo na ficção, de Palmero (2003), a investigação a cerca do espaço, de Azevedo (2006), ajuda a nortear o foco dessa pesquisa, mas não a restringe.

Compondo o método que rege este estudo, aproprio-me das concepções de Paul Ricoeur sobre a experiência humana do tempo na narração, das propostas de Marchesi acerca do espaço no texto, das concepções de Bakhtin sobre a relação autor-herói no que tange a construção da dimensão espacial da criação verbal, e da noção de cronotopo do teórico russo, justamente por conferir uma imagem humana à representação integrada do tempo e do espaço na ficção. Desenvolvo, a seguir, algumas reflexões em torno desses três pólos teóricos que dão horizonte metodológico à pesquisa.

Tratando da temporalidade na narrativa, Paul Ricoeur (1995) interroga teóricos, como Benveniste, Genette e Müller, acerca do funcionamento dos tempos da enunciação e do enunciado, a fim de demonstrar que a distribuição dos elementos do quadro enunciativo em apenas dois planos resulta insuficiente para o entendimento da narrativa, uma vez que a limitação das concepções trabalhadas pelos autores questionados desconsidera um terceiro plano, segundo o qual a possibilidade de expandir o tempo do contado e o tempo do contar abre-se em direção ao texto em seu universo:

Necessitamos de um esquema de três níveis - enunciação-enunciado-mundo do texto -, aos quais correspondem um tempo do contar, um tempo contado e uma experiência fictícia do tempo projetada pela conjunção/disjunção entre tempo levado para contar e tempo contado (p.132).

A existência dos elementos no nível da história (enunciado) - personagens desenvolvendo ação em determinados espaço e tempo - está condicionada ao comportamento discursivo do narrador, à maneira como o narrador administra e manipula o conhecimento que possui a respeito do que conta. A realidade possível dentro da narrativa se dá no nível da linguagem, e unicamente na voz de quem conta, conforme Tacca (1983), para quem o narrador é uma abstração, cuja identidade circunscreve-se ao plano da enunciação.

Corresponde ao ponto de vista narrativo à posição a partir da qual o narrador situa o que conta em relação a sua discursivização, ou seja, ao lugar de onde o narrador enuncia entre as duas maneiras extremas de relatar: dizer (subjetivamente) e mostrar (objetivamente) (FRIEDMAN, 1996). O posicionamento adotado pelo narrador confere-lhe condições de jogar com a informação em relação às personagens a que dá voz, escolhendo o que, como e quando contar. Entretanto, de determinada posição enunciativa assumida depende essa ou aquela maneira de contar, uma vez que "assim como existe uma livre seleção quanto ao *como contar*, existe forçosamente uma decisão prévia quanto ao *como saber* [grifo do autor]" (TACCA, 1983, p.64), e é da correlação entre ambas as condições que tem origem a perspectiva narrativa.

Ricoeur resume a relação entre ponto de vista e perspectiva, denominada "voz narrativa", explicando que o ponto de vista age "sobre a esfera de experiência à qual pertence o personagem e que a voz narrativa é aquela que, dirigindo-se ao leitor, apresenta-lhe o mundo contado" (1995, p.147). A única diferença apontada pelo autor entre ponto de vista e voz diz respeito ao fato de que pertencem a campos de investigação distintos: um compreende problema de composição enquanto o outro compõe problemas de comunicação. Isso significa dizer que "qualquer ponto de vista é o convite dirigido a um leitor para que oriente seu olhar na mesma direção que o autor ou o personagem; por sua vez, a voz narrativa é a palavra muda que apresenta o mundo do texto ao leitor" (p.147).

Os espaços discursivos situados por Ricoeur amparam a obra narrativa justamente por admitir o diálogo que reúne o mundo enunciado dos seres de papel através do universo da enunciação onde se move o narrador para além da realidade circunscrita ao texto, quero dizer, sem ignorar as raízes fincadas no real experienciado, "porque toda leitura de texto, por mais ligada que ela esteja ao *quid*, ao 'aquilo em vista de que' ele foi escrito, sempre é feita no interior de uma comunidade, de uma tradição ou de uma corrente de pensamento vivo que desenvolvem pressupostos e existências" (1978, p. 7), de forma a operar algum tipo de transformação.

Para fundamentar sua idéia de temporalidade, Ricoeur (1989) alega que a epistemologia da história e a crítica do texto não demonstram interesse em corrigir o pensamento representativo do tempo e tampouco a filosofia se ocupa em questionar as maneiras pelas quais a narrativa contribui com a organização e o registro, a sua maneira, dessa vivência humana. Propondo examinar a teoria heideggeriana acerca do tempo o teórico aprofunda-a em considerações que

fazem aproximar a temporalidade da narratividade correlacionando os múltiplos níveis que as constituem.

O plano ratifica significativamente o esquema heideggeriano da experiência do tempo, a partir da compreensão mútua da historicidade e da narratividade. Entretanto, no que diz respeito ao aspecto da temporalidade profunda, tal colaboração apresenta-se insuficiente. Partindo das próprias reflexões, Ricoeur questiona se a análise do texto

¿puede acompañar un movimiento más radical aún, que reconduciría la historicidad a la temporalidad profunda según el triple conjunto que evocamos (...): unidad de tres “éxtasis” del tiempo (“habiendo-sido”, “por-venir”, “volver-presente”), primacía del futuro sobre el pasado y el presente en la constitución unitaria del tiempo, clausura del “por-venir” por el “ser-para-la-muerte” en su singularidad intransmisible? (1989, p.287).

Perguntas para as quais lista, pelo menos, três possibilidades de resposta: a primeira trata da essencial incapacidade da narração para movimentar-se em complexa temporalidade, o que expressaria uma espécie de “límite interno de una meditación sobre el tiempo asociado con una reflexión sobre el relato” (p.288); a segunda possibilidade recorre à fenomenologia a fim de buscar argumentos que refutem o traço fundamental da teoria da temporalidade de Heidegger – o ser-para-a-morte; e finalmente, uma terceira possibilidade aponta outro tipo de reflexão aplicada à gênese radical da historicidade, a partir da estrutura singular segundo a qual se categorizam o presente, o passado e o futuro, o que implicaria considerar a morte – aspecto inerente a toda discussão sobre a história – sob novas perspectivas.

As investidas de Ricoeur no caminho inverso ao olhar heideggeriano tentam tratar da experiência humana do tempo afastando-se da linearidade, legitimando a imagem do homem na expressão temporal do texto, como compreende Palmero (2003), para quem é especialmente “lúcida la analítica de Paul Ricoeur, quien en el descentramiento y la heterogeneidad, no enajena la percepción del hombre, ni su actuación en la historia”, e nesse sentido afirma que a concepção temporal e histórica de Ricoeur:

nos lleva a considerar esferas que una ortodoxia estructural no tendría en cuenta al integrar una teoría del texto en una teoría de la textualidad y a considerar la temporalidad como una unidad integradora pero heterogénea, porque conserva las múltiples cualidades del tiempo en la reactualización de todo pasado y todo futuro en cualquier acto presente (p.27).

No que diz respeito à estrutura espacial, conforme Marchesi (1989) a construção do espaço ficcional se dá predominantemente de forma descritiva, cumprindo funções distintas, que

podem variar, por exemplo, do enfeite às pausas que deixam ações suspensas: a descrição pode ser dilatatória quando se destina a retardar acontecimentos diegéticos; pode ser indicativa se indiretamente revela aspectos psicológicos das personagens; e pode ser demarcativa quando serve para medir o ritmo da história (começando ou terminando uma seqüência).

O olhar semiótico de Marchesi sobre a constituição do espaço narrativo se expande, ampliando a idéia de representação de lugares, aceitando a probabilidade de que “las estructuras espaciales aparezcan como un lenguaje peculiar y que se pueda afrontar la lectura crítica del relato desde la perspectiva de un código tropológico, del que la descripción sea sólo un elemento, aunque fundamental” (1989, p.313).

Enquanto linguagem peculiar, além de comunicarem a arquitetura própria do texto, os arranjos do espaço expressam em menor ou maior grau estados de alma das criaturas implicadas na história, almas igualmente peculiares, dada a natureza mesma dos seres habitantes da ficção. As atmosferas do texto orientam-se, a princípio, segundo a percepção do narrador, ponto da reflexão que nos remete ao “campo completo e sutil de la perspectiva y de sus relaciones con la voz, la instancia axial de la comunicación narrativa” (p.314).

Marchesi relembra Lotman para sustentar que “la obra literaria está construida sobre un principio de oposición binaria, es decir, sobre mundos antitéticos que siempre tienen una realización espacial en la que un límite – la frontera – distingue y separa dos realidades” (p.330). Ao acompanhar o percurso de quem percebe os espaços narrativos é possível recolher vestígios dos símbolos que as arrumações do espaço disfarçam ou desmascaram, e essas pistas apontam para adiante da fundamental apreciação sincrônica do texto, relacionando as ações e os acontecimentos do narrado aos lugares, a partir da ênfase no transitar das personagens, conforme exige a evolução da trama e no que está diretamente implicada a temporalidade.

Em capítulo dedicado às interações entre o autor e o herói, Bakhtin (1992) critica o subjetivismo analítico que dominava certa parte dos estudos literários de sua época, justamente por estabelecerem correlação direta entre vida e obra do autor sem considerar os inúmeros mediadores estéticos que matizam essa relação:

A prática mais corrente consiste em extrair um material biográfico de uma obra e, inversamente, em explicar uma obra pela biografia, contentando-se com uma coincidência de fatos pertencentes respectivamente à vida do herói e à do autor. Opera-se com o auxílio de trechos que pretendem ter um sentido e, com isso, esquece-se completamente o todo do herói e o todo do autor, o que faz com que se escamoteie o

essencial: a forma da relação com o acontecimento, a forma como este é vivido no todo constituído pela vida e pelo mundo. (BAKHTIN, 1992, p. 29)

A angústia bakhtiniana concernente ao tratamento dado pela crítica e pela história literárias à relação autor-herói explica-se pelo olhar demasiadamente linear com que os estudiosos da literatura cercavam seus objetos de pesquisa. Percebeu Bakhtin que em ficção há interpenetrações de universos, que entre o todo do herói e o todo do autor se dão inúmeras interações e daí efeitos mais ou menos previsíveis. Dito de outra forma, a comunicação entre o mundo inventado do herói e o mundo real do autor é mediada por outros mundos, dos quais se tem informações apenas quando se chega bem perto e tenta-se avaliar, evitando julgamentos, a forma da relação com o acontecimento narrativo.

É múltipla a via de compreensão da obra narrativa, e essa perspectiva caracteriza um salto qualitativo do entendimento do todo literário em relação ao caminho duplo de análise percorrido pelos críticos contemporâneos de Bakhtin. Nesse sentido, parece-me que tanto a crítica quanto a história literárias atuais dão sinais de maturidade e de evolução, e nesses tempos é que as reflexões bakhtinianas fazem as vezes de bússola, indicando nortes que localizem a investigação literária no justo espaço onde reside a criação literária, nem aquém, nem além.

E para justificar tal argumento, Bakhtin esmiúça paralela e comparativamente a ação do autor e do herói, mostrando os pontos de tensão e de semelhança, a fim de evidenciar entre ambos, criador e criatura, o princípio gerador da criação literária. Nesse sentido, as figuras do autor e do herói podem ser mais ou menos compreendidas em lugar de narrador e de personagem, respectivamente, aproximando o ser humano criativo do ser elaborado pela imaginação, criação que acaba adquirindo autonomia na ficção quando da leitura de outrem.

Do interior da argumentação que se articula a fim de distanciar o autor da personagem inventada, sem, contudo, desumanizá-los, para afastar a crítica das correspondências, do vício em comparar elementos de naturezas distintas, emerge e é reiterada a idéia de desconhecer o fundo ao qual se dá as costas, um ignorar por parte tanto do autor quanto do herói, cada qual em sua dimensão de existência e de ação, e nessas condições torna-se vital a necessidade dos olhos de um outro.

Nesse ponto do pensamento bakhtiniano encostam-se autor e herói: que o autor seja os olhos do outro para a personagem que cria não provoca surpresa, mas ao estabelecer o paralelo entre o todo de um e de outro, o estudioso abre a possibilidade de pensar-se a própria personagem em lugar do outro que empresta o olhar ao sujeito criador. E essa relação não significa

incoerência do discurso, conforme poderia sugerir uma leitura apressada. A necessária presença do outro que ajude a olhar um todo particular não é uma questão de aproximação pelas correspondências, mas de aceitar humanidades, que podem ser reconhecidas nos efeitos semelhantes que se propagam nas vidas real e fictícia, independentemente da intenção por trás da autoria.

À distância que o autor consegue manter do herói Bakhtin dá o nome “exotopia” e a gradação dessa relação depende do envolvimento “emotivo-volitivo” entre ambos, e está posta em termos de consciência, aspecto que situa cada elemento em sua esfera de atuação, produzindo o excedente do autor:

O excedente da minha visão contém em germe a forma acabada do outro, cujo desabrochar requer que eu lhe complete o horizonte sem lhe tirar a originalidade. Devo identificar-me com o outro e ver o mundo através do seu sistema de valores, tal como ele o vê; devo colocar-me em seu lugar, e depois, de volta ao meu lugar, completar seu horizonte em tudo o que se descobre do lugar que ocupo, fora dele; devo emoldurá-lo, criar-lhe um ambiente que o acabe, mediante o excedente de minha visão, de meu saber, de meu desejo e de meu sentimento (BAKHTIN, 1992, p.45)

A vantagem que o autor tem sobre o herói, exatamente o que torna possível revestir a personagem de humanidades, pode ser transposta a uma terceira ponta da relação autor-herói: o leitor do todo da personagem o compreende a partir de seu próprio todo, e nisso conta com uma particular excedência, a visão excedente de quem lê o herói e acaba tangencialmente acessando fragmentos do todo do autor, em uma dinâmica de excedentes sobrepondo excedentes. Quero dizer, traçando o ritmo do trânsito entre eus e outros, que o processo de identificação descrito por Bakhtin provavelmente adquire maior complexidade do que faz parecer o teórico, e assim, o princípio de acabamento do outro não alcança o objetivo a que se propõe e, ou se esvazia na impossibilidade de mostrar o fim do outro, ou se transforma em princípio novo para admitir o permanente estado de mudança também fora do eu. Bakhtin acredita que:

A atividade estética propriamente dita começa justamente quando estamos de volta a nós mesmos, quando estamos no nosso próprio lugar, fora da pessoa que sofre, quando damos *forma e acabamento ao material recolhido* [grifo meu] mediante a nossa identificação com o outro, quando o completamos com o que é transcendente à consciência que a pessoa que sofre tem do mundo das coisas, um mundo que desde então se dota de uma nova função, não mais de informação, mas de *acabamento*: a postura do corpo que nos transmitia a sua dor tornou-se um valor puramente plástico, uma expressão que encarna e acaba a dor expressa e num tom emotivo-volitivo que já não é o da dor; o céu azul que o emoldura tornou-se um componente pictural que traz solução à dor (p.46).

É interessante para a criação verbal a idéia do exercício de transportar-se ao lugar do outro a fim de compreender o seu todo sem perder de vista o ponto de onde o eu observa, o lugar que o indivíduo criador ocupa, mas talvez seja ingênua por conceber um tipo de viagem exploratória para posições novas, como se fosse possível atravessar o lugar do outro recolhendo materiais e regressar impunemente ao lugar de origem. Há reciprocidades envolvidas nesse passeio: assim como o outro permite que o eu experimente suas vivências, esse eu dá algo de seu quando volta para si, e depois dessa dança de cadeiras estão ambos – eu e outro – invariavelmente diferentes do que eram. Por esse ângulo, torna-se incoerente pensar em acabamentos a partir da conjugação de planos estético e ético, como se o retorno do eu a si fechasse uma porta ou finalizasse uma cena, quando o lógico aponta para aberturas, para um constante construir(-se).

Aceitar e considerar os todos do herói e do autor na criação verbal implica, em certa medida, na perda do controle sobre a forma das relações estabelecidas com o acontecimento narrativo. Bakhtin detalha o percurso do olhar do eu-autor sobre o outro-herói, assinalando reiteradamente a necessária defasagem de perspectiva desse último, apesar de reforçar com insistência o caráter humano que o herói encarna, para sistematizar um método de observação que restringe a mobilidade priorizada no discurso do teórico. Faz-se necessário, portanto, expandir a concepção de acabamento a fim de orientarem-se métodos, conforme quis Bakhtin, que dêem conta dos desdobramentos da criação literária em planos de significação que escapam à previsão do autor que conta.

Arrisco afirmar que se tornou obsoleto pensar o todo literário dentro de uma caixa de papel, e que o exemplo que me parece conveniente tem a ver com a fluidez das redes hipertextuais, que conjugam em seus próprios nós o tempo, o espaço, os protagonismos, redimensionando a relação autor-herói de maneira definitiva, tornando menos sólidos os lugares do eu e do outro, apagando e desenhando novamente fronteiras que antigamente foram rígidas e, por conta dessa mudança de ritmo, alterando os jeitos de criar, de ler e de divulgar a literatura. Por essas razões que o princípio do acabamento demonstra insuficiência nos termos como está posto e dá espaço a um princípio de elaboração, de continuidades e/ou de descontinuidades a partir do tipo de trajeto que o eu escolhe empreender até o outro.

Se criação verbal é o registro escrito, esteticamente elaborado, da expressão de toda ordem, apreendida por todos os sentidos humanos, chama atenção o fato da definição da relação autor-herói se dar marcadamente a partir do que a visão do estudioso recolhe. O mesmo acontece

durante a caracterização dos espaços onde essa relação se desdobra - da exterioridade do aspecto físico, cuja referência tem-se através do corpo de quem enuncia, passando pela exterioridade da configuração espacial e pela exterioridade do ato, delimitando as propriedades dos corpos interior e exterior, até chegar ao todo espacial do herói; e igualmente quando da teorização das temporalidades. Ou seja, são predominantemente as impressões visuais que ditam o tipo de envolvimento entre autor e herói e os tipos de realizações dos tempos e dos espaços.

Bakhtin esforça-se em recuperar ao longo do estudo o propósito de compreender e preservar integridades: o todo do autor em relação ao todo do herói e, por último, o todo da criação verbal a partir do eixo autor-herói. Em alguns momentos a ponte erguida entre as instâncias literárias e os componentes humanos parece forçar as próprias estruturas, na medida em que ao buscar completudes o teórico incorre em fragmentações. Talvez, fazendo equivaler a percepção visual às demais percepções, atribuindo pesos semelhantes aos sentidos, afinal é o sentir que humaniza a criação verbal e a legítima, tornar-se-iam mais evidentes as inter-relações teorizadas, flexibilizando as fronteiras entre os todos e facilitando, assim, a coerência do discurso bakhtiniano.

Outro aporte fundamental de Bakhtin ao tema que me ocupa é a teoria do cronotopo. Ao estabelecer e fundamentar a noção de cronotopo narrativo, Bakhtin se aproxima da imagem humana da personagem, conforme pretendia ao tratar da construção espacial na relação autor-herói, justamente por ampliar o campo das impressões disponíveis aos envolvidos nessa relação. Explica o teórico em “Formas del tiempo y el cronotopo en la novela” (2002) que cronotopo é a conexão intrínseca das relações entre tempo e espaço expressadas de forma artística na narrativa, que o termo é empregado habitualmente nas ciências exatas e foi introduzido por Einstein na Teoria da Relatividade, mas interessa aos estudos literários pelo fato de que representa a inseparabilidade do tempo e do espaço, pensando um como a quarta dimensão do outro.

A noção de cronotopo, portanto, é basilar a qualquer narrativa, no sentido de que a partir do tempo no espaço é que se estrutura o contar, criando a dimensão em que os demais elementos compositivos começam a se formar, e o lugar de onde o discurso adquire sentido, em razão das referências que se fundam em si mesmas, no sentido de que o tempo torna-se visível e tangível. O cronotopo permite que os acontecimentos narrativos se concretizem, que possam ser comunicados e convertidos em informação, mas não os transforma em figuras, proporcionando a dimensão essencial para que os eventos se manifestem no texto.

A partir da idéia de cronotopo, Bakhtin elabora também sua teoria de evolução dos gêneros literários, propondo um conjunto de tipologias narrativas, que nascidas na narrativa grega chegam até hoje em inúmeras variantes, mas sempre em consonância com aquele modelo clássico.

Bakhtin estende a idéia de cronotopo à esfera da vida real, explicando que as atividades humanas, por si mesmas, envolvem uma determinada carga significativa criada a partir de tempos e espaços próprios às suas realizações, o que se aplicaria a qualquer prática social mais ou menos recorrente.

Assim, os cronotopos literários, regidos por determinações internas específicas da arte literária, no que tange a composição e a discursivização de tempos e de espaços, não deixam de ser também expressão de determinados cronotopos culturais. Acompanhando o raciocínio bakhtiniano, se todo cronotopo textual tem uma significação, e se essa significação transcende e explica um cronotopo cultural, o problema espaço-temporal não é somente um problema do texto, mas também um problema da cultura.

1.2 O cronotopo do deslocamento

Partindo de que as categorias textuais e suas realizações no texto artístico são também representações da cultura, recorro à Maria Bernadette Porto, que apresenta em sua comunicação “Imaginários do lugar: notas e pistas de pesquisas” (2008) as direções de seu atual projeto de pesquisa “Poéticas da exigüidade e da errância nas Américas”, interessado em estudar as figurações do lugar na literatura; o lugar da enunciação e a enunciação dos lugares; o imaginário e a escrita dos espaços habitados e dos lugares de trânsitos na contemporaneidade, entre outros focos de estudo, a partir do conceito fundamental de exigüidade.

A professora Porto explica que:

a experiência do exíguo sugere a prática do espaço habitado, elaborada a partir do vivido no seio de uma comunidade que se constrói graças a imagens simbólicas de seu lugar identitário. (...) Traduzida como expressão estética, a vivência do exíguo constitui um convite promissor para a liberação, já que (...) a arte e a escrita acarretam o alargamento do espaço (não o do espaço topográfico, mas o do imaginário), cabendo a todo criador lutar contra o confinamento, o silenciamento e a desposseção (PORTO, 2008).

O discurso artístico atribui sentido à experimentação da exigüidade induzindo os envolvidos no processo a um movimento rumo à outredade e à superação de fronteiras, considerações que colaboram com a interpretação das formas de representar os trânsitos identitários dos seres acostumados aos deslocamentos, inclusive dos que vivenciam o exílio e suas contradições. Nesse sentido, o espaço não pode ser pensado como um lugar estável em que a identidade se estabeleça. É preciso conceber o espaço a partir de outras perspectivas além da que o pressupõe enquanto dimensão de habitação e do ato de habitar, até mesmo como o não-lugar.

Para a pesquisadora,

a própria consciência do existir tem um vínculo estreito com a localização, já que o estar no mundo e a constituição da memória supõem o acúmulo de experiências vividas em um ou mais de um espaço. Se, por um lado, habitamos lugares, por outro, eles nos habitam ao longo de nossas existências. E se podemos visitar lugares, eles também nos revisitam, levando-nos a ocupar, ainda que provisória e simbolicamente, nossas próprias pegadas situadas em diferentes camadas do passado (PORTO, 2008).

De cronotopos interpenetrados se arma a argumentação da pesquisadora: a questão da representação do lugar se desdobra em dimensões líquidas e convergentes, como prometem as novas tecnologias da informação, também observadas na pesquisa, pondo em relevo os cronotopos do exílio, do deslocamento, da solidão urbana, da hospitalidade, e da viagem, por exemplo. *Percebo* que atrelado ao conceito de lugar que Porto constrói ao longo do estudo preexiste uma imagem do tempo, como se a temporalidade fosse convertida em lugar nesse universo marcado pela mobilidade.

As noções de fronteira e de memória passam a ser compreendidas, conforme Porto (2008) adiante da idéia topográfica, transformando qualquer dimensão passível de espacialidade em ambiente de passagem, que pode ser restringido e expandido ilimitadamente, e a partir de inusitadas referências para além das cartográficas, compreensão do lugar na escrita literária, cuja adoção parece ser oportuna ao aproximar-me do *corpus* de que me ocupo.

A abrangente concepção de lugar elaborada por Porto (2008), dialoga naturalmente com a idéia de entre-lugar, recuperada por Nubia Hanciau (2005) do discurso de Silviano Santiago e da crítica cultural contemporânea. Observe-se que trabalho sobre as conceituações de lugar, de não-lugar, de entre-lugar e sobre as noções de duração e de distância que caracterizam o deslocamento, procurando alinhar as coordenadas que tornem coerente a realização de uma Poética do Deslocamento na obra narrativa de Nela Rio, e as possíveis correspondências com sua

Poética del Desplazamiento, idéia que aparece com certa sistematicidade em seu discurso crítico e que poderia dialogar de maneira bastante original com esses conceitos.

Por um olhar cultural abrangente, Silviano Santiago (2000) trata do espaço discursivo onde a literatura latino-americana se constrói e de onde se expressa, dentro do sistema literário ocidental, situando a discussão em termos de colonização e descolonização, aludindo ao processo conflituoso de formação identitária dos países da América Latina. Para Santiago, a escritura latino-americana se produz e se caracteriza a partir de uma atitude antropofágica para com as literaturas estrangeiras, o que resulta na elaboração crítica da arte do colonizador e transformação disso em novidade, na desconstrução da matriz.

O ponto relevante dessa argumentação reside na delimitação do lugar de expressão do discurso latino-americano, no entre-lugar:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (2000, p.26).

Além do lugar do discurso literário latino-americano em confronto com o do europeu, Santiago discute também a posição do intelectual brasileiro (e do latino-americano por extensão) entre a explicação ou a constituição de uma identidade menos dependente dos modelos vigentes de identificação, em oposição aos centros.

Núbia Hanciau em ensaio intitulado “O Entre-lugar” (2005), percorre historicamente a consolidação do conceito, que nasce para reorganizar as fronteiras entre periferia e centro culturais, e deve sua valorização às redefinições de ordem global e aos conflitos ideológicos que se intensificaram nas últimas décadas no século vinte, a partir do estudo fundamental de Silviano Santiago.

Hanciau retoma, além de Santiago, teóricos que se propuseram a caracterizar essa dimensão de transitoriedade e inconstância, entre os quais cita Homi Bhabha e sua noção de “espaço intersticial” (2005) e Zilá Bernd e sua proposta de “caminho do meio” (1998), tratando de nomear essas zonas resultantes dos descentramentos “quando da debilitação dos esquemas cristalizados de unidade, pureza e autenticidade, que vêm testemunhar a heterogeneidade das culturas nacionais no contexto das Américas e deslocar a única referência atribuída à cultura européia” (HANCIAU, 2005, p.128), o centro.

Entre o lugar do discurso enfraquecido da homogeneidade européia, e o novo ordenamento dos lugares de onde provêm as falas periféricas surge o espaço propício à flexibilidade, em que práticas literárias inusitadas se elaboram representando deslocamentos: “nas dicotomias oralidade e escrita, palavra e imagem, formas arcaicas e modernas, racionalidade e magia, que compreendem as escrituras híbridas dos tempos da pós-modernidade, a literatura projeta-se em direção à ocupação da terceira margem” (HANCIAU, p. 130), pensando a si mesma vinculada às discussões contemporâneas dos discursos pós-colonialistas, concentrados principalmente na necessária enunciação particularizada dos sujeitos.

Considerar o entre-lugar implica (re)caracterizar a noção de fronteira, explica Hanciau, para quem,

além de abarcar amplos domínios, as fronteiras muitas vezes são porosas, permeáveis, flexíveis. Deslocam-se ou são deslocadas. Se há dificuldade em pensá-las, em apreendê-las, é porque aparecem tanto reais como imaginárias, intransponíveis e escamoteáveis. Estudá-las, se não resolve essa problemática, leva pelo menos a entender o sentimento de inacabamento, ilusão nascida da incapacidade de conceber o “entre-dois-mundos”, a complexidade deste estado/espço e desta temporalidade (2005, p.133).

A argumentação da autora parece ir da compreensão topográfica de um lugar convertido em fenda na cultura a uma progressiva abertura, coincidindo com o discurso fluido de Homi Bhabha (2005) que se funda na ambivalência, até a compreensão de que, antecedendo as possíveis propriedades físicas e/ou naturais das fronteiras, essas são “produto da capacidade imaginária de refigurar a realidade, a partir de um mundo paralelo de sinais que guiam o olhar e a apreciação, por intermédio dos quais os homens e as mulheres percebem e qualificam a si mesmos, o corpo social, o espaço e o próprio tempo” (HANCIAU, p.135).

Zigmunt Bauman (1999) pensa as fronteiras sob outra dinâmica, menos dependente dos planos de dominação de nações hegemônicas sobre as demais desfavorecidas e mais influenciadas por correntes de comportamento que repercutem de forma global, estabelecendo dominações por vias obscuras em que os objetivos de coação aparecem de maneira camuflada, através de subterfúgios refinados de manipulação, que expressam interesses isolados e não mais de blocos econômicos e/ou de nações, em um sentido político. No capítulo intitulado *Turistas e Vagabundos*, Bauman analisa a condição contemporânea do excedente das relações globalizadas, considerando a maneira como os indivíduos se apropriam dos lugares disponíveis para existir/residir. Reflete:

Hoje em dia estamos todos em movimento.

Muitos mudam de lugar – de casa ou viajando entre locais que não são os da residência. Alguns não precisam sair para viajar: podem se atirar à Web, percorrê-la, inserindo e mesclando na tela do computador mensagens provenientes de todos os cantos do globo. Mas a maioria está em movimento mesmo se fisicamente parada – quando, como é hábito, estamos grudados na poltrona e passando na tela os canais de TV via satélite ou a cabo, saltando para dentro e para fora de espaços estrangeiros com uma velocidade muito superior à dos jatos supersônicos e foguetes interplanetários, sem ficar em lugar algum tempo suficiente para ser mais do que visitantes, para nos sentirmos em casa.

No mundo que habitamos, a distância não parece importar muito. Às vezes parece que só existe para ser anulada, como se o espaço não passasse de um convite contínuo a ser desrespeitado, refutado, negado. O espaço deixou de ser um obstáculo – basta uma fração de segundos para conquistá-lo.

Não há mais “fronteiras naturais” nem lugares óbvios a ocupar. Onde quer que estejamos em determinado momento, não podemos evitar de saber que poderíamos estar em outra parte (...) (p.85).

O sociólogo revela um olhar cinza, profundamente desencantado, mas faz observações importantes que contribuem com o entendimento do comportamento humano na atualidade, o que vem encontrar a tentativa empreendida aqui de localizar os limites líquidos influenciadores da formação de identidades, entre o global e o local, que ajudem a compreender a expressão dessa manifestação literária em particular, que se reconhece no deslocamento e transforma o trânsito em suas mais diversas realizações em lugar de onde se expressar⁴.

Fronteiras, mais ou menos visíveis e estáveis, ainda determinam as propriedades dos espaços de trânsito e de discurso dos sujeitos contemporâneos, o que conduz naturalmente às questões do exílio. As dimensões do exílio são normalmente pensadas a partir de entre-lugares. No entanto, questionar os limites que caracterizam os lugares de habitação e de trânsito, passando pelas reorganizações sociais resultantes das migrações contemporâneas, implica discutir o que pode ser entendido por identidades.

As identidades forjadas e permanentemente re-elaboradas em condições de deslocamento (não necessariamente em condição de exílio como Said [2003] concebe) são parte de um processo amplo de mudança social que está transformando as estruturas centrais das comunidades

⁴ Durante o processo de escrita da dissertação, mantive o blog Quando Nela Rio (disponível em: <http://www.quandonelario.blogspot.com>) na intenção de registrar anotações informais de pesquisa. Autorizado pela escritora, o blog assumiu caráter jornalístico e, especializado, passou a reportar novidades e a divulgar o percurso da crítica sobre sua produção literária, além de receber visita e colaboração de pesquisadores interessados em Literatura Hispano-canadense, especialmente na obra de Nela Rio, oriundos de diversas partes do mundo, como Estados Unidos, Inglaterra, França, Espanha, México, Chile, Portugal e Canadá, transformando-se, assim, em fonte de informação a respeito da obra literária da escritora argentino-canadense.

ao redor do globo, dando origem a novas concepções de identidade, a outras formas de ser sujeito no mundo, e instaurando espaços enunciativos bastante particulares. É possível compreender na contemporaneidade o caráter transitório das identificações dos sujeitos, conforme explica Stuart Hall (2004), considerando que identidade é historicamente construída, de acordo com aquilo que demanda não apenas o tempo, mas isso em sua correlação imediata com os espaços de realização:

à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, [e] com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente (p. 13).

O deslocamento, na origem da literatura e da experiência humana, foi o modo do indivíduo relacionar-se com o diverso (PIZARRO, 2003). A experiência intercultural gerou como primeiros registros escritos os diários de viagem, as cartas e os memoriais, testemunhando a constatação do outro no ponto de encontro entre o olhar do sujeito sobre si e sobre quem observa, que por sua vez devolve a própria percepção. Pizarro percorre a gênese do deslocamento na história desde as navegações que descobriram as Américas, estabelecendo uma relação com o que motiva as viagens na modernidade:

Hay el desplazamiento anterior a la memoria que consigna la escritura y no pasa a la historia sino por algún rastro, gesto o suposición de existencia. Al viaje en que el europeo descubre para su propia cultura un espacio diferente - la ruta de la seda o de las especiarías, el Santo Sepulcro - sea éste de descubrimiento, peregrinación, exploración, búsqueda de rutas comerciales o viaje arqueológico, se suman otros. Desde el gran viajero marroquí, Ibn Battuta, del siglo XIV, llamado entre los historiadores árabes “el viajero de su época”, hasta el turista de hoy, el viajero del placer, pasando por las grandes masas de desplazados por razones económicas o políticas, constreñidos a atravesar el Atlántico hacia América, desde África como esclavos a partir el siglo XVI, como emigrantes, mano de obra barata, luego, sujetos utópicos de un destino promisorio a lo largo del siglo XX (PIZARRO, p.1).

Da maleta de couro empunhada como bagagem pelo viajante na época do descobrimento, até a máquina fotográfica capaz de apreender a imagem do lugar por onde passa o viajante moderno, entre as dinâmicas da reflexão e da acumulação de memórias, enfim, entre o vivenciado e o obtido, “hay, pues, modos diferentes de relacionarse interculturalmente, formas de aproximación, maneras de apropiarse y de experimentar lo diverso. También diferentes formas de hablar desde su espacio”, explica Pizarro (2003, p.1).

Ana Pizarro apontou, ao investigar os deslocamentos em Borges, que

las nuevas yuxtaposiciones de una América Latina enfrentada por una parte a una incipiente homogeneización pero al mismo tiempo a emergentes procesos de insólitas

mezclas, está comenzando a generar nuevas estéticas. Por ahora sólo es posible advertir el fenómeno, lejano desde luego, de la infinita elegancia y la sutil poética del maestro cuya universalidad se asienta profundamente en el vértigo argentino y cuyo registro entre culturas es posible leer sus recuerdos de futuro (2003, p. 6).

A idéia do deslocamento compreende, obviamente, a saída física do lugar, o deslocamento do corpo, mas também o deslocar do pensamento e, talvez, até a perda do lugar habitual de existência atrelado ao potencial criativo e gerador de novos lugares. Deslocar(se) é, antes de qualquer passeio, um efeito:

Esta é a sensação familiar e profundamente moderna de deslocamento, a qual – parece cada vez mais – não precisamos viajar muito longe para experimentar. Talvez todos nós sejamos, nos tempos modernos – após a Expulsão do Paraíso, digamos – o que o filósofo Heidegger chamou de *unheimlichkeit* – literalmente, “não estamos em casa” (HALL, 2003, p.27).

Atualizando Ricardo Piglia (2001) e suas “Três propostas para o próximo milênio (e cinco dificuldades)” pensadas não a partir da consistência, conforme pretendia Calvino (1996), mas do deslocamento e da distância, Gomes (2004) enfatiza que na literatura o deslocamento pode ser compreendido em três instâncias: como espacial-geográfico, temporal, ou discursivo. As estratégias de que a cultura da margem se apropria, como explica Gomes, constituem a maneira pela qual essa expressão periférica percebe as mudanças e as continuidades no contato entre matrizes locais e universais. Nesse ponto:

as excentricidades históricas e geográficas de que fala Piglia são, pois, deslocamentos estratégicos, distâncias (certamente ecoa aqui o efeito de distanciamento de Brecht, de quem Piglia retoma as “cinco dificuldades” para expressar a verdade, aludidas nos parênteses do título e que remetem ao sentido político e crítico que quer resgatar para a literatura deste milênio), que permitem um olhar enviesado, tornando possível medir diferentes direções e velocidades: o espaço e o tempo numa concepção que não ignora o que foi transmitido ou imposto pelo poder hegemônico, pelo Estado, e possibilita gerar descontinuidades, cortes, desvios, para além de uma relação causalista e linear dada como hegemônica (GOMES, 2004).

O deslocamento, por essa perspectiva, pode ser privilegiado enquanto estratégia operacional fecunda para a literatura e para as culturas não hegemônicas, a partir de determinado contexto histórico, já que o conceito de hegemonia não compreende um estado de permanência, sendo, portanto, uma noção discutível (GOMES, 2004).

A ficção pode expressar a representação da experiência, talvez traumática, do escritor uma vez compelido a deixar a primeira residência, concordando com a concepção de extraterritorialidade, o que ajuda a compor uma poética da migração (PORTO, 2004), porém,

insisto em pensar o deslocar enquanto idéia ampla de movimento, em que deslocamentos de outra ordem, não apenas geográficos, podem ser tão definitivos à forma da expressão literária quanto uma mudança de continente.

Estabelecidas essas bases conceituais, focalizadas em estudos que discutem os conceitos de lugar, não-lugar, entre-lugar e as noções de duração e de distância que caracterizam o cronotopo do deslocamento, como variante do cronotopo do exílio, parece-me pertinente olhar para uma noção de natureza espaço-temporal que de alguma forma sistemática aparece no discurso teórico de Nela Rio e que a escritora articula em torno a uma poética: *Poética del Desplazamiento*. Essa concepção da autora dialoga de maneira muito original com os pressupostos anteriormente apresentados, uma vez que oferece algumas chaves para a interpretação da proposta espaço-temporal de seus textos artísticos.

1.3 Uma *Poética del Desplazamiento*

O cronotopo do exílio, da maneira como Luis Torres (2002) o analisa na escrita hispano-canadense, figura na obra literária de Nela Rio, mas nesse caso, tal cronotopo aparece a partir de outro, orientado a uma compreensão identitária do sujeito em trânsito: o cronotopo do deslocamento, compreendido enquanto movimento permanente, capaz de forjar dimensões de tempos e de espaços que regulem a si mesmas, e não necessariamente restringidos à condicionante do exílio físico.

O discurso crítico de Nela Rio é perpassado pelas inquietações do exílio. As marcas do exílio são inegáveis, no entanto, a autora prefere explorar o movimento inerente à condição do exílio, o que conduz seu olhar investigativo, bem como o criativo, ao deslocamento, entendido como uma poética, uma maneira de escrever. Assim, temas como o retorno, não necessariamente ao lar, mas um voltar a si mesmo; a memória; a linguagem, em que podem ser pensadas questões de enfrentamento, de interação e de apropriação entre o idioma materno e segunda língua; a valorização dos sentidos, tratando a percepção como forma de linguagem universal; e a escritura, enquanto lugar de identidade, são enfocados de maneira convergente.

Este tópico do retorno, eficazmente estudado por Zilá Bernd (2004) quando analisa a dupla fase da viagem, como movimento e fixação, é tratado por Nela Rio (2004)⁵ ao caracterizar as escritas produzidas a partir dos deslocamentos, particularmente aquelas que se inscrevem no universo cronotópico do exílio, mas Rio estende as significações desse caminho de volta ao ponto de origem, vendo o retorno não somente como volta ao espaço físico da terra natal, mas também como volta a espaços de integração identitária, como a língua, a literatura, a cultura, lugares não exatamente físicos, de resgate possível pela criação e pela escrita.

Processo semelhante se opera quando são trabalhadas as noções de memória e de encontro, para as quais Rio propõe a idéia de um tempo-espaço não compartilhado nem por quem recebe, nem por quem foi deixado no caso dos deslocamentos (RIO, 2004), cogitando um des-lugar.

Maria Bernadette Porto, considerando a constituição dos espaços extraterritoriais na poética das migrações conclui que:

Transitar pela representação de espaços da extraterritorialidade na poética das migrações – e, em particular, pelas múltiplas sugestões do gesto de aprender uma língua estrangeira – conduz-nos, pois, à conclusão de que se os lugares são móveis (Bernardo Carvalho) e se as pessoas são mapas (Chico Buarque), somos também andantes, percursos inacabados, como as palavras (Eduardo Galeano), as identidades e as línguas. Isso porque, à maneira dos nômades de *Mongólia*, o que importa não são exatamente os lugares, mas a diversidade dos indivíduos e, acrescentaríamos, a multiplicidade de modos de se estar e de se representar o mundo a partir de práticas espaciais inventivas (2004, p.60).

A diferença identitária é determinante na forma como o sujeito deslocado vê a si mesmo longe do lugar materno e na maneira como percebe a cultura que o recebe. Nesse sentido, o jeito do emigrado se apropriar do novo lugar re-significa a importância de aspectos comunicativos como: a linguagem e as discontinuidades entre idioma materno e uma segunda língua, a percepção pelos sentidos, a memória, e a escritura - sobretudo, ao escritor exilado.

A seu turno, cada um desses aspectos desdobrados da comunicação humana até que se converta em expressão artística, se transformam em portas para que o sujeito no exílio experimente a adaptação e a resistência. No encontro de falantes de idiomas distintos, o visitante experimenta o desconforto de comunicar-se pela metade no idioma estrangeiro e na própria língua (RIO, 2003). Duas conseqüências que normalmente resultam da incomunicação estão

⁵ Refiro-me às considerações de Nela Rio extraídas do documento inédito, disponibilizado pela autora, "El pensamiento demorado: las representaciones del exilio", apresentado no *Congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas*, em 2004.

relacionadas ao silêncio, em sinal de resistência à integração ao lugar novo, e à compreensão insuficiente pelo outro, o que aumenta a sensação do exilado de que não é possível compartilhar o mesmo universo de referências, porque pode dizer sempre menos do que sabe.

Se por um lado, na dificuldade de estabelecerem-se vínculos com o lugar novo o sujeito deslocado tende a resistir ao diálogo com o universo estranho, refugiando-se na memória do familiar, por outro, a barreira comunicativa o empurra a criar alternativas de expressão. Os dois caminhos – a resistência e a insistência – configuram condições a princípio opressivas, conforme explica Rio (2003), que podem ser diluídas pela maneira que o sujeito escolhe caminhar.

Lembrar reconstitui o passado, mas um passado inconcluso, na medida em que se organiza na arbitrariedade de quem recorda: “se usa el recuerdo a modo de material para reconstruir el pasado, hay una semi-conciencia de que los datos de la memoria son insuficientes porque retienen de la realidad pretérita sólo un extracto arbitrario, el del que recuerda, y se necesita recrear, fingir, una nueva presencia y actualidad” (RIO, 2004, p.1).

Ao recriar presenças e atualidades, o escritor deslocado redimensiona também as realizações do espaço, porque acaba caminhando para dentro (RIO, 2004), em uma idéia de circularidade que força o sujeito a deslocar-se em um ritmo de sempre.

Essa elaboração criativa do substrato da memória não é uma prática circunscrita a indivíduos afastados da terra de nascimento, em outras palavras, não estão isentos de experimentar os efeitos dos deslocamentos aqueles que não migram, ou que migram menos, ou ainda, que migram de outras maneiras que não a movimentação corpórea de um lugar familiar a outro estrangeiro, tão logo se percebam obrigados a questionar a própria identidade.

A regressão terapêutica, em que o indivíduo é conduzido por vias conscientes a retornar sobre as próprias vivências, por exemplo, é uma prática comum na área da psicologia, usada para auxiliar no tratamento de bloqueios e traumas originados por impulsos do inconsciente que atrapalham a vida dos pacientes, que pode ser considerada uma forma particular de migrar, o que naturalmente gera uma atitude, que a terapia quer positiva, de repensar a configuração identitária do sujeito.

Recupero as reflexões de Porto (2008)⁶ a respeito do traço recorrente que a estudiosa observa ter a escritura de autores que produzem a partir da experiência do exílio, não no sentido

⁶ Refiro-me ao documento inédito “Imaginários do lugar: notas e pistas de pesquisas”, apresentado no XXIII Encontro da ANPOLL, em 2008, e indico a paginação do original.

de que essa circunstância determine diretamente o fazer literário, mas considerando as implicações dessa vivência na maneira como o artista passa a pensar a si mesmo e o mundo, o que deixa marcas mais ou menos sutis na criação:

o exilado parece ser convidado ao encontro de suas próprias possibilidades, deixando para trás uma maneira de estar no mundo, hábitos recebidos como herança no seio de sua cultura. Nascendo para si mesmo, o exilado substitui referências geográficas do mundo exterior pela perspectiva de uma interioridade mais plena. Pelo fato de se desligar de modelos anteriores de identificação, o exilado aposta nas novas promessas de vida. Despindo-se de papéis anteriores, ele se encontra despojado de todo critério de definição paralisante (PORTO, 2008, p.13).

Considerações que corroboram o que explica Nela Rio a respeito de sua própria obra, quando vista por uma perspectiva deslocada das noções convencionais de espaço, vinculada a limites geograficamente postos, e de tempo, como o que o relógio pode contar. O deslocamento influencia, portanto, o processo de constituição da identidade dos sujeitos. No caso do escritor, é possível haver alguma repercussão na produção do artista.

A profunda consciência de si mesma enquanto ser em constante viagem, em movimento para dentro, para fora e sobre si mesma, além da experiência do contato com dois espaços geográficos e culturais tão diversos entre si (Argentina e Canadá), a começar pelos idiomas, compõe, adiante da identidade da escritora, a identidade da escritura a ser investigada. Uma identidade que se quer incansavelmente em elaboração, em re-acomodações e ajustes constantes, em diálogo com o ancestral e com o (pós-) moderno. As palavras da autora são eloquentes:

Sentí que escribía en las márgenes de estos dos espacios, el uno, conocido y familiar, y el otro, adoptivo, ambiguo, ambivalente que lo sabía foráneo, a la vez que presentía que ambos espacios eran deseables y opresivos. Y precisamente en este borde cultural, como la cresta de una ola, emplacé mi centro creativo en lo que siempre llevo conmigo, mí misma, y traté de evitar la marginalidad e hice del escribir lo extranjero y lo familiar, al mismo tiempo siendo la "una" y "la otra", introduciéndome en la hibridez. Fui consciente de la multiplicidad que se suprime en la comprensión monológica de la identidad (RIO, 2004, p.12).

Ao converter a si mesma em centro da própria criação, Rio cria um espaço sobre o qual tem pleno domínio, um lugar interior em que se move segura e confortavelmente. Assim como os escritores emigrados que focalizam suas produções em questões conflituosas passadas na terra de origem (HAZELTON, 2004), a autora orienta o cerne de sua produção para conflitos que perpassam o íntimo e realizam-se de alguma maneira na exterioridade, ou seja, transforma o próprio ser em terra geradora.

Se o mundo que circunda o sujeito que cria pode influenciá-lo, mas não determinar a forma nem o teor de sua produção, nesse sentido, o efeito de desajuste que o deslocamento produz não está relacionado a um banimento da cultura para com o artista, mas a uma sensação anterior de não-pertencimento: não pertencer a nenhum dos espaços estabelecidos e conhecidos, o que acena com a possibilidade da criação do próprio lugar de expressão, e com a chance de pertencer a todos os lugares, a muitos deles, e mesmo a nenhum dos que até então se concebe.

Refiro-me a um profundo sentido de inadequação que precede o migrar, sensação vertiginosa de deslocamento que pode originar escritura de conteúdo significativo semelhante às obras que vem sendo examinadas a partir do cronotopo do exílio. O deslocamento como o pensa Rio (2004) está menos relacionado à mudança de endereço do que à aguda impressão de desajuste identitário, conflito existencial que pode ou não ser intensificado pela situação experimentada no exílio, dependendo da relação que o indivíduo em trânsito estabelece com o estrangeiro, com o novo, com o estranho.

Concebendo singularmente a distância e a duração da própria experiência no tempo e no espaço, uma poética original instala-se na produção de Rio:

En la práctica de mi escritura la poética del "desplazamiento" es, al mismo tiempo, un acto de liberación y de inclusión en un espacio creativo.

Y desde allí accedo a las múltiples dimensiones del ser donde coexisten el pensar acumulado en el vivir, las presencias, las emociones, las experiencias, muchas veces inadvertidas, y las evoco hasta que se hacen cotidianidad. El acto creativo que abre la zona de penetración hacia el misterio, en que se produce la concordancia de la recreación: una nueva manera de pensar, una nueva manera de sentir, una nueva manera de decir. Lo original y primigenio, la nitidez de la multiplicidad. Ese espacio es, para mí, luminoso y fuente de extraordinario placer (RIO, 2004, p.12).

O lugar dessa experiência humana do contado no interior do contar é deslocado dos espaços habituais, e também os tempos que operam nesses ambientes têm lógica diferente do comum. É a partir dessa dimensão luminosa que a idéia do deslocamento se desdobra na criação de Rio, enquanto estratégia enunciativa e como motivo narrativo.

A produção da autora surpreende por que, sob matizes diversos e por perspectivas inusitadas, eleva as potencialidades do deslocamento ao infinito, por transformar os limites da própria criação em vapor, por dar-lhes flexibilidade, o que significa que na obra de Nela Rio toda a forma de experiência pode ser convertida em semente para a textualidade, germinada na medida das interpretações do texto artístico, independentemente da vivência por trás da autoria, garantindo a legitimidade do deslocamento inclusive no processo de leitura.

2. ESTUDO DOS TEXTOS NARRATIVOS DE NELA RIO

A obra contística de Nela Rio, apesar de extensa, está dispersa em publicações esparsas, como revistas literárias e antologias, e a seleção de alguns textos encontra-se editada no livro de poemas e contos *The Space of Llight/ El espacio de la luz* (2004). O *corpus* de análise dessa pesquisa compreende o seguinte conjunto de narrativas: “El olvido viaja en auto negro” (2004), “Lucrecia” (2004), “María de la Victoria” (2004), “El jardín de las glicinas” (2004), “Encarnación de la Palma” (1999), “Pre-meditación” (2008), “Marietta en el Angelus” (2004), “Carlota, todavía” (1994), “Los espejos enfrentados o el énfasis de vivir secretamente” (2007), e “El espacio de la luz” (2004). Com exceção de “Pre-meditación”, incluído no objeto da investigação ainda em vias de publicação, as demais nove narrativas já foram publicadas até o ano de 2008.

Segundo Nela Rio, há pelo menos dezesseis títulos ainda inéditos, entre contos breves e longos: “Azul”, “¡Bella! ¡Bella!”, “Leopolda, no me olvides”, “Jacinta”, “Las anacletas”, “Bita, la de los ensueños”, “María Candelaria”, “El grito en el espejo”, e “La mejor amiga”, “Medialuna”, “La hora paralizada”, “La venda”, “María Florencia”, “Una vez, una ciudad”, “Historia de una lluvia”, e “La señora con patas de león”, respectivamente.

Conforme propus ao início da investigação, procedo ao exame crítico dos contos e observo a maneira como se estrutura e se desdobra o diálogo entre espaços e tempos nos textos, no intuito de identificar e pensar as realizações do cronotopo do deslocamento na criação literária de Rio. O estudo conto a conto desenvolve-se a partir de um esquema analítico que progride do tema, tratando da relação do narrador com a informação do texto e com as personagens a quem

dá voz, em direção às categorias de tempo e de espaço. A ordem imposta aos textos é intencional e seu propósito será devidamente abordado adiante, quando elaboro um olhar de conjunto sobre o corpo de escritos.

2.1 El olvido viaja en auto negro

A chegada do carro negro é o acontecimento central através do qual o conto penetra no tema do esquecimento meticulosamente fabricado, dos desaparecidos políticos, que a leitura tende a remeter à época da ditadura militar na América Latina. Entre sombras e luzes da memória, lembrar e esquecer tornam-se poderes revelados pela voz do sujeito que, ao contar, atualiza a história.

A leitura atenta de “El olvido viaja en auto negro”⁷ torna evidente a experimentação da criação verbal a partir do espaço de ação do narrador, que ao assumir as posições de onde fala desafia os limites conhecidos da esfera de ação destinada a essa instância: o conto dá a conhecer um narrador discreto, que elabora lacunas e silêncios através da palavra, que não expõe as personagens quando conta uma história compartilhada pela dor.

O tom alegórico do conto, corroborando a urgência de revelar-se a verdade por trás do silêncio, cria condições pouco profícuas de explorarem-se as personagens naquilo que poderia caracterizá-las: ações e/ou falas. O mesmo pode-se perceber em relação ao espaço e ao tempo, que se realizam entrelaçados e em simultaneidades, apesar do funcionamento inusitado desses elementos. Sendo mínima a atividade das personagens, mais reduzidas ainda são as influências do espaço e do tempo na história. Parece-me, portanto, fundamental examinar o conto a partir da

⁷ O conto “El olvido viaja en auto negro”, traduzido do espanhol ao inglês por Elizabeth Gamble Miller, foi finalista na competição literária de abrangência internacional intitulada XXVI Premio Internacional de Cuentos “Lena”, sediado na Espanha, em 1989. No ano de 1990 foi publicado na Revista Literária *Confluencia*, da University of Northern Colorado, U.S.A., e em 1993 na Edição cultural dominical da Revista Literária *Diario Los Andes*, em Mendoza, na Argentina. Em 1994, a versão traduzida do relato foi lida na Conferência *International Women's Day*, realizada em Fredericton, e a versão bilíngüe foi publicada na Revista Literária *Nashwaack Review*, Fall Issue, Fredericton. Em edição publicada em 2003, o conto é incluído na Revista Literária *World View*, de Washington, DC. Em 2004, “El olvido viaja en auto negro” é publicado na obra bilíngüe *The Space of Light/El Espacio de la luz*, que reúne uma seleção de poemas e contos, com tradução ao inglês e prólogo de Elizabeth Gamble Miller, e edição, no Canadá, pela editora Broken Jaw Press.

localização espacial e temporal da voz narrativa, e seguindo esse fio explorar os demais elementos da história para depois retornar ao nível discursivo, em que também é operada a estratégia lingüística de comunicar entre descontinuidades, denunciando o absurdo do esquecimento no não-dizer e no dizer aos pedaços.

A estrutura narrativa parte, puramente, da apresentação de fatos, como se a cena se desenvolvesse no instante de seu contar, aproximando no tempo a ação do seu relato. O narrador situa-se do lado de fora da história quando manifesta sua voz, mas penetra na cena através do olhar de cada personagem cuja visão enuncia, traduzindo o que elas enxergam em visões que resultam em um somatório de imagens com traços semelhantes capazes de criar uma ilusão de totalidade, como se, ao encaixarem-se os fragmentos, fosse possível descobrir uma verdade final na história.

Cinco mulheres e um menino observam uma mesma cena: lentamente o carro negro dobra à direita entrando na rua Quintana. Como se uma lente cinematográfica fosse a extensão ótica do corpo de cada personagem, é através das impressões a respeito desse instante, dadas a conhecer pelo narrador, que a narrativa se arma.

A presença do narrador ganha visibilidade nos últimos parágrafos ao sobrepor-se à pluralidade de olhares das personagens. Quando a voz do narrador surge, a perspectiva se altera: de fora da história, na posição de quem conta o que não presenciou, o narrador parece dizer menos do que sabe, uma vez que sugere deter um conhecimento privilegiado pelo distanciamento temporal que há entre seu discurso e a cena.

Esse procedimento narrativo, o de dar dimensão plural à imagem do carro negro, foi tratado teoricamente por Oscar Tacca (1983) e classificado por ele como visão estereoscópica. O teórico espanhol explica que tal forma narrativa é uma outra maneira de onisciência (ou quase onisciência) por pretensamente dar conta da amplitude total do conhecimento

já não de um ponto de vista superior e inumano, à maneira do narrador onisciente, mas acumulando a informação que sobre um personagem (ou episódio) têm os restantes. (...) O processo combina a afirmação de onisciência com a visão não convencional, mas autêntica, natural e subjetiva de cada personagem (p.90).

Uma visão onisciente sobre um determinado objeto da narrativa implica o livre acesso do narrador a todos os espaços da trama, desde aos lugares em que as ações ocorrem até às consciências das personagens. Na visão estereoscópica esse acesso completo se dá não pela capacidade de penetrar na história que o narrador possa vir a ter, mas pela possibilidade de

através de diversos fragmentos da cena, seja por meio de pensamentos, por falas ou por percepções das personagens, partilhar com o leitor a chance de estar ao mesmo tempo em todos os espaços, experimentando a história.

A ubiqüidade do processo compositivo transforma a intervenção do leitor, uma vez que o coloca imediatamente dentro do narrado, concentrado nas formas de ver um determinado fato e não no fato em si. No emprego dessa estratégia, se a responsabilidade sobre as informações com que o narrador joga não diminui, pelo menos se modifica: em uma perspectiva omnisciente quem narra decide como manipula a verdade do contado, mas se a perspectiva adotada é múltipla, a composição de um todo narrativo coerente depende também da ação de quem lê. Então, a verdade desse tipo de texto implica em um jogo bem mais complexo de tratamento da informação, no qual o acordo tácito de verossimilhança extrapola o limite do texto e precisa do não-dito para sustentar-se.

No caso de “El olvido viaja en auto negro” a focalização estereoscópica mantém o seguinte esquema: como uma câmera cinematográfica que capta a cena em plano médio para em seguida aproximar-se do assunto, o narrador coloca-se no nível da personagem – Julito – e descreve como o menino vê e interpreta o carro negro que dobra a esquina; a câmera afasta-se captando um ângulo maior e o narrador distancia-se da personagem para limitar-se a descrever o momento em que o menino vê o carro chegar.

Semelhante movimento de aproximação e distanciamento do narrador em relação à cena se dá nas próximas cinco focalizações, em que cada uma das mulheres observa de um ponto singular a chegada do carro. Então, a voz do narrador se manifesta e, finalmente, dá informações precisas, pontuais, sobre o que envolve a vinda do carro, abandonando as impressões das personagens para expor as suas próprias.

Quando o narrador se permite cautelosamente interferir na história, podendo contar o que houve, de fato, com as cinco mulheres e o menino depois que o carro negro chegou definitivamente, trazendo metralhadoras e decretos, quando pode comunicar o que, afinal, as mulheres souberam, é justamente nesse ponto do texto que o narrador transfere a responsabilidade da afirmação a outrem: “*Cuentan* [grifo meu] que el silencio, el polvo, lo que no se quiere decir, el olvido meticulosamente fabricado – lo que hace voltear la cabeza como si mirando para otro lado los hechos dejaran de existir – han cubierto la calle Quintana” (RIO, 2004, p.120).

O que o esquecimento tematiza está estreitamente associado à figura do carro negro, imagem tão significativa que praticamente transita na esfera das personagens em razão das características humanas que recebe ao longo da narrativa, e o artifício do apagamento é reiterado na escritura mesma do texto. Aparentemente, o narrador esquece de contar o que o carro negro trouxe, menos por distração do que por não poder dizê-lo, como se fosse preciso acovardar-se e omitir tal informação. A estratégia de provocar textualmente o esquecimento, de o narrador omitir-se diante do que quer contar, eximindo-se da própria versão da história no intuito de que não haja comprometimento, acaba por fazer lembrar que há algo a ser esquecido.

O carro negro que surge à esquina tem representação multifacetada através do olhar das mulheres e do menino. A personificação do automóvel, que o recheia de significados distintos, acontece pela imagem transformada em percepção. Note-se que nenhuma personagem verbaliza o juízo que faz da cena, em momento algum.

Tacca (1983) trata a relação do conhecimento entre narrador e personagens ancorando a classificação omnisciência/equisciência/deficiência no quanto sabem os atores através do que dizem, isto é, narrador e personagens sabem tanto mais ou menos a respeito da história na medida em que falam. No entanto, no texto as personagens não falam umas com as outras, nem consigo mesmas, tampouco em pensamento. O que elas percebem e o narrador transcreve não chega a ser afirmado, o “como si” de cada uma delas localiza-se no plano das impressões. Não é à-toa que as personagens não têm voz: aquilo que o olho vê destina-se ao plano dos registros íntimos, enquanto que o falar implica comprometimentos, e em tempos tais os que perfazem a narrativa o silêncio significa sobrevivência.

Não havendo uma protagonista, ao contrário dos demais contos de Nela Rio em observação, as cinco mulheres, o menino, o narrador, e mesmo o carro, ocupam posições com valores semelhantes na história, cujas perspectivas têm pesos parecidos. A maneira como cada personagem percebe a chegada do carro cria uma imagem ambígua do automóvel, em um processo metonímico que expressa a imagem repressiva da ditadura.

Para Julito, o carro chega representando austeridade e exigindo submissão por encarnar o poder; para Iolanda a chegada do veículo é sinônimo de dissimulação; Lucía o identifica ao disfarce e à desconfiança; Petronila vê no carro a soberba; Maria del Carmen sente uma presença traiçoeira; para Soledad Gonzáles, o carro dobrando a esquina anuncia tragédia sob a pompa da

convenção; e coadunando-se a essas perspectivas está a visão do narrador, abrangente na medida que permite a distância:

Lentamente, como si tuviera la intención primera de mostrarse de a poquito, el auto negro dobló desde la derecha entrando en la calle y definitivamente se plantó cuerpo entero, con ametralladoras y decretos. Entonces ellas supieron. Vestidas de compañeras, madres, hijas, amantes, esposas, amas de casa, profesionales, las mujeres habían visto venir en auto negro las consecuencias de un compromiso militante (RIO, 2004, p.120).

O narrador comunga com as personagens do ato de silenciar, de comunicar através da impressão e do “como si”. Todos os atores envolvidos na cena, o narrador em menor grau de participação na ação, mas igualmente empenhado pelo discurso, parecem compartilhar uma mesma verdade, porque narrador e personagens sabem infinitamente mais do que permitem ao leitor conhecer e, com isso, incitam-no a cavoucar naquilo que insistem não ter existido na intenção de compreender exatamente a dimensão do esquecimento, para talvez concluir que essa soma de versões, em perspectiva estereoscópica, aponta muitas verdades, e que

contudo, é natural que, juntamente com a convicção de que só se chega a verdade através da multiplicação dos enfoques, existe outra, muito mais céptica, de que não há verdade, mas verdades, ou em todo o caso, de que o conhecimento da verdade, na esfera do humano é inalcançável (TACCA, p.92).

O tempo de simultaneidades em que se desenrola o contado emerge do interior de um tempo da memória, de onde a voz narrativa expressa ao contar o testemunho de uma coletividade em tom de denúncia. O ato, político, de lembrar na história o que a História insiste em esquecer dá origem a um movimento narrativo que integra todas as esferas do conto, cuja realização faz-se possível deslocada da cronologia linear.

Há, no nível da história, a ocorrência de uma temporalidade imediata percebida de forma concomitante pelas seis personagens. Amarrado a esse instante, *percebo* o deslocamento da voz narrativa para adiante, o que localiza o fato em momento passado, a partir do que a duração do tempo transcorrido pode ser medida pelas referências à lembrança adulta de Julito, o menino presente na cena: “Julito, que llegó a tener un taller mecánico en un barrio de otra ciudad, cada vez que le toca arreglar un auto negro siente como algo en el estómago, como si estuviera lleno de gritos de mujeres y trabaja afanosamente para olvidar lo que insisten que no existió” (RIO, 2004, p.120).

Esses nós na linha cronológica, do passado a um passado recente que potencializa ações, conectam-se ao nó primordial da teia narrativa: em um narrador suspenso no tempo, que ao comunicar elabora o ponto de onde enuncia, forjando os próprios tempo e espaço discursivos. Pelo discurso o narrador dá um ritmo ao espaço e transforma o tempo em lugar, de maneira que de um dependa a singularidade de outro.

A rua Quintana, as casas de Yolada, de Lucía, de Soledad González e de María del Carmen, o passeio público fora da padaria de onde sai Petronila e a brincadeira de Julito são espaços aparentemente seguros, que funcionam como pontes condutoras ao espaço de refúgio e de segredos da lembrança compartilhada, na qual ficam armazenadas as sensações produzidas pela atmosfera de apreensão, quase que insustentável, estabelecida quando o carro negro dobra a esquina.

Munido de informações prévias a respeito da autoria do texto e da condição contextual em que a narrativa está inserida, é provável que o leitor preencha a insuficiência de referências intranarrativas quanto à ambientação e às marcas temporais cronológicas com elementos exteriores ao relato, na tentativa de ouvir e de compreender a revelação intrínseca ao silêncio povoado de gritos, que articula a história como uma fina linha cinza na trama da memória.

A recente História da América Latina é marcada pela sombra escura dos regimes ditatoriais, vigentes a partir da segunda metade do século XX. A repressão militar originou intensa onda de imigração, principalmente no início dos anos 70. O Canadá acolheu um contingente numeroso de exilados políticos, entre os quais muitos escritores, que, segundo Hazelton (2006), ao estabelecerem-se no país redimensionam a cena cultural, continuam a produzir literariamente, mas mantêm-se estreitamente vinculados à problemática política de suas nações:

No es para sorprenderse, entonces, que los primeros escritos de muchos autores cuando llegan a Canadá se ambientan casi exclusivamente en el país de origen, y que sean fuertemente politizados, tenazmente optimistas, y conmovedores en su lamento por una visión de justicia económica y social que había sido sistemáticamente aplastada (Hazelton, 2006).

Parte da obra narrativa de Nela Rio evidencia as considerações de Hazelton. Em “El olvido viaja en auto negro”, a autora recorre ao conflito e seus efeitos como pano de fundo sobre o qual faz moverem-se um temível carro negro, o contido narrador, o menino inocente e as cinco mulheres “petrificadas en las estadísticas oficiales en el gesto de mirar el auto negro” (RIO, 2004,

p.120), figuras que tão imediatamente fazem lembrar as Mães da *Plaza de Mayo*, internacionalmente conhecidas por travar e sustentar uma luta árdua a fim de que os desaparecidos políticos não permaneçam esquecidos. Mulheres como as personagens do conto, que se vestiram de companheiras, de mães, de filhas, de amantes, de esposas, de donas de casa, e de profissionais ao verem chegar as “consecuencias de un compromiso militante” (RIO, p.120) sem jamais renunciá-lo.

Há, nesse sentido, um afiado e denunciador questionamento social trabalhado sutilmente no plano da linguagem. Não dizer o que realmente houve não impede que o narrador o faça nas lacunas que cria entre o que articula por meio da palavra e o que o leitor percebe.

2.2 Lucrecia

Alienar-se do mundo, voltando-se para a segurança das lembranças não exige Lucrecia de experimentar os abusos da ditadura, em sua expressão mais crua, humilhante e violenta. O conto “Lucrecia”⁸ tematiza a privação da liberdade e a injustiça social em oposição à resistência humana, feminina, a partir do corpo, fundada em situações limites de intensas dor e violação.

Omnisciente, o narrador se compadece da dor da protagonista e lamenta a ignorância e as atrocidades da opressão política. A voz narrativa, em tom testemunhal, paira sobre a história e analisa com lucidez os fatos. Deixa transparecer incisivo posicionamento politizado por entre as falas e pensamentos da personagem, em um movimento contínuo em que se aproxima, penetrando inclusive a consciência da protagonista, e se afasta dela.

Lucrecia encarna o estereótipo ocidental da mulher que envelhece só, na casa repleta de ausências preenchidas por lembranças. Personifica a acomodação, o hábito de cultuar o passado recusando-se a acompanhar a atualidade. É, enfim, o sujeito para a morte, que olha o tempo

⁸ O conto foi finalista no XXXV Concurso Literario “La Felguera”, realizado na Espanha, em 1990. A versão de “Lucrecia”, traduzida do espanhol ao inglês por Elizabeth Gamble Miller, foi lida na Conferência *International Women's Day Celebration*, Fredericton, em 1993. No ano seguinte, o relato foi publicado na Revista Literária *Confluencia*, University of Northern Colorado, Fall Issue. Em 1997 a Revista Literária *International Quarterly Review*, New York, publicou o conto com versão traduzida ao inglês. “Lucrecia” é uma das seis narrativas curtas incluídas na obra bilíngüe *The Space of Light/El Espacio de la luz*, traduzida e organizada por Elizabeth Gamble Miller, e editada pela Broken Jaw Press, em 2004, no Canadá.

passar, que não espera nada mais do existir além dessa paz aparente da vida satisfeita e simples feita de tecer e recordar.

A personagem recusa-se ao novo fora do seu mundo protegido de memórias. Note-se que a novidade e a informação não ultrapassam a superficialidade dos modelos de pulôver ilustrados em revistas, cujo traço característico consiste em veicular conteúdo ameno. A opção pela futilidade, o que aparentemente aponta limitações de Lucrecia e mesmo um gosto pelo ignorar, evidencia temores velados que não podem ser comentados. Há um medo anterior e maior do que a necessidade de assumir posições politicamente orientadas.

As falas de Lucrecia, povoadas de lugares comuns, beiram à ingenuidade. Revelam incoerências existenciais profundas e a imagem distorcida que essa senhora faz de si mesma. Ao perceber a manifestação na rua, diz-se em pensamento:

Estos chicos lo que deberían hacer sería estudiar, eso les hace falta, prepararse para la vida, para ser alguien útil en el futuro, eso es lo que necesita ese país. ¡Revoltosos! Seguro que los padres no saben dónde están sus hijos. Deben creer que están donde deberían estar, no en la calle, gritando libertad y justicia social y libertad a los presos políticos y todas esas cosas que sólo los mayores, y sólo algunos mayores, entienden (RIO, 2004, p.92).

Desfazendo-se da juventude, que a sua maneira se mobiliza e oferece resistência, Lucrecia repete a idéia antiga e obsoleta de que o sujeito existe somente quando sai da escola, de que toda a vivência anterior à idade adulta pode ser desconsiderada, a partir do respaldo que a maturidade dá, e de que as pessoas devem ser educadas para o futuro, para servir a uma coletividade, para ser útil em um tempo que não chega a se configurar.

O futuro é uma referência extremamente abstrata, um borrão no ar, que os jovens são ensinados a vislumbrar e que, ironicamente, adultos feito Lucrecia transferiram para algum lugar do passado. Para essas pessoas ficou tarde demais e para aquelas ainda é cedo viver. E, então, que de expectativas e de constatações forjam-se responsabilidades e alienam-se poderes legítimos dos sujeitos, abrindo brechas sociais para que se alicercem forças coercitivas, tais como a polícia organizada em nome de governos. O discurso raso de Lucrecia dentro da fala certa do narrador expõe exatamente isso: como descontinuidades sociais, fragilidades dos pensamentos dos indivíduos e de um povo, produzem seus próprios predadores, e ao mesmo tempo, criam resistências correspondentes.

Rosário, a amiga, funciona na história como o grilo da dúvida, a voz que estimula Lucrecia a desacomodar-se. A filha Marianita e o genro Alberto, incorporados à figura do exílio,

fazem a protagonista recordar a incompreensão e os tolhimentos que o país, naquela conjuntura, representa.

O grupo de estudantes na manifestação acena com a inexperiência e com a vontade de mudança, que a personagem reconhece como revolta injustificada, afinal, se eles ainda não têm utilidade social, não faz diferença o que pretendem reivindicar.

A imagem da repressão, da violência, do subjugamento é sempre masculina, descrita mais ou menos detalhadamente segundo características físicas e/ou ações. O contato com as três primeiras companheiras de cárcere faz-se visualmente e por sussurros, criando a proximidade possível através das redes das celas improvisadas.

Transferida ao pavilhão das subversivas, Lucrecia é recebida por outras cinco mulheres com um abraço, em sinal de solidariedade. As companheiras com as quais Lucrecia se relaciona na prisão formam um coletivo feminino que se arma em resistência, cuja cumplicidade se fortalece no silêncio.

Coexistem no texto uma temporalidade cronológica e uma memorial que, ao se aproximarem, na medida em que a dolorosa experiência de Lucrecia se intensifica, dão origem a um tempo que se desmancha, marcado pela vertigem. O tempo linear em que há a sucessão dos fatos se realiza paralelamente ao tempo da memória, que filtra as cenas e relaciona-as imediatamente a elementos trazidos do passado, instância cercada a que tem acesso apenas a protagonista e o narrador.

Esses dois tempos se cruzam e descruzam até o momento decisivo em que Lucrecia intui algum tipo de mudança: “Todavía sentía una sensación de angustia y como de algo roto en alguna parte, un súbito desplazamiento de la realidad, un viraje intangible, un punto saltado, algo así (RIO, p.98)”. Nesse ponto da narrativa a orientação temporal, até então dupla e concomitante, dá início a um tempo outro desorientado, desfigurado. A partir de “las ocho y veinticinco (p.98)” a linearidade das horas e a estabilidade da memória viram-se ao avesso: instala-se o tempo da vertigem.

De dentro da vertigem materializada pela dor da tortura, as referências são apagadas e informações como dia e noite perdem o sentido quando a humilhação é o que resta. Inicialmente a protagonista sente apagam-se as noções que tem sobre o mundo: “Lucrecia no sabía nada, ni dónde estaba, ni quienes a habían traído ni porqué (RIO, p.102)”, e por fim, na exaustão da resistência, sente vontade de apagar a si mesma para não precisar mais buscar explicações que a

façam compreender o horror que atravessa: “Despertó muchas veces pero muchas veces se derrumbó y otras no quería despertar. De alguna manera, en alguna otra parte, el mundo seguiría andando y ella ya no era la misma (RIO, p.106)”.

Nesse turbilhão, o narrador mesmo refere-se ao tempo vagamente, “pasaron horas”, “la dejaron sola dos días o algo así (RIO, p.106)”. A atmosfera de desequilíbrio ao adquirir densidade vai envolvendo também o olhar narrativo, e causa a impressão de que progride ao infinito, como um buraco negro tragando elementos cósmicos para o seu interior.

A personagem move-se em espaços absolutamente seguros e acolhedores, a memória, em lugares conhecidos, a casa, em regiões fronteiriças entre a estabilidade e o estranho, a rua, e em ambientes desconhecidos e violentos, o cárcere. Os lugares tornam-se sistemática e gradualmente opressivos quanto mais cercados e vigiados se apresentam.

A memória aparece em “Lucrecia” como o ambiente representativo da tranqüilidade, onde a personagem exercita seu poder maior: recordar. O recordar e o hábito dão-lhe condições, por exemplo, de andar no escuro nos corredores da casa conhecida, reproduzindo o trânsito da memória.

O espaço da rua, essencialmente urbano, constituído de praças centrais e avenidas abrigando a manifestação, as divergências e o princípio da opressão, identifica-se com a instabilidade. A prisão para onde Lucrecia é conduzida foi, ironicamente, improvisada a partir de uma residência, e depois desse ponto da narrativa os espaços começam a ser subvertidos naquilo que os caracteriza.

Desde o uso da casa para cárcere e do automóvel para captura, por exemplo, os ambientes iniciam a se desfigurar, juntamente com a idéia do tempo. Por isso, gradualmente, mesmo lugares estáveis de segurança do sujeito, como as próprias memória e consciência, se desmancham vertiginosamente.

O trânsito forçado por esses ambientes transfigura os lugares íntimos da lembrança, do corpo e da sanidade, cobrindo-os de manchas que jamais poderão ser removidas. Nódoas que remetem à intolerância, à incompreensão, e à brutalidade humana: a cidade fecha as portas aos manifestantes; as celas são cômodos improvisados de casas; um carro serve secretamente para conduzir pessoas em condição de animais; o banheiro, precário, que pressupõe privacidade é vigiado. Coagida a usar esses espaços, a personagem vai sendo empurrada para dentro de si. Sobram-lhe o corpo, absurdamente violado, e a mente fragilizada.

Nessas circunstâncias, fatores orgânicos como a menstruação e a urina respondem às pressões do meio hostil, o que chega a manifestar-se quase que em sinal de automática resistência do corpo. A intensidade do medo experimentado ativa reações desesperadas em busca de familiaridades em um ambiente tão estranho e insalubre: “Ella había tenido tanto miedo cuando la llevaron la primera vez que se había aferrado al pano empapado de sangre y no lo soltaba por nada (p.104)”.

Investigando as realizações do espaço do corpo na obra poética de Nela Rio, Elena Palmero (2006) identifica na recorrência da imagem do corpo torturado a geração de “una constante tensión entre un sujeto al que se le intenta situar fuera del cuerpo y un sujeto que se reintegra al cuerpo en el acto liberador del silencio”, e explica que a tortura reproduz à perspectiva dicotômica ocidental que separa o sujeito do corpo, destruindo a articulação primária entre o corpo e a linguagem. Daí o silêncio converter-se em poder legítimo do torturado, na condição de última forma possível de resistência.

Aproximando tal compreensão da narrativa, em que a figura do corpo violado é reiterada, é possível reconhecer no silêncio o poder do torturado sobre o torturador, e também o redimensionamento desse poder quando compartilhado com outros torturados, capaz de resignificar a dignidade de ser mulher entre mulheres, que têm mais em comum do que fenômenos biológicos como menstruar e gerar outros seres humanos:

Cuando llegó había cinco mujeres. Al entrar tropezando con los zapatos endurecidos por su orina y su sangre, la bata hecha pedazos, sucia, desgredada, el cuerpo magullado, las miró con ojos desconsoladamente perdidos y las cinco mujeres vinieron hacia ella y la abrazaron (RIO, p.108).

A prática da tortura no mundo remonta séculos, e em suas primeiras feições dirigia-se ao suplício do corpo como castigo máximo aos indivíduos que representavam ameaça a um estado de coisas regido por poderes vinculados às arbitrariedades religiosas. As fogueiras da inquisição, por exemplo, vão sendo extintas na Europa com o advento do capitalismo industrial, entre os séculos XVIII e XIX, quando a punição de humanos para com seus pares desloca-se do corpo dirigindo-se à alma, com a intenção de ferir ainda mais profundamente o subjugado. As punições dos tempos modernos tendem, portanto a atuar “profundamente sobre o coração, o intelecto, a vontade, as disposições” (Foucault, 1987, p.21).

Durante a vigência dos regimes ditatoriais nos países do sul da América do Sul, o uso indiscriminado da tortura, principalmente física, assemelha-se à época medieval, e tem o respaldo

do poder institucionalizado dos governos. Na maioria desses países, como no Brasil, apenas no final da década de noventa a tortura passa a ser criminalizada.

Carolina Rocha (2003), em estudo intitulado *Violencia de Estado y literatura en Argentina* retoma a metáfora desenvolvida por Horácio Riquelme em pesquisas a respeito dos efeitos psicológicos das ditaduras durante os anos sessenta e oitenta no Cone Sul: a era crepuscular.

A imagem empregada por Rocha para abarcar esse período de terror e insegurança, que cobriu as sociedades de um medo generalizado, aparece na literatura argentina de maneira sistemática, especialmente na obra de escritores forçados ao exílio, cujo tom temático flutua entre a denúncia e a reflexão desse tempo traumático.

Pensar em um instante crepuscular remete ao momento em que a luz do sol dá lugar às sombras, à ausência de luz. De certa forma, a resistência de Lucrecia, com corpo e espírito dilacerados, sugere um fim enterrado no esquecimento, pois quando o narrador relata o encontro da protagonista com as outras mulheres em situação semelhante, deixa entrever o destino definitivo da personagem: uma espécie de apagamento. Lucrecia entra na noite escura das prisões e sua ausência não será reclamada.

2.3 María de la Victoria

A constituição alegórica de “María de la Victoria”⁹ usa, em tom de lenda, o assunto de como um povoado livrou-se da invasão das vespas, que contaminaram tudo, desde a comida até os hábitos dos moradores, e deixaram a população apavorada com os ataques violentos dos insetos, para tematizar o poder da palavra em resistência à repressão.

A voz narrativa posicionada distante e acima da história articula amplo conhecimento dos fatos, manipulando o que sabe através de um discurso cuidado, em que é possível perceber o receio de dar a conhecer informações além do que pode e/ou pretende quem enuncia.

⁹ O conto foi publicado em 1999 na Revista Literária *Alter Vox*, em Ottawa, no Canadá. Em 2003, traduzido ao inglês por Elizabeth Gamble Miller, o relato tem publicação na Revista Literária *World View*, em Washington, DC, com arte de Roger Essley. “María de la Victoria” foi publicado em 2004, no Canadá, na obra bilíngüe *The Space of Light/El Espacio de la luz*, pela Broken Jaw Press.

Essa voz aparentemente imprecisa reforça a intenção de impedir que a história (e a história subjacente) seja apagada pelo esquecimento, emprega a alegoria para questionar posturas omissas, como o posicionamento de quem se cobre com uma manta, e tece um arranjo cifrado em denúncia às práticas repressivas que remetem a mundos exteriores aos textualizados.

O narrador esforça-se por tornar evidente a não autoria do episódio que conta, transferindo, assim, a outrem a responsabilidade pelo teor do contado, a uma voz múltipla e de origem desconhecida que tem ecoado de um passado recente até o presente relatado, colocando-se na condição de recuperador de um saber coletivo, de atualizador de um conhecimento popular:

Los que saben, dicen que la montaña grita algunas noches. Es una historia no muy vieja, arrinconada como el polvo del silencio. Pero ha llegado hasta aquí, y hay noches en que la gente se tapa con una manta para no escucharla (RIO, 2004, p.124).

No plano da história, a protagonista, cujo nome dá título ao texto, assume lugar de representante da sua comunidade, e encarrega-se de desencadear o processo purificador do povoado através do fogo. No plano discursivo, María, única personagem nomeada, a encarregada da tocha, e, logo chamada de María de la Victoria, representa a coragem de quem compreende no sacrifício de alguns a garantia da liberdade e do direito à expressão aos grupos que sucederem o grupo do qual é porta-voz.

É de María a função de limpar a terra, através da palavra e dos argumentos fundamentados na dignidade do grupo, das atrocidades cometidas à força contra os moradores do vilarejo por agentes aparentemente pequenos e desprovidos de força, mas que agindo em bando e sorrateiramente podem provocar feridas profundas.

A protagonista, munida de coragem e de responsabilidades que assumiu para si, encarna virtudes de uma coletividade oprimida, que foi física e simbolicamente banida, silenciada ou exterminada, e que de alguma forma insistente sobrevive no espaço de resistência da memória.

O coletivo formado pelos habitantes do povoado, do qual não chega a destacar-se uma outra personagem além de María, funciona como uma personagem mesma, que adquire força na expressão do grupo. O grupo organizado decide e põe em prática a execução, até o final, das resoluções acertadas em consenso, apesar da degradação física provocada pela vespas:

Se celebraron reuniones y se decretaron drásticas medidas. Incendiarían el pueblo. Como las avispas se metían en las ropas se prohibió la fuga individual. Debía evitarse a toda costa que las avispas, prendidas en sus mantos, se propagaran a otros lugares. Se quedarían hasta la hora exacta del incendio (RIO, p. 124).

A outra gente, de feições rapidamente determinadas no relato, o grupo composto pelas pessoas que dissimulam, a gente que não quer recordar aqueles que se deixaram queimar ajudando, assim, a limpar a terra das vespas é a mesma que se cobre com a manta para fazer-se de desentendida. Essas pessoas são caracterizadas pela omissão e por ignorarem os sinais da montanha que grita, trazendo à superfície da memória o outro grupo que gostariam de esquecer.

A estrutura temporal do relato realiza movimentos concêntricos orientados pela perspectiva narrativa. Feito os círculos que se expandem na água quando se joga uma pedra, o tempo central da história remonta um passado recente que se desdobra em direção ao presente da atualização do contado.

Há a descrição das ações coletivas realizadas no povoado, e do interior do texto emerge a informação de que tais ações são contadas e recontadas no intervalo de tempo existente entre o fato da invasão de vespas e o momento presente em que o narrador atualiza a história, baseado em uma espécie de transmissão polifônica que se amplia em ondas sonoras.

O transcorrer do tempo, de um momento anterior até o instante imediato do contar, dessa forma textualizado, dá origem a uma dimensão da memória, no sentido de que o lugar da enunciação se sustenta naquilo que chega a ser ou não ser lembrado.

O espaço da memória converte-se em lugar de permanência, para o qual a montanha que grita simboliza a ponte entre o fato original e suas repercussões. É onde o vale ganha forma e a praça adquire o emblema da luta do povoado, tornando-se o ponto da história/História a partir do qual o fogo/a palavra se propaga, fluindo descontroladamente “como agua por las calles, sobre la gente, sobre las casas, sobre las avispas” (RIO, p.124).

Desvestindo a alegoria, põe-se a descoberto o conflito inquietante que, pensando a obra de Nela Rio em sua completude, aparece de forma recorrente e marcante também em outros contos, como “El olvido viaja en auto negro” e “Lucrecia”, por exemplo.

Em razão do tratamento interpretativo que a construção alegórica, por si só, pressupõe, recorro ao universo poético-narrativo de Rio para propor leitura que não incorra em superinterpretações, mas que aproxime elementos semelhantes em imediata conexão, o que implica ir adiante do conhecimento do texto para buscar as informações que contribuem para o entendimento do texto, na esfera da cultura.

Retomando o que este estudo mencionou anteriormente a respeito dos estudos de Hugh Hazelton (2006), recupero a explicação do teórico de que através dos traços comuns encontrados

entre artistas latino-americanos emigrados, constitui-se aspecto freqüente o fato de parte das obras desses artistas normalmente serem orientadas aos países de origem.

Além dos países de nascimento servirem de cenário para as ficções dos escritores latino-americanos longe da casa primeira, observa-se, especialmente, a recorrência dos temas ligados às razões que produzem os exílios, como a ação abusiva dos regimes ditatoriais vigentes em praticamente todos os países da América Latina, entre as décadas de 60 e 80, época em que se registrou fluxo intenso de emigrados estabelecendo-se no Canadá: “Al llegar a Canadá, muchos autores latinoamericanos se dedican a obras que analizan o describen la caída de la democracia, elogian a los caídos, celebran la libertad, condenan a los militares y buscan alguna esperanza para el futuro” (HAZELTON, 2006).

Parece-me que “María de la Victoria”, de certa maneira, ilustra os casos percebidos por Hazelton, e nesse sentido, faz-se necessária a relação entre a narrativa em estudo e o regime ditatorial militar na Argentina, terra materna de Nela Rio, onde houve intensa ação repressiva. Mesmo que não haja referência textualizada às vespas argentinas, a estrutura alegórica permite que tal relação de sentido se dê.

A interpretação do poder purificador do fogo, análoga ao poder libertador da palavra, assim como a localização espaço-temporal do conflito para além do texto, é facilitada pela sugestão mesma da autora quando da publicação de “María de la Victoria” no formato *libro de artista*¹⁰, com o subtítulo *Alegoría sobre la represión (las avispas) y el poder de las palabras (el fuego)*.

Por extensão, é possível rever a personagem como a voz das minorias reprimidas e violadas em direitos legítimos, que de tempos em tempos se fazem ouvir na voz dos grupos remanescentes cobrando justiça pelos efeitos devastadores do regime político.

Ainda por analogia, há o seguinte trecho:

No respetaban las puertas cerradas, ni las ventanas, ni las chimeneas ardiendo. Ni siquiera los cántaros de agua fresca, ni los juegos de los niños. Los cuerpos, llenos de pinchazos, tomaban formas extrañas y a las madres les era difícil reconocer a sus hijos (RIO, p.124)

¹⁰ O *libro de artista* é uma das parcelas criativas de Nela Rio. Também pintora e artista da metáfora visual, Rio edita alguns de seus textos em papel feito a mão, encadernação artesanal e número limitado de exemplares, que a autora registra, guardando nome e local do depositário de cada obra. Esses trabalhos têm sido expostos no Canadá, Estados Unidos e Espanha, conforme consta em: http://www.fis.ucalgary.ca/ACH/Registro/Nela_Rio/publicaciones.html, acessado em 26/04/08, site a respeito da publicação da obra artística de Nela Rio.

que, além de conversar intimamente com “El olvido viaja em auto negro”, lembra-me de imediato as Mães de Maio, em insistente busca por informações a acerca do paradeiro dos filhos desaparecidos após intervenções militares de caráter questionável. Mães e pessoas simpáticas ao ato político, que se reuniam na *Plaza de Mayo*, em Buenos Ayres, da mesma maneira como os habitantes do povoado faziam, na *Plaza Mayor*.

Os corpos deformados pelas picadas dos insetos têm relação estreita com as marcas da tortura, que quando chegam a sumir da pele não desaparecem do interior dos sujeitos torturados, como cicatrizes permanentes por dentro, na alma.

O silêncio do povo torturado pela presença das vespas é o que esperavam as pessoas omissas, “la outra gente, la que siempre mira desde el borde de si misma” (RIO, p.124), no entanto a montanha ainda grita e faz todas as gentes lembrarem da história que nem o passar do tempo é capaz de calar, porque há permanentemente a possibilidade de atualização da história através de novas vozes, alimentadas pela lembrança popular.

A figura da montanha que grita em algumas noites, sobretudo quando o sol se põe e tinge de vermelho - aludindo ao sangue, talvez - a parte visível aos habitantes das cercanias, funciona também como o sinal que dispara o início de cada recordar, da atualização da história, na medida em que alguém resolve comentar o que já houve por lá, quando é relembrado o horror da ditadura no país.

A forma alegórica da composição do texto, explorando minimamente as categorias de personagem, de tempo e de espaço, e principalmente tratando de metaforizar o conflito está relacionada à impossibilidade de falar-se às claras e sem censura o que se pretende dizer. Nesse sentido compreendo o jogo entre o grito da montanha e o silêncio de quem cobre a cabeça e não se abala diante do ataque das vespas nem da história relatada como eco.

De maneira similar percebo as descrições breves na composição das personagens, mesmo no que tange María de la Victoria, que tem vitória no nome para contribuir prontamente com a lembrança do sucesso dos habitantes do povoado no episódio das vespas.

As informações dispostas no texto a fim de serem decifradas têm o caráter hipertextual de apontarem para uma mesma intenção: a história das vespas não pode ser esquecida. E a maneira eficaz que o narrador utiliza para produzir esse efeito de recuperação e associação de idéias, posterior à identificação do significado simbólico de vespas e montanhas e fogos reunidos em um mesmo texto, é o lembrete.

Inevitavelmente, o leitor de Nela Rio que já teve contato com o universo poético-narrativo da escritora, relaciona imediatamente o sentido da dissimulação e do silêncio a outros textos e acaba por perceber em expressões recorrentes o fundo sobre o que se desenvolve a narrativa. A partir dessas referências, as imagens figurativas da montanha, do fogo, do pó do silêncio, das pessoas omissas, e mesmo de María, deixam o quadro estático da história passada para adquirir a mobilidade da narrativa viva, que sobrevive no recontar-se.

2.4 El jardín de las glicinas

“El jardín de las glicinas”¹¹ explora nuances de repressões historicamente experimentadas pela mulher, formas de tolhimento que as culturas incorporaram como se fossem inerentes à condição humana, especialmente as que se dão veladas no núcleo familiar e que dizem respeito às relações de poder determinadas por gênero e por papéis sociais pré-estabelecidos. A violência doméstica tolerada ou não questionada, porque há um estado de coisas que, em certa medida, naturaliza essa prática, é um fator agravante do conflito que marca a narrativa.

A protagonista, investida, já, de inúmeras funções sociais, percebe que não se reconhece nessas posições, tampouco encontra nelas e/ou além delas lugares para expressar a mulher artista que também a constitui. A alternativa de conciliar a vocação artística e as funções de mãe e de esposa, ignorando, suportando ou enfrentando a violência doméstica não se apresenta à protagonista, que existencialmente cobra-se rompimentos definitivos o suficiente para recolocá-la no caminho de si mesma, segura e dona da própria voz.

¹¹ O conto, com tradução do espanhol ao inglês por Elizabeth Gamble Miller, foi lido em 1996 na Conferência *International Bilingual Reading*, e teve publicação nos anais de The 19th Annual American Literary Translators Association, Indiana University, em Bloomington, Indiana, USA, edição de Novembro, páginas 7-10. Em 1997, realizou-se a leitura do relato em ocasião da apresentação de *Periplo*, a journal of P.E.N. International, International Book Fair, em Guadalajara, no México. O texto foi lido na Conferência Internacional *Madness, Illness, Bodies: the Hispanic Woman Writer and her Fragmented World*, George Washington University, em Washington D.C., publicado na edição de Outubro, nas páginas 15,16,17. A *Revista Literaria Baquiana*, em 2001, publicou o texto em seu Anuario 2000, Miami, USA, e a *Revista Literária Torre de Papel* o publicou em 2002, ano em que foi publicado também na *Revista Literária Journal CESLA #3*, em Poland, University of Warszawa. A narrativa é um dos seis contos de Nela Rio incluídos na obra bilíngüe *The Space of Light/El Espacio de la luz*, publicado em 2004.

O mote da liberdade violada adquire um peso, proposital, que contrasta com a leveza do celebrar a vida através da arte libertadora, relação permeada por densidades e sutilezas que o conto tematiza.

Tem o tom da cumplicidade a voz narrativa que orienta o entendimento do trajeto percorrido pela protagonista, do escuro da subserviência às luzes da autonomia, ao jardim. É a voz de quem compreende as renúncias e as submissões da personagem, provavelmente por saber que essas limitações vão sendo superadas na medida em que a história progride.

O narrador de “El jardín de las glicinas” testemunha os fatos e hierarquiza episódios decisivos, encadeando eventos de forma que, em sincronia, evidenciem o processo íntimo de emancipação e reconhecimento de si, experimentado pela personagem. Para isso, o narrador posiciona-se frequentemente próximo à protagonista, como se a acompanhasse do canto do quarto às escuras ou caminhasse ao lado de Isolina, sendo sempre presença que não interfere no rumo da história nem julga os envolvidos, apesar de ocupar lugar privilegiado em relação aos acontecimentos.

Representativa de toda uma estrutura social preconceituosa, que se apóia em classificações binárias do tipo dominantes/dominados, Isolina poderia ser descrita como vítima, triplamente: vítima do matrimônio, acerto concebido pela cultura, que consensualmente nega à esposa igualdades em relação ao parceiro; vítima das agressões do marido, que a enxerga como a um objeto e tem para com ela, portanto, uma relação de posse; e vítima da própria ignorância, por não acreditar-se merecedora da sua individualidade.

No entanto, o texto mostra uma personagem que, considerando as circunstâncias em que está posta, se vitimiza sem dar-se conta, que sofre por sentir as violações, mas não consegue vislumbrar alternativas que diminuam a angústia da impossibilidade da expressão plena; uma personagem que, muito lentamente, tenta apropriar-se de quem é, e enfim, à custa de decisões e rupturas que demandaram longo processo de maturação, (re)assume o protagonismo da própria vida.

A personagem vai sendo construída enquanto percorre tempos e espaços particulares que a aproximam da passagem ao jardim iluminado, compondo-se a partir das próprias tintas. Apenas duas personagens são nomeadas: Isolina, a protagonista, e Pepita, a amiga, única convidada a entrar no jardim de glicínias.

A presença do marido e do filho de Isolina faz-se necessária especialmente para tornar evidente o tipo de relação que essa mulher tem com o matrimônio e com a maternidade, isso significa dizer que ambos perdem importância ao passo que a protagonista adquire autonomia. No princípio do conto Isolina é preenchida com os excessos que marido e filho incorporam, e conforme a história avança, vão sendo substituídos pelas singularidades que essa mulher descobre a respeito de si.

A movimentação operada pela voz narrativa para estabelecer o contado no tempo do contar segue as seguintes coordenadas: abre o texto a descrição do jardim em tarde de primavera, criando um clima de expectativas desde a primeira frase: “El rumor llegaba en el perfume (RIO, 2004, p.14)”. O parágrafo descritivo anuncia alguma transformação e deixa a surpresa do acontecimento suspensa em um tempo que remonta a passado recente, mas dá a impressão de nítida atualidade.

O parágrafo seguinte inicia um episódio novo, aparentemente desconectado do anterior, e expõe o conflito do conto. Nesse ponto, o narrador dá espaço às vozes das personagens e acompanha a cena, testemunhando os fatos e comunicando o que escapa à percepção do marido, “El no vio una de las pinturas que había quedado debajo de la cama (RIO, p14)”.

Apesar de o tempo verbal ser o mesmo empregado na descrição do jardim, o relato da cena cria a sensação de anterioridade, de passado distante, inferência possível pela relação imediata com a informação do parágrafo posterior, que inaugura uma seqüência descritiva de acontecimentos furtivos, pinçados da rotina de Isolina, dando a idéia de longo tempo transcorrido marcado por eventos esparsos, cuidadosamente escolhidos pelo narrador, a fim de demonstrar o avanço miúdo da protagonista em direção ao jardim de glicínias.

Há linearidade cronológica no período transcorrido entre o episódio evidenciador do conflito e a cena decisiva que assinala a emancipação da protagonista. Antes e depois dessa seqüência *é percebida* a mudança de perspectiva da voz narrativa, que desliza o foco descritivo do acontecimento para a atmosfera. A descrição da chegada de Isolina ao jardim retoma o ponto suspenso logo na abertura do texto, unindo as pontas da narrativa em sinal de círculo e reconduzindo o olhar narrativo a um lugar do tempo deslocado da história.

Esse lugar do tempo deslocado coincide com as dimensões enunciadas do jardim, um espaço que se amplia para além do texto, e enquanto representa o acabamento do conto, porque o jardim é a figura que marca o início e o fim do texto, apresenta o ilimitado, a chance de

possibilidades infinitas para Isolina. O jardim é o espaço criativo onde é possível toda ordem de realizações e de sensações, é o lugar especial, íntimo, de celebrar o existir, e está localizado adiante da história textualizada, mas não chega a desvincular-se dela. Quando essa temporalidade, a princípio linear, encosta suas extremidades, dá origem a um instante luminoso onde também o espaço do conto começa e termina.

O lugar de trânsito da protagonista resume-se ao espaço doméstico, ambiente da casa que se divide em outros espaços internos, como o quarto, o banheiro, o quarto escuro, o quarto iluminado, e especialmente, o jardim. À medida que o tempo transcorre e a narrativa avança em relato de memórias, Isolina parece diminuir de tamanho em relação aos cômodos, como se o espaço de ação encolhesse e aos poucos provocasse a impressão de que a personagem é empurrada para fora: “Isolina, que pintaba algunas veces en un cuarto a oscuras, otras en outro muy iluminado, se iba haciendo chiquita y no hacía ruido en la casa que ya, o quizás nunca, le había pertenecido” (RIO, 2004, p.16).

A sensação do não pertencimento ao lugar culturalmente representativo da segurança e da acolhida – o lar – desloca a protagonista e a coloca em desconforto que o passar do tempo torna insuportável. Isolina não se reconhece na própria casa, e quanto mais permite que a artista que a habita se revele, menos a mãe solícita e esposa submissa se manifesta.

A sobreposição de posicionamentos é marcada através do uso que a personagem faz dos espaços: a princípio Isolina pinta escondida da família, em quarto escuro. Lentamente vai abandonando a sombra em direção à claridade, até que encontra coragem para deixar acesas as luzes do quarto. Ou: a protagonista sente-se inferiorizada e sufocada dentro da casa, sem autonomia, e encontra no jardim a liberdade que não existe no espaço privado.

A narrativa menciona a ocasião em que Isolina recebe homenagem pelo quadro *Begonias*, da galeria de arte, e chama atenção ao fato de que a personagem demonstra descontentamento diante das pessoas que assistem à premiação. A eleição desse recorte da vida da protagonista permite observar a forma pela qual ambientes externos também se transformam em lugares opressivos quando o marido a acompanha, como se a presença do esposo forçasse a extensão da casa à rua (à galeria de arte ou a qualquer ambiente).

Esses lugares adquirem densidade incomum, porque representam as anulações e sujeições da protagonista, evidenciam o acúmulo de insatisfações e de abusos, e representam para a personagem o peso da desonestidade consigo, impressão que se expande até o limite do

suportável. Quando a personagem percebe que os lugares de ação disponíveis estão encolhendo, ela também percorre física e emocionalmente esse trajeto em direção a rumos absolutamente interiores, refugiando-se no próprio corpo.

O corpo, marcado por violências que não fazem barulho, cujos sinais raramente são reconhecidos, converte-se em lugar de resistência. A mulher vai fugindo dos espaços exteriores para abrigos que acenam com algo de proteção: “El cuarto estaba a oscuras. La puerta cerrada, sin llave. Ella agachada y abrazándose a las rodillas, estaba en el suelo, tratando de desaparecer detrás de la cama (RIO, 2004, p.14)”. Na medida em que se interioriza vai deixando as sombras e os disfarces, vai procurando claridades, uma vez que ao perceber a própria condição, ficam claras também as suas possibilidades de existência.

Entrar no jardim de glicínias – espaço ulterior: fora da casa, além das telas de pintura e anterior ao corpo, um lugar luminoso de dimensões intersticiais – coroa o encontro da personagem com sua essência crua, livre do olhar escravizador e das brutalidades do outro. Esse ingresso é lentamente elaborado, conforme a história leva a concluir e os artifícios do discurso narrativo permitem acompanhar.

A protagonista realiza inúmeras tentativas, frustradas se olhadas apressadamente, que quando vistas em conjunto apontam um processo criativo minucioso: um narrador conta, como quem pinta, o quadro da personagem que redescobre o poder de libertar-se através da própria arte, e que, por sua vez, pinta possibilidades como quem se escreve, em um refletir-se incessante, em um efeito circular semelhante à estrutura temporal textualizada, coincidindo com a tentativa bem-sucedida, enfim, de escapar:

Quizás fuera porque la lluvia era finita y casi no hacía ruido sobre las hojas o quizás fuera porque se vio en el espejo y reconoció las señales del nunca acabar, o quizás porque sin querer llegara al cuarto que estaba a oscuras y supiera que podría ver las glicinas. Sacó del estante de la alacena su caja de pinturas. Con seguridad encendió la luz sin importarle que fueran casi tres de la mañana. Sacó los canastos que estaban sobre la mesa. Levanto la tabla y dio vuelta. La colocó sobre el planchador, que era su atril, y lo miró como un encuentro (RIO, p.20).

A voz narrativa aposta em que a protagonista reconheça as pistas de um existir em permanência que se lhe apresentam, espera a perspicácia da compreensão do infinito simbolizado pelo jardim, em um movimento de pensar a si em relação estreita com o nunca acabar, idéia que remete, talvez, ao entendimento do ilimitado por pelo menos três caminhos simultâneos de transcendência: a resiliência de Isolina; o espaço criativo literário em que a vida toda é passível

de representação; e a consciência espiritual do sujeito que extrapola as fronteiras materiais do corpo e se realiza para além do lugar que ocupa no mundo.

Ítalo Calvino, pensando a literatura no que seriam seus traços definidores, desenvolve o seguinte princípio: “a literatura como função existencial, a busca da leveza como reação ao peso do viver” (1990, p. 39) e usa para explicar a incidência da leveza, enquanto virtude perseguida nos processos literários em diversos níveis, e apontando-a como tendência, em três realizações distintas.

A primeira diz respeito a “um despojamento da linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumirem essa mesma rarefeita consistência”; a segunda menciona “a narração de um raciocínio ou de um processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte alto grau de abstração”; e por último, “uma imagem figurativa da leveza que assuma um valor emblemático” (p.28), vertentes com as quais o conto de Rio se identifica quase que plenamente.

A linguagem que expõe a história densa de Isolina produz a sensação de um refinamento da delicadeza que desconstitui o bruto; o conto narra um intenso processo mental e emocional de superações íntimas através de arranjos simbólicos que exigem, de fato, complexo exercício interpretativo; e a imagem figurativa da leveza tem o valor cintilante do jardim de glicínias, para o qual a protagonista descobre ter o poder de fabricar a porta de acesso:

Con una destreza indescrptible, con una maestría de años, Isolina pintó una puerta en la pared de ladrillos para que la mujer encontrara algo para abrir y escapar. Y de pronto Isolina se encontró al otro lado en el jardín, el sol de todas las primaveras pintadas tocándole la piel, si, su piel, y se dejó acariciar por el descubrimiento de su fortaleza, su resolución y saboreaba la certeza de una decisión final. Aspiró profundamente la vida nueva, otra vez, así, profundamente, y el olor de las glicinas le entró por la piel al centro del alma. Había esperado tanto tiempo para vestirse de primavera (RIO, p20).

Ao cruzar essa fronteira, intensifica-se a maneira visceral pela qual a protagonista apropria-se do novo lugar. A percepção do instante se dá através do que os sentidos aguçados recolhem e esse sentir instala a personagem em leveza plena e luminosa, em um lugar de beleza, de flores coloridas e de luz.

2.5 Encarnación de la Palma

A alma da mulher brutalmente violada segue presa ao instante do crime, ligada à cena pela intenção de que o violador seja punido justamente. Ao tematizar o abuso sexual, a história de Encarnación¹² trata do esquecimento que alimenta a impunidade, conivente com injustiças, especialmente cometidas com mulheres. Um esquecimento que se alimenta dos silêncios dos dias, de rotinas miúdas em que as pessoas se acomodam e com as quais se conformam.

A voz que relata a sina de Encarnación demonstra ter um conhecimento parcial sobre o que conta, esforçando-se para dar a conhecer em detalhes as versões possíveis: reporta as vozes imprecisas das gentes que atualizam a história ao lembrarem o fato e transmite ações e sensações da protagonista como se houvesse fusão entre a expressão dela e a fala narrativa.

Na forma como o narrador organiza as informações que tem há a intenção do suspense que gera uma lacuna preenchida por conjecturas, que em seguida são corroboradas pela percepção de Encarnación. A voz do narrador coincide com a expressão da protagonista quando, reajustada, a perspectiva deixa o presente do contar e a posição distanciada do fato para registrar os vestígios do crime no lugar em que aconteceu o assassinato, em um passado recente, e a partir disso são formuladas hipóteses que contribuem para o revelar da história.

Desse ponto recuado no tempo cronológico, a voz narrativa realiza um novo salto em direção a um passado anterior, que coincide com o instante exato em que o crime ocorre, quando o olhar narrativo se orienta linearmente até a conclusão do fato, para novamente reconduzir-se ao lugar de onde inicia o conto. Nesse movimento narrativo circular há uma descontinuidade fundamental, que garante a expressão da protagonista e permite sua caracterização singular, além de inaugurar uma dimensão espaço-temporal complexa e inusitada.

A protagonista Encarnación de la Palma é a vítima que insiste no ajuste de contas com o homem que a violou. Pertenceria à esfera dos fantasmas e das assombrações caso a estratégia discursiva empregada a fim de alargar a dimensão de ação das personagens não funcionasse. No entanto, a jovem que esperou e não viu chegar “el amanecer, el nuevo día, la corrida alegre a la escuela, el juego con las compañeras, el piano y el cuaderno en que escribía historias (RIO, 1999,

¹² “Encarnación de la Palma” recebeu tradução ao inglês por Hugh Hazelton e foi publicado em 1999 na Revista Literária *Luz en Arte y Literatura*, Nº. II, Spring, páginas 50-57, na Califórnia, USA.

p.52)” faz parte de uma realidade deslocada, em que se alteram as noções que tem a respeito das pessoas, do espaço e especialmente do tempo.

A presença luminosa de Encarnación chega a ser percebida por algumas pessoas graças à claridade da vela que a moça carrega. É como se a morte permitisse o acesso a todos os domínios experimentados pelos sentidos humanos a partir de um lugar em que a materialidade corpórea praticamente se desfaz.

A personagem está aprisionada em uma brecha no tempo e no espaço em que a única possibilidade de existir amarra-se permanentemente à repetição do que já aconteceu, similar ao efeito sonoro do eco. É por isso que vê o crime se realizar reiteradas vezes, feito vinil arranhado, sem que a história possa ser alterada. Encarnación não é suficientemente etérea para libertar-se nem essencialmente substancial para interferir no curso dos acontecimentos:

Siempre esperaba con angustia el próximo movimiento. El que cambiara para siempre el resultado del porvenir. Pero todo seguiría igual. Las cosas que pasan no se pueden cambiar, por eso ella las reviviría, una y otra vez, y así hasta la eternidad (RIO, 1999, p.52).

A descrição das ações do agressor tem o tom de fala decorada e expõe em minúcias as etapas do crime e as impressões do assassino até que o homem pule pela janela, em fuga, e seja morto pelos cães. A figura do estuprador vai sendo desenhada através do que Encarnación percebe:

Olía a heno la chaqueta densa de cuero brillante de agua. El cerraba la puerta y descansaba la espalda contra ella. Aquietaba la respiración que parecía aullar como el viento. Pasaba la mano por la cara dejando oír el sonido áspero de la barba mal crecida. Chascaba la lengua y se frotaba los labios (RIO, 1999, p.52).

E apesar de não haver informações da história a partir da perspectiva dele, há indícios de que se localiza, igualmente, em uma dimensão lacunar de repetições, cujo funcionamento ocorre de maneira semelhante ao lugar de onde se expressa a protagonista.

Embora essas atmosferas se encostem, talvez até se interpenetrem, a agredida e o agressor não chegam a se reencontrar: “Encarnación llegaba a la cocina y casi coincidían el barro de las botas con sus zapatillas blancas en el piso de mosaico vetado” (RIO, 1999, p.51) Ela o vê de um canto da cozinha, ele entra na casa e não chega a ser textualizada a informação de que a enxergue.

É possível que o homem também atue em um processo infinito de reviver a cena, em tempo e espaço próprios, o que explicaria como Encarnación tem condições de acompanhar o que antecede o crime, ou que não extrapole o nível da representação insistentemente atualizada pela memória da moça.

Ao relacionarem-se a ação discursiva do narrador e a perspectiva da protagonista evidenciam-se três tempos co-articulados que compõem a temporalidade complexa do texto. A estrutura mais simples de tempo, de orientação linear, corresponde à cena do estupro, em que estão bem marcadas as referências ao momento do crime e a duração aproximada do evento; há um tempo intermediário, de caráter circular, constante e memorial, que se realiza englobando o tempo linear e encostando-se ao tempo do contar; a narração tem um tempo de caráter amplo e penetra os dois tempos anteriores, permitindo saltos sobre a cronologia, para trás, no nível do discurso, e para múltiplas direções, no nível da história, até voltar sobre si, fechando-se no ponto imediato do narrar, sugerindo continuidades.

Quanto à composição dos espaços, a narrativa conta com uma imagem duplicada da casa em que ocorre o assassinato. E o uso desse lugar contribui para a indicação do tempo transcorrido. O ruído que a porta produz ao ser aberta, por exemplo, configura uma dessas marcas. A dupla orientação desse espaço está iminentemente conectada ao funcionamento do tempo e mantém especial ligação com a protagonista, uma vez que daí depende o refinado espaço da memória experimentado por Encarnación.

A casa, cuja porta abre com dificuldade, que tem paredes muito decoradas por retratos de família e que dá sinais de não ser usada com frequência pertence ao universo que está sendo descrito no texto e serve de palco para algo considerado extraordinário pelas demais personagens, gente que recorda e comenta.

Esse mesmo ambiente converte-se em uma espécie de portal que conduz a muitos lugares: para o passado dessa mesma casa, na ocasião em que um crime sucede em seu interior, situado em uma memória viva e coletiva; e para um espaço mórbido da memória em que duas versões da casa se interpenetram de forma quase imperceptível para quem recorda.

A descrição da sala, especialmente da porta de entrada, configura uma marca interessante dessa representação dual do lar, quando Encarnación move-se na casa, passado recente ao contar da história:

La puerta era de madera, casi negra. Sólida. Porque al abrirla producía un cierto ruido que se puede conjeturar que los goznes no estaban bien aceitados y que no era usada con frecuencia. Las paredes estaban muy decoradas con cuadros oscuros, imponentes, con escenas ecuestres (RIO, 1999, p.50).

E quando o violador entra sorrateiramente na casa, instalado em um passado anterior:

Tocaría la puerta y moviendo los dedos por la superficie buscaría el picaporte. Recorrería la forma alargada, pulida, fría. Tanto esperaría en ella que llegaría a entibiarla. Lentamente la presionaría y la haría descender. La puerta si abriría sin ruido, bien aceitada. La ventana del fondo tendría las cortinas descorridas (RIO, 1999, p.52).

A intersecção entre ambientes se dá no intervalo onde se cruzam o tempo e o espaço. “Desde allí se abría el vacío negro de donde llegaba el ruido de cosas que se arrastraban, movían, crujían. La luz de la vela no era suficiente para iluminarlo y permanecía siendo un vacío. Era o momento de la vacilación, el llamado riesgo al despertar acontecimientos que jamás deberían haber existido”(RIO, 1999, p.51). Encarnación percebe-se deslocada do eixo habitual da realidade, mas não tem controle sobre isso porque está concentrada em reviver a própria morte.

Retomo o interesse do narrador em focalizar na movimentação incomum dentro da casa algo de ordem sobrenatural – a voz narrativa relata o espanto dos vizinhos capazes de perceber a chama da vela que atribuem à Encarnación, como quem teme fantasmas – para afirmar que o caráter extraordinário da aparição da moça é subvertido no próprio discurso narrativo quando, além de enunciar as dimensões possíveis em que o sujeito violado continua vivendo, de alguma maneira distorcida, relata a ação de elementos da natureza em resposta (ou em confirmação?), e talvez em solidariedade à angustiante sobrevivência em vertigem da protagonista.

Nesse sentido, as noites de vento representam o dispositivo que conecta um tempo ao outro dentro do conto. Do interior dessas noites, os animais se agitam, os ânimos das pessoas se alteram vestindo-se de apreensão. Chama atenção a atmosfera de suspense que a figura dos cavalos ajuda a compor. O ambiente eqüestre envolve a casa e na movimentação das personagens ocorre, vezes recorrentes, de cavalos aparecerem coadjuvando nas cenas:

Sobre la mesa contra la pared del fondo había un caballo de cerámica azul. Tenía una expresión difícil. Se podría decir que a veces parecía sonreír amistosamente y que otras parecía ser mordaz, hasta cruel (RIO, 1999, p.50).

Ou:

Los caballos estaban mudos. Quizás alguien con imaginación podría decir que se escuchaban los relinchos, hasta el chocar de los cascos cuando en las noches de tormenta sólo había tiempo para historias de fantasmas (RIO, 1999, p. 50).

A veracidade da dimensão em que a (re)experiência do crime se efetiva tem respaldo na coincidência de fenômenos naturais, como a movimentação dos cavalos (os cavalos fazem parte de um imaginário de anúncio do horror alimentado por filmes de suspense norte-americanos, por exemplo) e dos cachorros, a aproximação de tormentas de ventos e chuvas, e os efeitos que produzem:

Algunos dicen que el grito vive en el agua do río y que trata de escaparse de un vientre que todavía late. (...) Y tratan de aparentar que todo sigue lo mismo, hasta que se avecina una tormenta. (...) Cuando sienten el aullido de los perros no pueden más y, santiguándose, cierran las ventanas y corren a refugiarse en el silencio. Al llegar la mañana saben que los perros habrán limpiado la sangre de su hocico en el agua del río y que todo habrá vuelto a la normalidad (RIO, 1999, p.53).

E no silêncio refugia-se o consenso de que todas as noites a protagonista encarna o horror da violência, presencia a morte do corpo e espera que os cães devolvam-lhe, simbolicamente, a justiça através da água do rio, na dimensão fluida onde seu grito permanece ecoando.

A natureza se arma em tormentas para comungar com Encarnación do desejo de reparação do mal, de punição ao culpado pela interrupção tão precocemente da vida da moça, e trata de desarmar-se e arrumar o ambiente quando a noite termina. O mundo natural tem o condão de penetrar em todos os planos de tempo e de espaço como se sua regulação fosse ampla e abrangente.

Enquanto as noites de vento se aprontam em temporais, reconduzindo vivos e mortos aos lugares subterrâneos da memória da vítima, entranhada em uma memória coletiva, Encarnación vaga em uma estreita fenda aberta no espaço-tempo carregando o poder de dissipar as trevas em um toco de vela: a luz, a sua própria luz.

2.6. Pre-meditación

O conto¹³ é o testemunho vertiginoso do suicídio da artista que sente terem se esgotado todas as possibilidades de realização plena no que comumente chama-se de vida. O (pré-)anúncio

¹³ “Pre-meditación” foi finalista no XXXVII Concurso Literario “La Felguera”, sediado na Espanha, em 1992 e até o presente momento encontra-se em processo de publicação pela Revista Posdata, para a edição especial dedicada ao

da morte instala a história em extrema ambigüidade ao subverter o entendimento habitual de morte e de vida, ao tematizar o vazio interior, a ausência, o perecer da vitalidade em oposição ou em complementaridade, talvez, à permanência na própria palavra.

O narrador assume a posição da cumplicidade ao permitir que a protagonista se expresse por si mesma, quando poderia ter descrito o conflito, a situação limite do suicídio, do alto e de fora do acontecimento, para esquivar-se do julgamento precipitado, e para dar à personagem a chance da compreensão pela palavra.

Dessa forma, quem conta testemunha a renúncia da protagonista à vida comum e o paulatino ingresso da artista na escuridão, na morte. Como quem reporta fatos trágicos no noticiário, a voz narrativa localiza o leitor no instante imediatamente anterior ao suicídio e dá lugar à perspectiva da personagem, que através da própria consciência expõe sua versão íntima da história, portanto, uma versão parcial e unilateral é a orientação narrativa do conto enquanto traduz por dentro essa vivência ímpar.

A voz do narrador acompanha a abertura da história inicialmente à distância, e em uma alteração brusca de perspectiva transfere a palavra à protagonista, cujo discurso é povoado de certezas que se fundam nas impressões, como se o sentir desse a dimensão exata do mundo e pudesse servir de justificativa para a decisão de interromper a vida.

O narrador volta a se manifestar no parágrafo final, encerrando o conto com informações pontuais a respeito da morte da escritora e expondo a única observação que se permite externar ao longo do narrado.

Segundo informa o narrador, a protagonista que se suicida tem vocação artística e faz da literatura instrumento de trabalho estético: “Entre las minuciosas noticias sobre su muerte, se notó con curiosidad en una de ellas que su último cuento publicado, ‘Pre-meditación’, tenía como epígrafe: ‘En la lectura existe una suerte de eternidad’” (RIO, 2008, p.3). Nas palavras da própria personagem escritora, subentendendo a produção de um conto homônimo ao que está em estudo, a arte da escritura é algo de que não pode afastar-se e com o que mantém uma relação visceral, como se a palavra escrita fosse parte do corpo e também da alma.

O caráter metatextual dessa narrativa aponta para pelo menos duas direções interessantes a serem consideradas: primeiramente, em movimento que opera voltando-se ao interior de sua

tema “Naufragar”. As referências a esse texto passam a ser feitas a partir do documento fornecido pela autora para fins de elaboração desse trabalho, e são, portanto, indicadas pelo ano de 2008 e pela numeração do original.

formação, o conto refere-se a si mesmo, criando uma auto-representação em que a artista se textualiza, legitimando e expandindo um espaço de reconhecimento identitário, o espaço da escritura. A recorrência da metatextualidade e da imagem especular no universo criativo da autora é um tema que a crítica tem estudado¹⁴, particularmente em sua poesia, que cria com bastante sistematicidade esses espaços auto-reflexivos.

Essa experiência estética, além de direcionar a identidade da personagem, converte-se no dispositivo que a estimula a buscar a presença capaz de preencher-lhe o vazio, ao mesmo tempo em que abre diante de seus olhos uma série infinita e desconhecida de dimensões que re-significam a dimensão conhecida onde operam tempos e espaços regulares.

Há nela, na protagonista, uma vontade de vida e a necessidade de encontros secretos que não coincidem com a expectativa das demais personagens: “pero tengo metida en mi carne la urgencia de una larga espera... cómo quieres que te espere si no es así, con esa impaciencia por vivir” (RIO, 2008, p.1), revelando um olhar diferente, uma perspectiva avessa e discordante, incompreensível por Alba, por Gabriel, pelo cunhado e pelos sobrinhos. A fala da protagonista dirige-se a um interlocutor ausente, suposto, e que, além de compreendê-la naquilo que os outros não conseguem fazê-lo, compartilha de uma mesma paixão pela escuridão (talvez se convertendo na própria escuridão), infere-se.

Do lado dos outros presentes, Alba e sua família, e Gabriel, a protagonista inspira vigilância no centro instável da depressão e por essa razão a irmã, Alba, trata de inventar subterfúgios para recolocar a artista em contato com a vida que considera saudável. O mesmo acontece com Gabriel, que se desdobra em cuidados e delicadezas para alimentar o desejo dela pela companhia e pelo aconchego.

Esforçam-se em vão, explica a protagonista:

Me llenaban de palabras, me inundaban de cariño como si el cariño fuera un relámpago eterno que emblanqueciera un cielo preñado de tormentas, palabras afectuosas que me las dejaban colgadas como luces de carnaval. Los días de sol me venían buscar para mostrarme cómo era el mundo de día, como brillaban las flores y los árboles cambiaban el color de las hojas; cómo había gente que se paseaba por los parques con ropas amarillas, azules, rojas y los chicos jugaban a la pelota con globos de cumpleaños; cómo los jubilados comían caramelos y tiraban los papelitos sobre el pasto, aquél pasto que hacía espectaculares esfuerzos por ser verdes como ellos por ser

¹⁴ O ensaio “Lecturas en abismo de un diálogo poético”, de Elena Palmero (2006), já citado nesse estudo, trata dessa imagem especular ao observar na construção de “Los espejos hacen preguntas”, obra poética de Nela Rio orientada pelo diálogo poético com a produção de Sor Leonor de Ovando, a constituição de um sistema metapoético e auto-reflexivo singular, que se funda na tradição literária hispânica.

comprendivos. Me mostraban los autos, los camiones con letras vistosas, los letreros de las calles ofendiendo con luces que se prendían y se apagaban sin respeto ni por el día ni por la noche (RIO, 2008, p.2).

Enquanto Alba, Gabriel e o resto do mundo preferem a vida e interpretam o auto-isolamento da protagonista como recusa à luz, para a personagem é efetivamente a escolha apaixonada da escuridão, uma atração singular pela sombra, que a põe deslocada em relação aos outros, por isso, para evitar mal-estares da incompreensão alheia, ela exercita sua face jogadora: joga ente luz e sombra, entre mentira e verdade, entre presença e ausência, porque o disfarçar-se no fingimento faz-lhe ganhar tempo de tranqüilidade sem descontentar, especialmente, Alba e Gabriel, que estando felizes esquecem-se dela:

Me querían vender un mundo pintado y yo me dejaba amar para aislarme de ellos. Sonreía con la sonrisa más luminosa que me acordaba, una sonrisa de labios rojos, brillantes dientes blancos. Les daba las gracias con las manos llenas de anillos que tenían una piedra de cada color. Les daba vueltas alrededor como un pájaro que no quisiera posarse, aleteando con mi vestido estampado a la última moda, vacío, como mi sonrisa todavía cosida a mi cara, y los dejaba contentos de verme llena de vida y por un tiempo se olvidaban de mí (RIO, 2008, p.2).

Capaz de raras firmeza e lucidez, a protagonista de “Pre-meditación” faz da dissimulação a via que garante o cumprimento das metas que traçou para si: uma viagem definitiva registrada para sempre na palavra.

A temporalidade do conto se desdobra em pelo menos três unidades interdependentes que se constituem na fala do narrador, marcada pelo tempo imediato do contar, a partir do qual se referem os outros tempos, apontando futuros e passados. De dentro desse tempo, desenrola-se o tempo da história, de ordem cronológica, que compreende o momento em que a protagonista é acomodada no lugar em que ficou só e fecharam a porta até a informação de que o corpo da suicida foi encontrado.

Derivado desses dois tempos anteriores, o terceiro tempo que tem realização no conto é paralelo e constitui-se sob o domínio da protagonista. Esse tempo obedece ao fluxo vertiginoso da consciência da personagem e aparece desde o instante em que ela é trancada sozinha até que a morte física se dê, depois de jogar-se da janela, mergulhar e afogar-se. Há referências ao passado, ao presente e ao futuro, e os ordenamentos desses instantes regulam-se a partir das impressões da protagonista, misturando desejo e memória, e dando origem a uma seqüência que se organiza em suspensões, em pausas do discurso no tempo e nos saltos em várias direções, no ritmo do pensamento e da conversa interior.

A estrutura do tempo em “Pre-meditación” funciona como janelas que se abrem para outras janelas, e o olhar através delas, talvez o pular de um lugar a outro passando por essas janelas, represente movimento contínuo em muitas direções, expandindo o tempo do relógio enquanto a palavra cria dimensões inusitadas que alteram igualmente a orientação habitual dos espaços narrativos.

O espaço físico cujas dimensões são rapidamente textualizadas pelo narrador corresponde, provavelmente, a um quarto onde deixaram a protagonista só e fecharam a porta sem atentar à janela sem trancas. Além desse lugar, os demais espaços de dimensões mais ou menos concretas, como as casas das personagens, o parque e a cama, por exemplo, são referidos no espaço da memória, quando do interior do pensamento da protagonista há a lembrança de situações passadas, dando expressão ao trânsito dos familiares, de Gabriel e das luzes do mundo deles.

Os espaços do corpo e da escrita são explorados em certa correspondência, como se de um dependesse a realização do outro, condição decorrente da relação estreita que a personagem revela ter com a literatura. O corpo é o lugar da expressão do desejo e do contato na solidão da escritora, e de dissimulação e de máscaras quando está na presença dos outros que a amam. A escrita, por sua vez, é o lugar da voz e da expressão, o que abriga a possibilidade da vida permanente, o lugar de matar a fome de luz que o mundo dos outros não conhece e, portanto, não tem a oferecer:

y no hay voces que respondan... todavía... pero sé que la tuya [voz] está en la eternidad de la palabra...
 (...) no te dejaré morir... voy hasta ti, eternizándonos, déjate deslizar hacía mi cuerpo, húndete, penetra la sangre y la palabra porque en ella devoraremos la luz para vivir (RIO, 2008, p.3).

O corpo e a palavra enquanto espaços interdependentes também figuram nos demais espaços, na memória, na escuridão e no silêncio, e dão condições para que a protagonista se dirija a um interlocutor ausente, presumido tão intensamente no pensamento dela.

Pensar a configuração do espaço em “Pre-meditación” exige uma observação atenta do que a protagonista denomina “oscuridad”, em cuja fala amplia a propriedade da escuridão de penetrar nos lugares e nos seres, instalando-se de modo a tornar-se espaço de trânsito, com cor e densidade.

A personagem suicida caracteriza a escuridão com afeto, como a um lugar de segurança e de acolhimento, especialmente porque aí o interlocutor ausente parece estar mais próximo, quase uma presença:

La oscuridad borra los límites de un mundo filoso y cortante, ignorante de un amor que se resiste y espera... ¡Ah! ¡mira!... ahora sí... la oscuridad por todas las partes, indiscutiblemente instalada... parece más oscura, más honda, cuando se la interroga una y otra vez, salvajemente (...)

(...) La oscuridad cómplice, la que sabía jugar a la escondida, traer y mostrar y volver a esconder. La oscuridad astuta que mostraba un poquito y dejaba el suspenso suelto, correteando, tocando, persiguiendo, asombrado... llena de bocas, de manos, de muslos (RIO, 2008, p.1).

A escuridão tem o poder de infiltrar-se em todos os espaços de ação, com a permissão da personagem, e na medida em que se espalha, vai criando uma atmosfera propícia à viagem que a protagonista opta fazer. Envolvida pela fluidez sedutora da escuridão, a artista aproxima-se da janela, percebe a escuridão alastrada por todas as brechas, do quarto à alma, e compreende o sinal (“era la hora”): pula da janela, aberta feito um portal para a viagem que não permite retorno.

O tempo despendido no mergulho, na queda final, coincide com o espaço do silêncio em que a lucidez da personagem assume a forma mais refinada:

En esas partes hondas y remotas del cuerpo o del espíritu que sólo aparecen cuando nos hundimos definitivamente en nosotros mismos, allí, embriagadoramente, una sensación de quietud... quietud alargada como una alfombra para mis pasos, como si el silencio se hiciera solemne y se pusiera de pie para darme la mano para que echara a andar, poco a poco, aquietado el movimiento de los árboles, las nubes se iban durmiendo como lejanas campanadas (RIO, 2008, p.2).

Até que a escuridão invada também esse silêncio: “con ador contagioso, el silencio se hacía oscuro, sordo, denso, profundo, transformándose en susurro intenso: la única brisa que me tocaba” (RIO, 2008, p.2).

Depois do silêncio preenchido com a escuridão, a água gelada em que a protagonista mergulha e afunda foi igualmente escuridão, que os sentidos perceberam como carícias, como contato, como expectativa de encontro, enfim.

É provável que a escritora suicida tentasse com a morte expurgar de si a ausência de um amor, que na solidão tornou-se insuportável. Talvez a viúva artista tenha encontrado na escrita a fuga terapêutica do seguir vivendo e criou a esperança do reencontro. Na palavra, a fronteira entre vida e morte dilui-se com facilidade, a luz e a sombra em jogo se cruzam e produzem reflexos, a ausência vira-se do avesso. Há possibilidades infinitas.

Contudo, na fala cifrada da protagonista, dentro do discurso de repórter do narrador, operou-se um intrincado movimento de articulação entre tempos e espaços, deslocados dos eixos costumeiros, para dar conta do relato que prenunciasse o mergulho final da vida física e reajustasse o foco da história para a propriedade absoluta da palavra: a permanência.

A epígrafe metanarrativa “En la lectura existe una suerte de eternidad” encerra o conto repisando idéias, primeiro a sugerida pelo título, e logo a de que anterior às ficções estão os sujeitos que dialogam entre a criação-escritura e a recepção-leitura, manejando o que, quando e como tem vida ou não. Da mesma forma, a epígrafe de clara alusão borgeana, metaforiza o tópico da “morte do autor” teorizado por Roland Barthes (2004), deslocando o foco da autoria para posicioná-lo sobre as possibilidades do texto, no sentido de que há uma continuidade inerente ao textualizado, cuja leitura inaugura um lugar de permanência e de eternidade, que também corresponde a um lugar privilegiado de reconhecimento identitário.

2.7 Marietta, en el Angelus

Amparado em melodia, o conto de um amor para além dos olhares, do tempo e dos lugares, de um amor que atravessa as convenções, tematiza a história de Marietta¹⁵, a mulher que escapa da rotina doméstica e da liberdade vigiada do povoado e vai até a ribeira do rio, afastada da pequena comunidade, encontrar e ouvir a voz que vem de longe e que a encanta.

O narrador pouco confiável de “Marietta en el Ángelus” assume um ponto de vista escorregadio de onde relatar. Capaz de manipulação refinada, a voz narrativa quer induzir a leitura ao nível da visão preconceituosa dos habitantes do povoado. Para produzir efeitos de dúbia compreensão, usa o artifício da ambigüidade na intenção de confundir o olhar superficial sobre a história, como forma de chamar atenção à interpretação cuidadosa que essa relação íntima exige.

¹⁵ O conto foi finalista no XXIX Concurso Literario “La Felguera”, na Espanha, em 1994. Nesse ano, foi publicado na Antologia *Relatos de Mujeres*, em Madrid, pelas Ediciones Torremozas. Em 2004, “Marietta en el Ángelus” foi publicado na Revista Literária *Beacons* (ATA Literary Division), traduzido do espanhol ao inglês por Elizabeth Gamble Miller, e na obra bilíngüe, editada no Canadá pela Broken Jaw Press, *The Space of Light/El Espacio de la luz*.

Está marcada no contado e no contar a necessidade de sentir-se o texto nas complexas e profundas sutilezas lingüísticas que o organizam, especialmente no que diz respeito ao ritmo, da voz narrativa e dos personagens, dos corpos, dos silêncios, das atmosferas, do tempo.

O narrador acompanha o acontecimento de longe e administra uma perspectiva ubíqua, podendo descrever as impressões das pessoas do povoado com a mesma propriedade que penetra as sensações da protagonista e ouve o que diz o silêncio do marido. Faz isso a partir de um ponto de vista que se configura deslizante, a princípio, expondo a visão de quem não pretende assumir posicionamentos.

O olhar desconfiado do narrador se modifica e solidifica ao final do conto, quando a voz narrativa dedica-se a explicar como a relação pura de Marietta e Gabriel foi sendo amorosamente construída ao longo do tempo. Isso é feito de modo a valorizar o percurso, procurando evidenciar a plena consciência do casal sobre a beleza e a raridade do que compartilham tão intimamente.

O sentir de Marietta a caracteriza enquanto protagonista. A personagem é descrita a partir da intensidade e da entrega que suas ações revelam, é expressão em dança, é imaginação ativada pelo que experimenta. Pode-se conhecer a esposa através do que o corpo dela diz quando o contato com a exterioridade a conduz ao interior de quem é:

Ella, sentada sobre la hierba, se dejaba recostar por la voz que la abrazaba. Marietta sentía el peso y el calor de la tarde, el perfume embriagador de las violetas, la ternura de la voz. Se dejaba poseer. Se entregaba con pasión a la caricia. Cerraba los ojos y se olvidaba de todo. Excepto de su cuerpo, y de la voz. Penetrante. Cada sonido un beso, cada beso un empuje hacia el centro de si misma (RIO, 2004, p.56).

A figura sólida de Gabriel, cuja voz determinante no conto faz-se ouvir deslocada do corpo que a produz complementa a naturalidade e a leveza de Marietta. A presença do marido corresponde ao silêncio e à “pantalones de pana gris, camisa oscura, las mangas arremangadas casi a la altura del codo. Cabelo gris y abundante” (RIO, 2004, p.58), enfim, à imagem estática no marco da porta, a antítese da própria voz.

As demais personagens são rápida e vagamente mencionadas, como os filhos do casal e os vizinhos do povoado. A referência aos filhos que foram viver longe da casa dos pais representa a ausência, e no que o texto diz respeito aos vizinhos, são reveladas pessoas que encarnam o olhar sempre limitado e incompreensivo do outro, do que prioriza a imagem em detrimento de outras informações captadas pela percepção. O conjunto de vizinhos sobrepõe aparência à essência.

Esses personagens secundários importam na medida em que contribuem com o jogo de ambigüidades forjado pelo narrador:

A la entrada del pueblo siempre había alguien que la miraba en silencio, un niño, una mujer de pañoleta negra, un hombre que se detenía un momento y luego seguía su camino, un pero que no ladraba... Marietta sabía lo que pensaban (RIO, 2004, p.56).

Do centro das suposições, os vizinhos se concentravam nas ações da mulher e empenhados em imaginar os desdobramentos dos atos dela, não conseguiam perceber a música vinda de longe.

A vizinhança desatenta acreditava apenas no que podia ver prontamente: “decían que no había más que silencio en esas tardes: no había voces, ni conversaciones interrumpidas ni gritos de pasión. Simplemente, decidían, no pasaba nada porque sabían que alguien los estaba mirando” (RIO, 2004, p.62).

Juntos, Marietta e Gabriel experimentam algo de que apenas os dois fazem parte, apenas eles são capazes de compreender profundamente. A necessidade de estarem próximos física e espiritualmente origina uma conexão íntima que se estabelece quando, no encontro dos corpos dos dois, celebram o amor que têm, e estende-se ao longo do dia, enquanto o trabalho os impede de repartir a cama.

Na distância, Marietta cria uma relação peculiar de cumplicidade com a voz do marido, que chega a ela pelo ar. Essa voz, deslocada do corpo de onde é proveniente, é aos poucos investida de imagens e substâncias até quase materializar-se:

La voz llegó como un beso a sus ojos cerrados. Las pestañas quisieron moverse y algo se lo impedía: era el calor de la boca de donde salía esa voz que la cautivaba. La sintió en sus mejillas como los besos largos que ella conocía, y luego en sus labios, donde la voz aleteaba como paloma (RIO, 2004, p. 62).

O tempo da memória abrevia a distância diurna existente entre Marietta e Gabriel e atualiza os prazeres já conhecidos. No plano do contado, o fato desencadeador descrito tem início em um passado recente ao instante do contar, no entardecer, no momento a partir do qual se encostam e sucedem na linha do tempo os dias e as noites, quase que em movimento de zigue-zague.

Estratégia para contar a passagem do tempo, três estadas esparsas de Marietta na ribeira do rio, em encontro com a voz, são eleitas para ilustrar a duração de uma seqüência paralela à rotina doméstica. A primeira expõe o tipo de relação existente entre a protagonista e a voz:

El éxtasis. La voz delicada, ansiosamente esperada, le llegó como una caricia, le tocó el cuello y un aliento le entibió la nuca cuando ella reclinó la cabeza. La voz subía, atándose a las ramas, a las flores, a los árboles que recogían esa parte de la ribera de la vista de la gente (RIO, 2004, p.56).

O segundo momento em que Marietta se aproxima da beira do rio para ouvir a voz conhecida sublinha recorrência e intensifica a desconfiança alheia:

Algunos que la habían seguido en estos atardeceres decían que Marieta se allegaba al borde del río, tocaba el agua, suponían que para refrescarse y que luego algunas veces se sentaba en la hierba, se abrazaba las rodillas y con un movimiento delicado, se mecía rítmicamente, esperando. Otras, daba vueltas y vueltas, haciendo girar la falda larga y abriendo los brazos de par en par, sonriendo, quizás al ver al amante, decían. Otras tardes se dejaba caer de espaldas a la hierba y permanecía así hasta que se levantaba y se iba. Como no veían al joven pensaban que era porque él había descubierto que alguien los estaba espiando (RIO, 2004, p.60).

E a terceira ida à ribeira, em tom de despedida, desfaz a idéia produzida pela leitura das anteriores e fragmenta a linearidade da interpretação, reconduzindo o olhar do leitor a um momento passado anterior ao da abertura da narrativa, o que da maneira como está textualizada, confere à explicação do tempo dada pelo narrador um caráter de revelação:

Los años no hacían estas escapadas muy fáciles. Pero esta sería la última tarde, todo esto terminaría, y miró las suaves colinas, los árboles con hojas frescas moviéndose como plumas contra el cielo..., ya no sería igual. Contó las campanadas y cuando llegó a la última, contuvo el aliento (RIO, 2004, p.62).

Acima do conhecimento comum de quem participa da história estão as consciências de Marietta e de Gabriel, que fornecem inusitada compreensão dos tempos e dos espaços narrativos que ajuda a mantê-los íntimos e invioláveis. Coexistem, portanto, tempos e espaços paralelos a partir da relação que o casal estabelece com os lugares e com seus jeitos particulares de contar as horas.

Para Marietta, o movimento realizado entre preparar a casa para o marido, escutar a voz na beira do rio, retornar à casa para jantar com o esposo e compartilhar a cama com ele despende um tempo da ordem do absoluto, incontável nos ponteiros do relógio, uma vez que não existe a ausência de Gabriel, ao contrário da informação a que inicialmente o narrador tenta garantir credibilidade.

Pela mesma razão os espaços da trama, as dependências da casa, o trajeto vigiado pelo vilarejo até a ribeira, a beira do rio acabam significando a extensão da segurança que a presença de Gabriel representa para a esposa, no calor do corpo e da voz.

Desses lugares privilegiados em que o tempo se inverte, alteram-se as dimensões dos corpos, a duração dos gestos e a intensidade das ações, que passam a ser ritmadas pela melodia do canto que os aproxima:

Sabía que en alguna parte ella se detendría a escuchar su canto. Era conciente de que al pasar los años había ido poniendo en la voz su cuerpo y su pasión. Y así crecieron juntos y fueron haciendo su espacio íntimo en las palabras de Angelus. Marietta se acostumbró al silencio de Gabriel, porque en realidad no era silencio, él ya le había dicho todo con palabras que flotaban en la luz. Y así había sido siempre (RIO, 2004, p.66).

Nesse sentido, para adiante do refúgio secreto que a casa representa, do ponto luminoso na ribeira do rio onde a acústica é privilegiada e a voz é percebida com nitidez, do percurso liricamente desenhado entre esses dois ambientes, há esse lugar de música fundado em cumplicidades, dotado de compreensão e tolerância, exatamente o que os outros espaços não alcançam propiciar.

Como se a voz fosse a extensão do corpo dele e o corpo de Marietta pudesse falar em dança e espera, porque um dava ao outro aquilo que tinham de bonito a oferecer, juntavam-se no ar, criando um lugar novo marcado por intenso colorido onde o amor dos dois podia ter plena expressão, a luz:

Marietta siempre había querido cantar, pero no podía, por eso con los brazos y con las manos dibujaba palabras en el aire y las agitaba con su pañuelo blanco para que tomaran vuelo y fueron a encontrarse con las del Angelus y se amaran en la luz. El atardecer encendía el rojo y e azul lo penetraba creando el violeta libre, único, inseparable (RIO, 2004, p.64).

No espaço íntimo comungado, com som e ritmo próprios, um é o que falta ao outro e, dessa forma, não há sobras, apenas complementaridades. Tal entendimento implica em que Gabriel, na condição de personagem, seja elevado ao nível de protagonista ao lado de Marietta.

Em celebrar o amor, em sua pureza humana como são capazes de experimentar, as protagonistas fazem diminuir o peso que poderia adquirir a cobrança alheia, e as acusações dos outros sequer chegam a interferir na relação inteira que os dois compartilham.

As impressões que o narrador produz pelo discurso são intencionalmente ambíguas até o final do texto quando esse mesmo narrador, como que convencido pela pureza do que narra, permite-se ir ainda mais fundo na intimidade das personagens para revelar-lhes o segredo: há amantes, mas não infidelidade entre Marietta e Gabriel, há ausência, mas apenas no olhar superficial dos vizinhos, há música, mas somente para os ouvidos de quem pode percebê-la e há,

sobretudo, uma ternura infinita que preenche todos os lugares e percorre o tempo até o princípio anterior ao texto, em que a história desses dois começa definitivamente.

O fato de o canto de Gabriel adquirir o caráter sacro em razão do lugar a partir de onde a sua voz se propaga, ao invés de sugerir o profano na possível infidelidade de Marietta, na medida em que o casal vai sendo revelado, a intimidade impenetrável que os aproxima é revestida de celebração. Anunciados pelas badaladas, Marietta e Gabriel flutuam na luz feito as palavras *del Angelus*, donos do poder de habitarem-se mutuamente e invisíveis aos olhos dos outros.

2.8 Carlota, todavía

A velhice, como o ocidente a concebe, foi histórica e sistematicamente negligenciada e desconsiderada, e o olhar contemporâneo normalmente encerra em rugas e limitações físicas identidades que continuam a se elaborar, porque envelhecer é antes sinal de vida que testemunho de morte. “Carlota, todavía”¹⁶ faz ouvir essa voz culturalmente silenciada, faz aparecer o óbvio: sabe do envelhecer apenas quem o atravessa.

É, pois, pelo fio da ancestralidade que o conto amarra a atmosfera de segredos íntimos e de brumas, de nudez e de celebração ao poder que o conhecer-se e, sobretudo, acolher-se, garante ao sujeito que se descobre. Falo dos indícios na história que remetem à Feitiçaria, aos símbolos e hábitos remanescentes da Antiga Religião pagã, desses vestígios místicos da História que, atualizados, apontam emancipações interiores e re-significam o feminino, conectados de forma a permitir uma leitura análoga da feitiçaria medieval e da mulher contemporânea que envelhece.

¹⁶ Em 1989, “Carlota, todavía” recebeu o Prêmio *Ana Maria Matute*, como finalista do concurso, realizado na Espanha. No ano seguinte foi publicado na Antologia *La Gala*, em Madrid, pelas Ediciones Torremozas, páginas 73-80. Em 1992, a versão traduzida ao inglês por Samuel Zimmerman foi lida em ocasião da *Annual Conference of the American Literary Translators Association*, Pittsburgh, Pennsylvania. Nos anos de 1992 e 1993, o texto foi incluído em programa do curso *Spanish-American Contemporary Women Writers*, ministrado por Dr. Angel Aguirre, na Universidad Interamericana, San Juan, em Puerto Rico, e em programa do curso de *Literatura Comparada*, ministrado por Dr. Gerald Chapple, do Departamento de Línguas Modernas, McMaster University, Hamilton, Ontário, Canadá. A Revista Literária *Metamorphoses* publicou o conto em 1994, em Amherst, Massachusetts, na edição de abril, vol. 2, Nº2, nas páginas 36-39. Em 1998 o conto tem publicação na Revista Literária *Luz en Arte y Literatura*, na California, Nº. II, Spring, nas páginas 17-24.

Essa relação se estreita especialmente no que diz respeito ao poder sobre o próprio corpo, que ambas sabiam ser detentoras.

O conto tematiza a provisoriedade da condição humana questionada pela plenitude possível do existir em circunstâncias que se apresentam instáveis e temporárias, através de uma representação inusitada da velhice, que desacomoda o senso comum justamente por que reivindica para a maturidade aquilo que o olhar do outro convencionou negar-lhe: o direito ao amor, ao sexo, à sensualidade, enfim, o direito à verdade do próprio corpo e conseqüentemente, do espírito.

De forma semelhante, as expressões da feiticeira medieval foram tolhidas e, naqueles tempos, a intolerância consumia mulheres em fogueiras. Na atualidade, as maneiras de repressão e banimento são sutis, fogueiras metafóricas, mas que nem por isso são menos dolorosas.

A perspectiva da maturidade emerge no conto através da voz cúmplice do narrador, que contempla o banho da personagem e aos poucos se infiltra em intimidades, dando sons e cores ao ato profundamente amoroso de cuidar de si, das lembranças e do corpo antigos. Essa voz narrativa principia o contar antecipando sensações e sugerindo climas, construindo espaços definitivos da história, dentro das quais Carlota lentamente vai sendo revelada.

Na voz do narrador, a protagonista vai sendo caracterizada lentamente enquanto dirige-se ao banheiro, e todo o discurso de quem conta se organiza a fim de projetar no leitor a expectativa de que a imagem da mulher se despindo corresponde à figura de uma deusa, provavelmente jovem, cujos conflitos existenciais têm a ver com a opressão feminina na convivência social.

No mesmo ritmo em que descreve o banho e trata de caracterizar Carlota nos aspectos mais íntimos da identidade da personagem, ao contar a conclusão do banho, inicia o percurso inverso, desmanchando a imagem recém elaborada, ao descrever aspectos físicos da protagonista recorrendo aos elementos da lembrança dela.

Carlota tem uma relação de poder e prazer com o próprio corpo, porque o conhece muito bem e permite-se manejá-lo no que diz respeito às sensações que é capaz de sentir. Contrariando o senso comum, a protagonista se experimenta e dá vazão às próprias expressões, a partir do corpo, como gosta de fazer, sem ouvir qualquer opinião oposta aos seus desejos.

A autonomia sobre si, que começa pelo domínio do corpo, dá à personagem a segurança de explorar a própria história sem pudores e de almejar realizações do futuro, apesar da idade

avançada. A personagem apropria-se de sua história pela nudez e pelo silêncio, na medida em que se recusa a ouvir o que os outros insistem em contar em seu lugar.

Distante dos julgamentos alheios, Carlota sente-se confortável para dar vazão a um poder antigo que adormeceu diante da incompreensão do mundo exterior: “Como una maga se descubrió de pronto y se dejó aparecer en cuerpo entero en el espejo que cubría la puerta. Para Carlota era importante reconocer sus poderes, la certeza de sus decisiones. Desnudarse era un acto de afirmación” (RIO, 1990, p.76).

O poder da personagem habita a capacidade legítima de sentir, que o passar do tempo não invalida. As percepções de Carlota, afinadas pelo exercício contínuo, oferecem-lhe o prazer sob múltiplas dimensões, e experimentar prazeres a faz lembrar de que é necessário insistir em ser mulher.

Os tempos e os espaços da história orientam-se de maneira peculiar em “Carlota, todavía”. Enquanto a protagonista realiza o banho, desde que se despe até que se enxuga, a voz narrativa penetra o pensamento de Carlota e aproveita-se disso para expor os conflitos que a atravessam. A nudez da personagem é, nesse sentido, do corpo e do espírito, e o foco dessa etapa do conto está estreitamente ligado à dimensão espacial do contado. Retomo em seguida as considerações acerca dos espaços, a fim de não desviar do método orientador do estudo.

A segunda etapa do conto, a seu turno, orienta-se pelo foco nos desdobramentos do tempo, predominantemente memorial. E a transição discursiva entre esses dois momentos é marcada no instante em que, enxugada e nua, Carlota vê seu reflexo no espelho:

Se secó con la toalla aterciopelada, espesa. Retuvo el calor de su piel cubriéndola con su bata. Sintió el abrazo del algodón con lejanos recuerdos. Se miró ahora en el brumoso espejo y se vio como se había visto todos estos años, los largos años de una vida haciéndose todavía (RIO, 1990, p.78).

O tempo que até esse momento obedeceu a uma seqüência linear em que a ação de tomar banho se desenrolou, a partir de então passa a corresponder ao ritmo da memória, que admite e compreende no pensamento os saltos sobre a cronologia, em qualquer direção:

Vio su rostro lleno de arrugas, el cabello blanco recogido sobre la cabeza, los párpados caídos, la expresión de mujer satisfecha y feliz; un vientre ajado donde sus manos recorrían las líneas que testificaban hijos ahora viviendo sus vidas por el mundo: hijos hechos en mañanas, tardes o noches cuando otras manos sobre su cuerpo la llenaban de tilitantes cosquilleos hasta llegar al espasmo no siempre procreador y siempre pasional. Recordó el rostro que pertenecía a esas manos y la sonrisa dulce de un esposo ausente para siempre tocaba su espíritu con la misma precisión con que antes le

arrancara los contenidos gritos de placer. Recordaba la vida entera, la parte que todos pueden contar y las partes que mueren en la memoria porque no se pueden repetir (RIO, 1990, p.79).

O trânsito da personagem caracteriza as dimensões dos espaços, minuciosamente descritos, que compõem a história. Recuperando as considerações sobre a espacialidade em que se realiza a história, observo que entre um espaço íntimo – o corredor que leva ao banheiro da casa – e outro ainda mais íntimo – o seguro lado de dentro, a interioridade – instaura-se uma atmosfera de segredo e encantamento que recobre a cena.

Nesse sentido, georeferenciam os espaços não apenas elementos materiais como a porta, o espelho ou a banheira, mas os detalhes do corpo mesmo da personagem, que vão sendo enunciados em tom de celebração:

Caminaba hacia el baño con la solemnidad de quien sabe que va a la presencia de algo especial. Su mirada brillante, extraordinariamente honda y exquisitamente a flor de la piel, la consagraba en un halo de diosa moderna inaugurándola en el estremecimiento de placer anticipado ante la proximidad de la lluvia que al tocarla se transformaría en el esplendor del orgasmo. Su brazo casi desnudo alargó sorpresivamente su blancura en el espacio apenas iluminado al alzar de la mano que dibujó el cabello con elegancia. Era su gesto favorito, aquél que la transformaba en la única protagonista del pasaje ritual (RIO, 1990, p.75).

Dos espaços textualizados e das ações desenvolvidas neles, parece-me inevitável relacionar o banho especial da protagonista à nudez ritual das bruxas. Explica Gardner que a “nudez em cerimônias religiosas é uma prática mundial e muito antiga” advinda da “crença das bruxas de que o poder reside dentro delas próprias, e que seus ritos servem para trazê-lo à tona” (2004, p.16).

O banho, então, não deixa de adquirir ares de cerimônia religiosa. É compreendido enquanto ritual de passagem protagonizado por Carlota, que assume contornos de deusa, cuja ação performática (“ella sabía que era importante crear su propia escenografía”) implicada em desvestir-se evolui à naturalidade do encontro com o eu nu.

Carlota aos poucos se recolhe em espaços cada vez mais íntimos, erguendo muros invisíveis que os olhares dos outros não chegam a transpor. O fim do banho encerra o ritual mágico de sensações e coincide com o momento em que a protagonista, em trânsito, cruza a fronteira mais interior, penetrando o lugar luminoso da consciência de si. Até esse primeiro momento da narrativa há o seguinte movimento: o espaço íntimo do banheiro encontrou o espaço

ainda mais íntimo do corpo e foi tanto o tatear-se que Carlota atravessou a linha concreta da pele e interiorizou-se.

O ato de entrar na banheira, onde “seguiría descubriendo y confirmando su cuerpo” (RIO, 1990, p.77), é mentalmente discutido como o foi a imagem estereotipada das pernas femininas (colunas de mármore), reinterpretando e lendo ao avesso o “simbolismo limitado y estrangulador del agua” (RIO, 1990, p.78).

A água da banheira ao invés de ser tratada como o elemento que higieniza e purifica o corpo, transforma-se em lugar de prazer e de encontro com a verdade desse corpo, na acepção primitiva da água enquanto elemento natural, que faz fluir e transmutar a energia corpórea, pondo-a em contato com um tipo de percepção extra-sensorial transcendente, que extrapola os cinco sentidos humanos e faz mergulhar o sujeito em níveis profundos da consciência. Idéia que também pertence ao universo simbólico da bruxaria.

Há uma identificação interessante entre a protagonista e suas costas, porque representa o outro em Carlota. Visualmente as costas pertencem à outra pessoa e ao mesmo tempo são independentes e solitárias. Através de um processo metonímico a personagem vê a si mesma e à outredade na figura intrigante desse pedaço do corpo que não consegue olhar senão com a ajuda do espelho.

Ainda auxiliada pelo espelho, enquanto dedica-se a contemplar as próprias pernas, a protagonista questiona arquétipos da cultura e mesmo da literatura correntes, a partir da idéia de um tempo obsoleto, quero dizer, há subjacente à história o discurso do narrador que faz referência ao processo de leitura-escritura fundado em parcialidade, que reserva à mulher um espaço mínimo normalmente desqualificador, que a enxerga como figura secundária, idealizada, investida de purezas incoerentes, uma perspectiva através de lentes sujas e que, afinal, não vê a mulher em sua humanidade.

É quase que simbiótica a relação da protagonista com o silêncio:

Carlota iría llenando ese silencio, adornándolo con sonidos fugaces, quejidos deleitosos que trataban de borrar toda estridencia. Respiró hondo y dejó salir el aire lentamente entre sus labios entreabiertos y casi temblorosos. Mezclaba su calor con la frescura del silencio. Lo penetraba, poseyéndolo, inundándolo con su aliento estirado (RIO, 1990, p.76).

Convertendo-o praticamente em gente, em uma presença que preenche os espaços que foram esvaziados, em uma solução para a velhice solitária.

A mulher que manipulava ervas pensando em curas, que experimentava sua nudez cultuando a fertilidade, que celebrava a vida agradecendo à comunhão com os elementos da natureza, e a mulher que já completou muitos aniversários, que já amou, que já teve marido e filhos, e que quer continuar permitindo-se recuperar e/ou conhecer proximidades escamoteadas pelos anos, encarnam o mesmo fantasma: o estranho. Para Bauman, todas as sociedades produzem seus próprios estranhos, caracterizados pela viscosidade, e se esses estranhos

são as pessoas que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo – num desses mapas, em dois, ou em todos os três; se eles, portanto, por sua simples presença, deixam turvo o que deve ser transparente (...), se eles poluem a alegria com a angústia, ao mesmo tempo que fazem atraente o fruto proibido; se, em outras palavras, eles obscurecem e tornam tênues as linhas de fronteira que devem ser claramente vistas; (...) [essa sociedade] não pode senão gerar pessoas que encobrem limites julgados fundamentais para a sua vida ordeira e significativa, sendo assim acusada de causar a experiência do mal-estar, como a mais dolorosa e menos tolerável (1998, p.27).

Sentir-se estranha em relação ao conjunto social obriga a protagonista a burlar as conveniências e insistir em si mesma secretamente. Honesta consigo, Carlota entende-se merecedora do prazer e liberta-se pela nudez, desvestindo junto com as roupas do corpo as máscaras que contentam outros, mas a desagradam. Estando só pode experimentar-se sem culpas.

A Carlota que se conhece por dentro e aceita a inevitável provisoriedade do corpo, compreende que mesmo com o tempo passando segue sendo a mesma pessoa, a mesma mulher, ainda se construindo: “Ella lo sabía. El mundo no” (RIO, 1990, p.79). O mundo, que dela tinha uma pálida, frágil e enrugada imagem, considerava que para Carlota havia ficado tarde demais. Tarde demais para o amor, para sentir, para existir. O mundo estava escrevendo a velhice da personagem sem sequer ouvi-la. Exigir o direito de falar por si mesma, “ser clara y abierta era exponerse a la condena” (RIO, 1990, p.80) e correr o risco de um segundo isolamento: a loucura.

O diferente, o singular, o ousado, o que se permite ser verdadeiro e honesto consigo, desvestindo as armaduras culturais, é considerado louco, e os loucos são ignorados, silenciados, negligenciados, banidos pela sua especificidade: a estranheza que são capazes de causar. Esse ciclo é bastante semelhante aos efeitos que uma voz destoante do interior da velhice pode surtir.

O estereótipo da velhice que a crença popular forja:

obras de caridad, tejer bufandas interminables, los gatos y los perros, quizás un canario, cuidar la casa sin presencias, ser la eterna abuela o ir a una de esas casas de descanso donde la vida de los viejos se controla, la artificial igualdad que ya nadie quiere, la vida asexualada, lo mismo el viejo que la vieja (RIO, 1990, p.80),

nega às mulheres e aos homens, que completaram vários anos, a chance do amor, começando por censurar-lhes o sexo, ridicularizando e reprovando qualquer tentativa empreendida em intenção de novos envoltimentos afetivos.

A protagonista celebrava a mulher que se construía ao longo dos anos: “a Carlota le parecía triste que su sensualidad sólo pudiera expresarse a escondidas. Extrañaba la compañía. El amor es siempre compartir; necesitaba los gestos que hacen florecer la luz y celebrar la vida” (RIO, 1990, p.80). Na velhice ser luz é não corresponder às expectativas sociais, mas às expectativas do sujeito mesmo, tratando de encantar os encontros cotidianos consigo, manipulando magias miúdas, como o faz Carlota, ainda, como uma feiticeira medieval.

2.9 Los espejos enfrentados o el énfasis de vivir secretamente

A identidade é a obra primeira e para sempre inacabada de qualquer indivíduo. Viver em condições estáveis, como as que o pertencer a lugares geograficamente delimitados (do bairro ao país, pelo menos), e a tempos culturalmente compartilhados garante, não asseguram uma existência plena. As referências externas ajudam a organizar a idéia – todavia incompleta – que os sujeitos têm de si mesmo, mas não os eximem das dúvidas, dos desencantos, dos desencontros. Os conflitos se ampliam para quem perde o chão familiar e vê-se de alguma forma obrigado a caminhar, a deixar fisicamente a origem.

“Los espejos enfrentados o el énfasis de vivir secretamente”¹⁷ tematiza a experiência limite do viajante que pensa a própria humanidade, buscando redesenhar o eu esfacelado na experiência do movimento incessante. Sem perder de vista a impossibilidade da versão acabada do sujeito, o texto torna evidente a urgência de forjarem-se novas referências, âncoras que funcionem dentro dos novos espaços de significação que são configurados na medida em que o viajante se movimenta.

¹⁷ O conto foi publicado pela primeira vez na antologia argentina intitulada *Grageas*, página 82, selecionada e dirigida por Sergio Gaut vel Hartman, em 2007. Recentemente, o mesmo texto foi selecionado e publicado na revista *Posdata* em seu número especial “Minificciones: Las insulas extrañas”, com lançamento em 17 de maio de 2008, em Monterrey, Nuevo Leon, México.

Nesse caso, a viajante: é feminina a protagonista que se desloca. A informação que se pode ter a respeito dela não chega senão através da voz próxima de um narrador que dá o testemunho dessa viagem como se tivesse participado dela. Emerge do seu discurso uma perspectiva futura, de quem conhece a história completa e resolve voltar no tempo do acontecimento, posicionando-se, cúmplice, ao lado da mulher protagonista, experimentando com ela o deslocamento como se recém sucedesse, e avaliando, antes dos fatos implicados no ir e vir, as sensações da personagem em resposta ao contato com o desconhecido e com o que parecia conhecer.

O deslocamento, além de tematizado enquanto elemento identitário decisivo e do caráter espacial-geográfico que expressa, realiza-se na temporalidade do conto de forma elíptica em direção ao infinito, ao nunca acabar, expandindo-se ao nível do discurso em que aparece caracterizando a estratégia narrativa que orienta o contar. A perspectiva do narrador desliza por sobre a personagem, mas é como se entre a ação da protagonista e a voz narrativa houvesse um ligeiro atraso, um espaço de tempo em que um tanto da impressão se perde, se desmancha.

Em certa medida, o narrador produz na própria fala o efeito descontínuo que os deslocamentos – espaço-geográfico e temporal – provocam, forjando de maneira sutil um desencontro entre o agir da protagonista e a narração. O narrador não está desinformado nem pretende ser sucinto no que diz, mas ao elaborar o contar expõe a sensação que o deslocar-se faz a personagem experimentar: a incerteza. De onde vem a personagem? Para que lugar estrangeiro está indo? Quando pôde retornar ao lugar de origem? Que motivos a fizeram viajar? As respostas para essas questões só as têm o narrador e a personagem e é no espaço entre ambos que a leitura forçosamente transita.

O trânsito contínuo e a mudança permanente de lugar, de estado de espírito, de certezas, condicionam o perfil da personagem, que se vê obrigada a assumir atitudes diferentes de acordo com os lugares em que chega. A viajante precisa questionar o novo, precisa usar de cautela ao conhecer, precisa aceitar a fragmentação. A protagonista estabelece uma relação ambígua com os lugares, e o espaço parece ser definitivo na constituição do sujeito e ao mesmo tempo flutuante e incerto, porque o passar do tempo o modifica.

Criar hábitos talvez faça diminuir a impressão do desajuste em relação à nova realidade. Fato é que a personagem comunica-se com esse ambiente de forma cuidadosa, discreta, como quer o narrador, mas absolutamente visceral. A protagonista não está simplesmente vagando

pelas ruas, em atitude descompromissada e contempladora de turista, mas caminha tratando de perceber afinidades para além das evidentes diferenças. Procura identificações, sinais de acolhida, e para encontrar esses indícios usa a linguagem anterior ao idioma: os sentidos. Apesar de não haver referência clara no texto, infere-se que a protagonista não se sintia confortável em usar a língua do lugar visitado, provavelmente não domine o idioma local, porque o narrador deixa de mencionar esse tipo de comunicação para expressar a ânsia da personagem por se apropriar, de alguma forma, dessa vida estrangeira, e o contato se estabelece pelas impressões, quando se encostam o corpo da mulher e a realidade exterior.

O relato da viagem passa inteiro pelo filtro do questionamento e da comparação da terra de acolhida com o lugar de onde provêm a viajante, não apenas “porque lo nuevo es más grande que lo conocido” (RIO, 2007, p.82), mas porque ao medir, avaliar e compreender os lugares por onde passa, a mulher reorganiza a consciência que tem a respeito de si mesma. E esse exercício de reelaborar-se não se refere a auto-imagens, a buscar representações para quem se é, mas revela a profunda necessidade de encontrar a verdadeira essência de quem se está sendo, a necessidade de aceitar-se a própria inconstância.

“Luego, cuando la vuelta fue posible, llena ya de interpretaciones de un mundo cuestionado, le entró la angustia cuando con asombro descubrió la novedad y la extrañeza de lo familiar” (RIO, 2007, p.82). Lendo e relendo esse trecho do conto, insistentemente lembro da epígrafe de autoria de Miguel Torga ao livro “Estranhos Estrangeiros”, de Caio Fernando Abreu (1996), que diz o seguinte: “Pareço uma dessas árvores que se transplantam, que têm má saúde no país novo, mas que morrem se voltam à terra natal”, e que anuncia uma série de contos que tem por linha comum a condição migrante, semelhante a da protagonista em questão, para quem o lugar de origem transforma-se também em lugar estranho.

A personagem é uma árvore transplantada com saúde precária até retornar à casa antiga e constatar que, ela mesma, não está mais lá, que não se reconhece, que perdeu o espaço conhecido, e morreria, como a árvore de Torga, se não atingisse tal compreensão:

Nuevamente extranjera. Fragmentada, no en dos sino en una abundancia de espejos sin fondo. Sin embargo, al mirarse a si misma en cada trozo, supo, y lo supo para siempre, que era la única que podía trazar las constelaciones en si misma (RIO, 2007, p.82).

Tamara Schurch (2004) usa a metáfora da árvore para tratar da experiência dolorosa e complexa do exílio nas obras poéticas de Nela Rio e Rafael Alberti. Schurch examina o poemário

Túnel de Proa Verde, de Rio (2004), composto por poesias que se constituem a partir de voz lírica feminina e expressam a condição limite do desterro através da esperança e da superação, ao que a projeção da figura da árvore ajuda na criação de novas identidades.

O tema do exílio percorre incisivamente a obra poética de Nela Rio, como em *Túnel de Proa Verde*, e aparece vezes recorrentes na prosa da autora, em alguns momentos atrelado à dor da expressão da tortura e do cárcere, conforme esse estudo já referiu, e em outros momentos tratando das identidades que se formam no transitar dos sujeitos. A imagem da árvore, recuperada em Torga, através de Caio Fernando Abreu, e na investigação de Schurch, converge para a mesma representação conflitante do exílio. Diz Schurch que:

Sin embargo, a través de estas mismas metáforas cognoscitivas constatamos la presencia de una voz que habla sobre el dolor y la pérdida. Se trata de un Yo que sobrevive al trauma del desraizamiento; ese espacio es el de la imaginación: el árbol de la imaginación. Esta imagen del árbol aparece en un momento de crisis para ayudar al ser a encontrar un refugio y un espacio de liberación en sus mundos imaginarios, lo cual le permite enfrentar y dar forma a su condición límite. Así, el árbol de la imaginación hace visible el espacio doloroso del “entremedio” y a la vez delinea los elementos terapéuticos de la imaginación para el Yo como la esperanza, el sosiego, un sentido de propósito y pertenencia a un lugar. Estas propiedades sanadoras de la imaginación engendran la transformación del ser y reflejan la búsqueda de un sentido de identidad (2004, p.120).

Em “Los espejos enfrentados o el énfasis de vivir secretamente”, o narrador usa a figura dos espelhos, em suas possibilidades múltiplas de refletir não somente imagens, mas as idéias e os sentimentos dos sujeitos que se deslocam, da mesma maneira que o faz Miguel Torga e os sujeitos poéticos examinados por Tamara Schurch: atribuindo formas às causas dos conflitos que os atravessam.

Considerando que no momento da partida da protagonista, a informação de que “no le dejaron llevar nada (RIO, 2007, p.82)” permite inferir a possibilidade da viagem se dar contra a vontade da personagem, bem como o retorno ao lugar de origem, o que caracteriza o exílio enquanto punição social, que pode ser da ordem política (SAID, 2003). Quanto aos modos de vida experimentados por pessoas em situação de exílio, Edward Said explica que

Para o exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente. Assim ambos os ambientes são vívidos, reais, ocorrem juntos como no contraponto. Há um prazer específico nesse tipo de apreensão, em especial se o exilado está consciente de outras justaposições contrapontísticas que reduzem o julgamento ortodoxo e elevam a simpatia compreensiva (2003, p.59)

Entretanto, parece esgotar-se a idéia das justaposições e correspondências de hábitos e posicionamentos fora do contexto familiar na perspectiva da personagem em exílio, para quem a transformação dos lugares é inevitável, assim como é incessante a própria mudança, ao que o deslocamento geográfico, especialmente, faz adquirir peso capaz de sobrepor as impressões da memória, diminuindo o poder da lembrança na medida em que novas e significativas lembranças vão sendo formadas. A aceitação do desconhecido é lenta, mas ocorre principalmente por assimilação:

Algunos modos de ser se le hicieron remotos. Aunque la uniformidad de lo nuevo parecía ininteligible, la eliminación de pequeños asombros fue paralela a la aceptación de lo intuido.

Se iba anulando la eficacia de la intercalación. (...) Incorporaba, ya sin reflexionar, puntos de referencia en el reverso de los espejos (RIO, 2007, p.82).

As marcas do tempo da história aparecem implicitamente indicando o início da viagem, “la partida”, anunciando o movimento, “el transito”, registrando o ingresso no espaço novo, “la llegada”, e o retorno ao lugar de origem, “la vuelta”. Ao invés de pistas usuais de tempo transcorrido, o narrador prefere substantivar os momentos, como quem coloca etiquetas, tentando segurar o que, naturalmente, flui. Quando enumera ações o faz descrevendo a intenção da personagem de criar rotinas na terra estrangeira: “Caminaba por las calles, subía edificios, se sentaba em bancos parlanchines de grabados, olía el trafico, la comida, la ropa, seguía a la gente, consideraba los gestos, todo con la discreción del que adquiere sentido” (RIO, 2007, p.82).

É amplo o tempo do conto, mas indica linearidade, segundo o que se descreve uma seqüência de impressões que já foram captadas e encerradas em um momento anterior ao contar. Indica permanência e fim inexorável, na medida em que avança sempre, que não pode ser impedido de transcorrer, e que está impossibilitado de voltar sobre si mesmo.

O tempo despendido no deslocamento é definitivo para a história. Entre o ir, o permanecer e o retornar da personagem houve mudanças irrevogáveis. A mulher que viajou para instalar-se em terra estrangeira, fundando lá um lugar novo para considerar seu, sua propriedade, quando tem oportunidade de voltar à terra materna imediatamente percebe a diferença. Percebe que nesse trânsito foram perdidos elementos identitários que não poderão ser recuperados, e que outros elementos também foram adquiridos, novos, que não podem equivaler e/ou substituir o que se perdeu. É a fratura incurável produzida pelo exílio, da qual fala Said (2003).

E nesse ponto, o entendimento da identidade que se constitui nos mais diversos trânsitos deixa de considerar centro do conflito os dois espaços – familiar e estrangeiro – confrontados como um espelho diante do outro, criando a ilusão de abismos infinitos, para admitir um terceiro lugar de existência, onde a personagem depende antes do próprio olhar que do olhar do outro. A personagem posiciona um terceiro espelho, um espelho íntimo, e dá forma a um novo efeito, um arranjo caleidoscópico capaz de produzir, como o fazem os caleidoscópios, um sem-número de combinações coloridas, traçando as constelações no espaço singular inaugurado, e recuperando o poder de inventar-se: “Aprendió que los otros, los de aquí y los de allá, no tenían el poder de inventarla” (RIO, 2007, p.82).

A história conta com uma estrutura espacial tripla a partir da movimentação da personagem. Há um lugar familiar, que pode ser identificado com lar e com pátria, e há um lugar novo e estrangeiro, que representa novidade maior do que mudar de residência; a mudança que o conto sugere tem a ver com alteração brusca e significativa, no sentido de que a personagem é desacomodada de um contexto conhecido e colocada em ambiente no qual praticamente não se reconhece, e não se identifica com os habitantes senão nos aspectos mais inerentes, como caminhar e comer. Entre a origem e a acolhida, o transitar da história e o movimento do discurso tecem no tempo um lugar intermediário, nem cá nem lá: o interior da personagem.

O lado interior, que talvez corresponda à consciência de si e/ou ao reconhecimento da transitoriedade do sujeito, não chega a adquirir uma dimensão material, como o corpo, por exemplo, ao modo do que ocorre em outros contos de Nela Rio. Nesse caso, o movimento pode ser considerado também um lugar de ação. O andar no tempo faz a personagem ir abandonando um pouco de quem é em cada ambiente por onde passa, e ir agregando algo dos lugares em si mesma. Assim, não é possível dizer *a personagem é*, mas *a personagem está sendo*.

A terceira dimensão tem a especificidade de refletir as outras duas e o poder de modificá-las. É um espaço interior secreto, profundo e criativo que, ao conjugar os espaços familiar e estrangeiro, se expande ao plano das constelações, abrindo uma passagem quase que cósmica, uma porta, por onde todas as outras partes da personagem saem de mãos dadas e com o mesmo par de sapatos. A porta abre-se e liberta o sujeito que se reencontra, enfim, em si mesmo, que enfrenta e aceita a própria fragmentação para além dos limites, enquanto multiplicidade.

Maria Bernadette Porto, discutindo o cronotopo da hospitalidade em escritas produzidas a partir da experiência do exílio explica que “autores da contemporaneidade exploram, com

criatividade, outros modos de apropriação espacial da cidade através do que poderia ser designado como experimentações da escrita em trânsito” (2008, p.7), referindo-se às narrativas que tematizam o trânsito nas cidades de acolhida, em que não raro as protagonistas vivenciam a solidão de ser estranho em lugar desconhecido, obrigando-se a tatear o tecido urbano e atribuir novos sentidos a si mesmo após esse recomeço.

Essa escrita em trânsito converte-se em espaço de vivência e de construção do sujeito, “trata-se de textos cujo lugar de enunciação pode se referir a meios de transporte variados ou a lugares de grande circulação nas metrópoles. Mesmo quando a enunciação não coincide com um meio de transporte, ele não deixa de ser o fator que permite a apropriação da cidade e a própria elaboração do texto literário” (PORTO, 2008, p.7), ainda que o meio de transporte em questão resume-se ao eficaz e primeiro de todos: os próprios pés.

O reconhecimento e a aceitação da essencial transitoriedade identitária deixa de ser uma constatação triste para ser celebrada quando todas as mulheres possíveis saem pela porta de mãos dadas, mas calçadas da mesma maneira, quero dizer, há sempre um traço comum a ser considerado e que sobrevive às perdas e aos ganhos do itinerário existencial, há certa constância, há um mínimo equilíbrio na vertigem.

2.10 El espacio de la luz

A história do reencontro de amigos íntimos que estiveram afastados durante longo período recupera, especialmente pela lembrança das personagens, o amor que não chegou a se realizar porque ela e ele seguiram rumos desencontrados na vida.

“El espacio de la luz”¹⁸ apresenta um jogo complexo elaborado com as noções de tempo e de espaço para tematizar a permanência do amor, quando coincidem no novo encontro as histórias paralelas. Histórias valiosas que acolhem o amor que existe para sempre em

¹⁸ Em 1991, “El espacio de la luz” foi finalista no XXXVI Concurso Literario “La Felguera”, realizado na Espanha, e em 2004 foi publicado na obra bilíngüe de mesmo nome, que reúne contos e poemas de Nela Rio, organizados e traduzidos do espanhol ao inglês por Elizabeth Gamble Miller, em edição de Broken Jaw Press, no Canadá.

possibilidade, à revelia do resto das vidas dessas personagens que relembram e partem, cada uma com seu destino inadiável.

A onisciência narrativa revela um contador sensibilizado com o que relata, que mergulha fundo na intimidade das personagens para dar a conhecer a verdade mais crua e humana dela e dele. O narrador, como que atestando a sua vitalidade de papel, esforça-se para explicar as impressões e pensamentos dos amigos que passeiam, através de representações análogas ao funcionamento do discurso.

É, pois, para fazer-se compreender, usando os instrumentos de que dispõe, que o narrador emprega o seguinte tipo de construção referindo-se aos meandros da linguagem, vezes recorrentes:

Hablaba con voz lenta para que él entrara en los espacios que dejaba abiertos en sus pausas. (...) Envolvía las palabras en la mansedumbre de su ritmo pausado, tomándoles en sus manos y dibujando vaya a saber qué ropajes que las protegieran con dulzura, para que ella no fuera herida una vez más, para que él la recibiera cuando ella estaba metida en sus propias palabras, para que al escucharla, él la llevara dentro de sí, casi sin darse cuenta, como el aire que se respira, como la luz que si bebe (RIO, 2004, p. 138).

Ao observar aspectos como o ritmo e a intenção do sujeito por trás da palavra, para caracterizar uma personagem e outra naquilo que ambas carregam de importante para o texto: a essência.

“El espacio de la luz” é narrado sob perspectiva regular, a mesma do início ao fim da história. O narrador relata o encontro, acompanha o passeio, desdobra o foco narrativo para reportar as histórias lembradas, que pertencem ao tempo lacunar em que as personagens estiveram distantes, reorienta o foco para as ações dadas em um passado remoto em que ela e ele compartilharam momentos, e também narra o percurso individual dos protagonistas após a despedida dos dois.

Em apenas uma ocasião breve o narrador permite que a voz das personagens seja expressada por elas mesmas, quando ela

recogiendo con su mirada toda la vida depositada en las piedras, lo miró a los ojos, los ojos como ventanas abiertas sólo para ella, y le preguntó: ¿Me regalas la ciudad? Y él, desde este presente viejo, sin mirar el acueducto, ni las calles ni las callejuelas ni los techos ni la plaza ni la luz dorada derramándose por todas partes, porque toda la ciudad estaba en él, le dijo Sí (RIO, 2004, p.146).

De certa forma, a opção narrativa pela onisciência fez-se necessária para manter o fio da organização do texto no que diz respeito aos saltos sobre o tempo. Em outras palavras, o cuidado

narrativo ao tecer uma rede delicada de temporalidade múltipla garante a compreensão das amarras que aproximam as histórias paralelas dentro das histórias individuais, compondo, a seu turno, uma história ampla, que encontra correspondências em uma história subjacente.

As personagens que passeiam pelas ruas da cidade dourada não chegam a ser nomeadas. Não sendo reveladas pelas referências a ela e a ele, e ao que relembram. Descobre-se, realizando o percurso com o casal de amigos, que ela é já uma mulher madura, que se casou sem amor e foi bastante infeliz ao lado do esposo, que viu o filho morrer em seus braços, e que encontrou um novo amor. Ele, igualmente maduro, foi exilado, perdeu amigos na luta política pela liberdade, passou necessidades financeiras, sentiu-se muito só, mas encontrou também um amor novo.

O momento em que ambos decidem confessar recomeços afetivos é descrito com delicadeza na voz narrativa, que traz à tona a dúvida que talvez os acompanhasse até o fim da vida de cada um:

Hubo un momento en que los dos hablaron casi al mismo tiempo para compartir el encuentro de un amor nuevo en sus vidas. Llegó un momento en que la caída parecía definitiva, se dijeron y, sin embargo, en el dolor y en la sed por comprensión y ternura ambos habían encontrado en otros seres paz y amor. Y se alegraron sinceramente por la felicidad del otro, aunque todavía, o quizás siempre, habría una pregunta detrás de la sonrisa (RIO, 2004, p.142).

Ela permanece na cidade dourada da adolescência dos dois, mas estando sozinha o lugar se modifica juntamente com os seus conflitos. Para ele não é diferente estando distante. A imagem da ausência preenche a lacuna entre partir e tornar a encontrar. Um funciona para o outro como a metade complementar que o lembrar ajuda a reunir.

Os jovens que foram no passado, a esposa de outro homem, o pai amoroso, estão todos dentro do que oferecem um ao outro quando se revêem:

Vieron su juventud todavía proclamando vida en los cabellos grises y las arrugas que llevaban con orgullo, sus cuerpos esbeltos ahora más pesados por los años pero hermoso y latiendo todavía. Se miraron y se vieron tiernamente instalados el uno en el otro (RIO, 2004, p.146).

É complexa a articulação temporal do texto, assim como as relações que essa temporalidade estabelece com as realizações dos espaços que estruturam a narrativa. Há o tempo do contar, imediato e precedente aos demais, de onde fala o narrador. Desse tempo desdobra-se o tempo do contado, que se abre em pelo menos cinco variações temporais, as quais o próprio

narrador chega a evidenciar: o tempo que havia sido, o tempo que não foi, o tempo que está sendo, tempo que poderia ser, o e tempo que é.

O tempo que havia sido localiza-se em um passado remoto em relação ao instante do contar, e abriga a juventude das personagens, pertencendo ao domínio da memória. Esse tempo tem um sutil, mas definitivo, desvio que dá origem ao tempo que não foi, onde ficou contido o amor das personagens, latente, portanto, na lembrança dos envolvidos.

O tempo que está sendo situa-se no passado recente em que se dá o encontro do casal de amigos e compreende o tempo despendido no passeio, da chegada à partida dos dois. Do interior desse tempo, emerge o tempo que poderia ser, instalado em um futuro presumido por identificar-se com desejos e possibilidades, em razão das projeções discursivas das personagens.

Finalmente, o tempo que é abarca os percursos individuais de um e de outro logo que se despedem e é ligeiramente anterior ao tempo do contar, com o qual quase coincide. É o tempo primeiro da experiência, onde começa a se armar a lembrança.

Histórias dentro de histórias, articuladas ao modo de palimpsestos, configuram uma espécie de portal de convergência para tempos múltiplos e espaços interpenetrados, que se organizam em nós miúdos e apertados, que em alguns momentos da narrativa praticamente se confundem. Nesse sentido, a história deixa de referir-se a tempos transcorridos para transformá-los, pelo discurso, em lugar de ação das personagens.

As histórias individuais das personagens, a história compartilhada, a história revisitada, e todas essas compondo uma unidade que as engloba adquirem forma e substância suficientes para ter ânimo próprio, independentemente das personagens que, antes de terem domínio sobre suas histórias, estão contidas nelas, como mosquitos em uma teia: “la hora del desafío laboriosamente construída en la historia que los contenía y los separaba y los contenía desde hacía mucho tiempo y que ellos mantenían con entrañables silencios (RIO, 2004, p. 136).

Esse mosaico de histórias forma o espaço intrigante da memória, predominante em “El espacio de la luz”, que cria condições para que as personagens se movam virtualmente em ambientes que não podem mais acessar senão pela lembrança.

O ato de lembrar atualiza esses lugares e cobre-os de uma realidade necessária à sustentação do texto. Percorrer na cidade e na memória o mesmo trajeto faz conviverem em um mesmo tempo e sobrepondo lugares às vidas que se realizam paralelamente.

As personagens sabem que não há interrupção de histórias para que vivenciem o reencontro: todas as vivências coexistem, e no aqueduto, na praça, nas pedras das ruas, na escada, etc., a cidade dourada dá sinais desse movimento que aparentemente denota perecimento. Lembrar e experimentar coabitam os mesmos espaços em que se apresentam o novo e o velho, “desde el empedrado a las antenas de televisión. Los mundos que se encontraban y convivían sin asustarse” (RIO, 2004, p.136).

A descrição cuidadosa dos ambientes por onde passam as personagens revela os humores da cidade que se enfeitou para recebê-los uma nova vez, criando uma atmosfera de expectativa festiva, que convidava à contemplação. Na entrada estavam “el acueducto, los techos del color de las naranjas maduras, torres, árboles, los campos abiertos” (RIO, 2004, p.136), na praça havia a fonte, o café ao ar livre, a mesa ao sol, e a luz.

No trajeto, as ruazinhas e suas esquinas inesperadas, “las calles desafiaban la estricta geometria e jugaban con las líneas” (RIO, 2004, p.140), as pedras desparelhas do chão, a construção antiga cheia de salas e salões, a escada com cento e quarenta e dois degraus, a vista do campo e o horizonte: a cidade dourada era um presente.

A memória e a cidade se misturavam e se transformavam em uma espécie de entidade que paira, uma testemunha atenta da história, uma presença, sob a imagem de uma velha e sábia senhora acocorada ao sol:

con la sabiduría de la ciudad vieja, acurricada al sol, dorada y bella, tierna y acogedora. [Ela] miró los árboles que estaban quietos y los pájaros que, sin ruido, nadaban en el aire silencioso. La ciudad dorada. La ciudad que existía desde tantos años y que nunca habitaron, la ciudad que otros hicieron para que ellos, una tarde de una historia incompleta, vivieran una vida que no tuvieron (RIO, 2004, p. 146).

O corpo e o sentir das personagens representam a abertura por onde é possível entrar em um mundo de cumplicidades. Os olhos, principalmente, aparecem como as janelas que facilitam esse percurso de um para o outro, adiante do que as próprias vozes expressam: “pero él tenía, y para ella era un privilegio, esos ojos por los que podía entrar y recoger, feliz y confiada, las palabras que él no se atrevía a proferir” (RIO, 2004, p.144), como se o corpo oferecesse um abrigo deslocado para além das vidas que têm, onde o tempo conta diferente, ou nem conta, onde há uma chance de permanência desse amor celebrado que jamais chegou a ser.

O encontro dele e dela, que durou apenas um passeio na cidade dourada, marca um ponto central de convergência no tempo, da história e do discurso: “Y un silencio litúrgico que los

apresurados automoviles no pudieron quebrar, supieron que sus nombres quedarían inscriptos en la piedras justo en el centro del camino” (RIO, 2004, p.146), quando os amigos se despedem na história paralela para se restabelecerem em histórias mais recentes, de onde ainda tentariam, solitários, reviver pela lembrança a vez que estiveram próximos. Qualquer lugar e/ou situação que os fizessem recordar a cidade dourada os reconduziria, via memória, imediatamente para lá, atravessando o tempo e fazendo-os aportarem naquele instante indissolúvel da história em que as histórias paralelas se encostaram uma vez.

O espaço de luz dourada, que envolveu o encontro das personagens, inaugura uma dimensão deslocada na história. Um lugar habitado apenas por ele e por ela, em que a influência externa não chega: “Ni los nubarrones más negros hubieron podido cambiar la luz que los rodeaba” (RIO, 2004, p.140), atesta o narrador. Essa atmosfera luminosa produzida pela proximidade física e espiritual dos dois dura o tempo do encontro e quando se desfaz, permanece irradiada na memória, ainda que na vida dos dois não haja mais espaço para a realização real desse amor que jamais chegou a ser, o afeto intenso e resistente continua sendo celebrado em tempos e espaços de luz.

O exame crítico dos dez contos de Nela Rio até aqui desenvolvido oferece condições de que, a seguir, os contos possam ser visualizados como um todo articulado. Olhar o conjunto narrativo de Nela Rio, após observá-los separadamente, implica estabelecer uma espécie de mapa da obra narrativa, traçando afinidades, variações, e/ou divergências entre os textos, bem como assinalando recorrências percebidas na organização dos elementos dessa produção. No capítulo seguinte, passo à integração, à sistematização e ao exercício hermenêutico, procedimentos que permitirão compreender essa *práxis* literária à luz de uma poética geral da escrita de Nela Rio, na qual o cronotopo do deslocamento tem um lugar dominante, e que contribuirão com a interpretação do rico universo cosmovisivo da autora.

3. OS TEXTOS NARRATIVOS E UMA POÉTICA DO DESLOCAMENTO NO UNIVERSO CRIATIVO DE NELA RIO: UMA PROPOSTA INTERPRETATIVA

3.1 Os textos: uma visão de conjunto

Os contos de Nela Rio, originalmente dispersos, aproximados pela leitura tornam expressivas algumas direções temáticas, como a exploração de experiências humanas marcadas pela dor e o reconhecimento da diferença, compartilhadas especialmente por mulheres. A partir de figuras femininas singulares, as narrativas também tematizam a celebração da vida, representando de forma inusitada o amor na maturidade e na velhice, a arte dando voz à mulher e o silêncio denunciando e testemunhando experiências repressivas.

No plano dos procedimentos enunciativos, percebo que o posicionamento espaço-temporal dos narradores ao contar, a focalização, a manipulação consciente da informação, e todo o trabalho sobre as vozes do texto estão em coerência com as intenções temáticas e as propostas compositivas desenvolvidas nas peças estudadas.

Evidenciam-se, quanto à composição, dois aspectos relevantes: a maneira como se dá a construção da personagem protagonista, predominantemente feminina, e a forma como se trabalha o estatuto do tempo e do espaço na ficção, inaugurando uma dimensão nova, um terceiro espaço que se auto-regula sob a imagem da luz. A referência a esse entre-lugar ora é explícita, ora disfarçada, mas sempre presente nos textos.

Sob ângulos diferentes, “El olvido viaja en auto negro”, “Lucrecia” e “María de la Victoria” tematizam vivências de personagens em situações de intensa opressão, ambientados em

circunstâncias que remetem o discurso literário ao universo repressivo das ditaduras militares vigentes na América Latina, principalmente entre as décadas de 60 e 80. As figura da dor e da superação aparecem nesses textos, as vezes na forma alegórica, expressando a imagem de coletivos que adquirem voz através da história relatada, e tem o tom da contestação do discurso oficial.

Em “El jardín de las glicinas”, “Encarnación de la Palma”, “Pre-meditación”, “Marietta en el Ángelus” e “Carlota, todavía” o tema da privação da liberdade adquire outras nuances, relacionado às maneiras pela quais as mulheres concebem os papéis sociais de que são investidas na sociedade. As protagonistas experimentam o tolhimento e a violência em graus diferentes: Isolina é vítima de violência doméstica, Encarnación é brutalmente violada até a morte, a Escritora de “Pre-meditación” sente-se privada em suas ações pela incompreensão dos outros, Marietta sofre o preconceito dos vizinhos, e Carlota é privada de si mesma pelo olhar do mundo que a condena à incapacidade. “Los espejos enfrentados o el énfasis de vivir secretamente” tematiza privações e possibilidades que o exílio representa ao sujeito longe do lar primeiro e “El espacio de la luz” trata do irrecuperável, do amor que habita o tempo não compartilhado, atualizado no espaço luminoso da memória.

Tanto mais ou menos sutil, o caráter conflituoso das experiências tematizadas nos contos constituem igualmente as personagens materializadas no discurso: sempre distantes do lugar onde deveriam estar. E os esforços que essas personagens empreendem para descobrir e habitar esse lugar ideal de realização plena são a tônica das narrativas de Rio, pois de algum modo, todos os contos progridem nessa direção.

Ao tratar da relação autor-herói, Bakhtin (1992) tenta aproximar as ações do narrador e da personagem, na intenção de investir essas duas categorias do texto de propriedades que as humanizem, que as tornem complexas e verossímeis a partir da interação mútua entre ambas, até que praticamente possam parecer independentes de quem as cria. Essa humanização do compositivo redimensiona a maneira de relatar. Nessa direção, os contos de Nela Rio são extremamente expressivos de como a configuração do narrador e as suas relações pragmáticas ditam os rumos da ficção.

É discreto o narrador de “El olvido viaja en auto negro” e ao relatar o faz protegendo as personagens. Diferentemente dos demais nove contos, a voz narrativa desse conto divide o peso

do conhecimento da história em seis olhares protagônicos, atrapalhando, com a experimentação da perspectiva estereoscópica, a viagem do esquecimento no carro negro.

A protagonista de “Lucrecia” conta com a solidariedade do narrador que ao relatar, avalia de um ponto de vista superior o todo da história, respeitando as limitações da personagem. Apresenta-se em “María de la Victoria” um narrador cuidadoso com as informações que manipula e que atribui a autoria do que conta a um discurso polifônico anterior à recuperação dos fatos que elabora, o que o exime da responsabilidade pelo que relata. É também cúmplice o olhar do narrador de “El jardín de las glicinas”, que acompanha a protagonista de forma compreensiva e paciente sem expressar julgamentos.

A cumplicidade aparece em “Pre-meditación” no olhar narrativo de quem observa, como um repórter que recolhe fatos e os expõe sem atribuir-lhes valor, permitindo que a protagonista se manifeste apesar da contrariedade das outras personagens, e em “Carlota, todavía” contemplando o banho ritual da protagonista, momento a partir do que o pensamento da personagem flui livremente, sem a censura do filtro narrador.

Enquanto traduz a experiência da protagonista, o narrador de “Los espejos enfrentados o el énfasis de vivir secretamente” demonstra, no discurso, uma ampla compreensão da personagem, atitude cúmplice que se intensifica em “El espacio de la luz”, quando um narrador profundamente sensibilizado com o que conta apresenta a história dos amigos que se reencontram.

A voz narrativa em “Encarnación de la Palma” dá mostras de não conhecer a totalidade da história, no sentido de que há acontecimentos que escapam ao seu alcance, efeito de parcialidade que o narrador tenta compensar esforçando-se em detalhar a história a partir do olhar da protagonista, que acompanha de perto, como uma testemunha invisível.

Pouco confiável e notadamente tendencioso, o narrador de “Marietta en el Ángelus” expõe gradativamente a onisciência de que dispõe, virando ao avesso a perspectiva adotada inicialmente, abandonando a parcialidade alheia do olhar externo para assumir a posição cúmplice de quem compreende as razões das personagens a quem dá vida.

Com exceção de “El olvido viaja en auto negro”, que a experimentação narrativa condiciona o conto, fragmentando propositalmente o foco da história, nos demais contos predominam as personagens femininas como protagonistas, cujos nomes inclusive dão título à metade dos textos. Apesar da multiplicação dos olhares em “El olvido viaja en auto negro”, é

possível considerar um conjunto de perspectivas femininas, tendo em vista a quantidade de mulheres que constitui essa visão na proporção de um olhar masculino, e infantil, no caso de Julito, para cinco.

Quanto às personagens, Lucrecia escolhe a alienação da qual acaba, de certa forma, sendo vítima. Brusca e violentamente retirada do contexto a que está habituada, a personagem é submetida a atrocidades constantes e é conduzida a um lugar de prisão em que entra em contato com outras mulheres em situação idêntica. O conto não avança além da chegada de Lucrecia ao pavilhão das subversivas, não fornece, portanto, a informação da liberdade da protagonista. Nesse caso, o lugar de resistência e, dadas as proporções, de plenitude da personagem está relacionado ao espaço do corpo e do silêncio, que é redimensionado quando compartilhado pelas companheiras de cárcere.

María de la Victoria, por outro lado, assume a responsabilidade de representante do grupo ao se apropriar do fogo como quem toma posse de um território livrando-o das ervas daninhas antes do novo plantio. María purifica a terra com o fogo da palavra, transformando-o em espaço limpo de onde outros grupos, que comungam de seus mesmos propósitos, poderão enunciar-se com segurança em nome de uma coletividade organizada.

O percurso de Isolina é mais particularizado e está relacionado às superações pessoais, à aceitação das possibilidades que ser mulher garante, e ao rompimento com hábitos antigos que a obrigam ser diferente do que gostaria. Nesse trajeto, a arte aparece como o dispositivo libertador de onde emergem as aberturas para o lugar da autonomia.

Situada em uma dimensão ímpar, Encarnación de la Palma insiste em um caminho circular, cujo fim o conto não torna evidente. No entanto, do interior dessa realidade particular, a personagem descobre poderes do recordar, da memória, propriedades que auxiliam na compreensão do todo e dela mesma, que são ativadas pela chama da vela empunhada.

A escritora suicida de “Pre-meditación”, reclusa na atmosfera a parte que ela cria, inverte o sentido da morte e da escuridão na criação luminosa. Jogando com as convenções, com as expectativas dos amigos e parentes, mergulha em um infinito de água e ausência a fim de buscar a presença capaz de preencher e dar sentido à vida. Persegue na própria criação a essência que não encontra na vida ordinária, à revelia das opiniões e em coerência com a vocação artística.

Contrariando o preconceito baseado em aparências, Marietta insiste na satisfação íntima do encontro com o parceiro, apesar dos cochichos e das tentativas dos vizinhos de ridicularizar a

mulher a partir do que presumem equivocadamente. Desiste da rotina além da casa apenas quando esse hábito perde o sentido. Entretanto, o espaço de liberação em que Marietta é absolutamente realizada é compartilhado com o marido em uma atmosfera de cumplicidade, o que caracteriza uma vivência paralela, regulada por outros princípios que não os da vida cotidiana e em comunidade.

Carlota encanta a própria velhice quando o mundo do que faz parte condena a experimentação do corpo pelos sujeitos que contam já idade avançada. A protagonista questiona estereótipos da cultura, contesta posicionamentos preconceituosos e insiste no direito de sentir sua individualidade a partir do ritual íntimo do banho. A viajante de “Los espejos enfrentados o el énfasis de vivir secretamente” experimenta as faces contraditórias do exílio agarrada ao ponto de intersecção entre o ir e vir: à própria individualidade. Na crise identitária que atravessa, a protagonista persegue acomodações novas no lugar de acolhida. Em El espacio de la luz a protagonista têm a chance de reviver um amor que não chega nunca a se realizar efetivamente em função dos desencontros e das escolhas dela e dele, enfim, em razão dos descaminhos. Entretanto, nos espaços luminosos de memória forjados por ela e por ele, a personagem recupera pelo discurso, pelo ato de contar a si mesma (e nisso o companheiro também a acompanha), partes desse amor que, em certa medida, se realiza ao ser verbalizado.

Perpassam a elaboração teórica de Ricoeur (1989) sobre a temporalidade no texto narrativo três perguntas essenciais: o que determina a experiência do tempo na cultura ocidental senão a idéia do ser-para-a-morte?; como pensar presente, passado e futuro em uma dimensão integradora, adiante da noção linear que domina a nossa cultura?; e ainda, seria a narrativa capaz de movimentar-se nessa temporalidade complexa? Os questionamentos que norteiam a análise do estudioso, ao serem tencionados sobre o conjunto narrativo analisado, dão origem a uma série de constatações que, de certa forma, acenam com possibilidades de respostas, pensando o universo circunscrito aos contos de Nela Rio.

A morte determina a experiência do tempo nos contos de Rio, mas é uma concepção de morte que não coincide com a noção habitual de finitude do ser com o perecimento do corpo. A idéia da morte está associada a uma profunda sensação de permanência em si e no outro, através do tempo no espaço, abertura que a textualidade permite de forma ilimitada. Morte é um momento transitório que inaugura continuidade nova dentro de um longo processo de vivências que as personagens atravessam. Contar o tempo em Rio tem a ver com a duração da experiência e

com a maneira como os envolvidos na composição narrativa sentem a distância entre um acontecimento e outro, conduzindo a discussão sobre o tempo à esfera da significação, do particular ao compartilhado.

Foi possível observar que a elaboração das estruturas do tempo progride do esquema simples, compreendido pelos tempos do contar e do contado, em direção à complexidade da temporalidade proposta por Ricoeur, explorando gradativamente ora a movimentação da voz ao relatar, ora a duração do que é relatado.

Os contos, dispostos na ordem que escolhi, apresentam as seguintes orientações temporais: o primeiro texto estabelece o contado em estrutura temporal distanciada da cronologia linear, em um tempo de simultaneidades no interior do tempo da memória. No segundo conto, coexistem a cronologia linear e o tempo memorial, que se desfazem no tempo da vertigem, ativado pela dor da personagem. É concêntrica a estrutura temporal do terceiro conto, que se expande de um ponto central no passado, repercutindo em um passado recente até o presente da atualização do contado.

O quarto texto é constituído por uma seqüência lacunar de tempo orientado cronologicamente, antecedida e sucedida por dois momentos suspensos, nos quais funciona um tempo distanciada da ordem habitual, que inaugura, por sua constituição e movimento, um outro ritmo de duração das experiências da protagonista quando coincide com a chegada dela ao lugar novo.

Em “Encarnación de la Palma” opera-se uma temporalidade complexa co-articulada em três instantes que correspondem a uma estrutura simples de tempo linearmente constituído; a um tempo intermediário, de caráter circular, predominantemente memorial e constante; e a um tempo de orientação complexa que salta sobre si mesmo, para além da cronologia inusitada da memória.

O sexto texto é compreendido por três unidades de tempo interdependentes, que se realizam a partir da voz do narrador, o que pressupõe um tempo despendido ao contar e um tempo do contado, que tem o ritmo da lembrança. Do interior da articulação entre esses dois tempos emerge um tempo de vertigem determinado pela consciência e pelo desejo da personagem.

Há uma estrutura de tempos paralelos que opera no sétimo conto, em que o tempo da memória predomina sobre o tempo de ordem cronológica, e em “Carlota, todavia” o tempo da duração do banho encontra correspondência no tempo levado para lembrar. O tempo de “Los

espejos enfrentados o el énfasis de vivir secretamente” é substantivado pelo narrador como a sugerir as marcas da viagem, como forma de atualização da memória da personagem, caracterizando um tempo definitivo que abriga a lembrança, e um tempo de trânsito que detém a duração do deslocamento.

No último conto a estrutura temporal adquire maior complexidade e se abre em multiplicidades, o que é garantido pela constância da voz narrativa ao longo do texto. A partir do tempo do contar, o tempo do contado se expande em cinco variações: tempo que havia sido, tempo que não foi, tempo que está sendo, tempo que poderia ser, e tempo que efetivamente é. Essas nuances da temporalidade são mediadas pela vivência do encontro e pela atualização da memória.

Predomina na constituição dos espaços narrativos a forma descritiva, podendo ser empregadas estratégias discursivas da descrição dilatatória, quando a intenção ao contar consiste em retardar o relato do acontecimento; da descrição indicativa, quando se pretende atribuir aos lugares os humores das personagens, de forma que o ambiente traduza aspectos psicológicos dos atores do texto; e da descrição demarcativa, se a idéia é dar ritmo à história a partir do que o espaço de ação sugere, estabelece Marchesi (1989) ao sistematizar o espaço narrativo. Para o teórico, apesar de a estrutura do espaço ter uma linguagem própria, os espaços se organizam a partir do que o narrador enuncia, e compreendem uma lógica de oposições binárias de funcionamento de natureza limitada, separando duas realidades.

As realizações do espaço nos contos analisados coincidem em parte com os pressupostos de Marchesi. É possível identificar a ocorrência das orientações descritivas do espaço nas formas dilatatória, indicativa e demarcativa, mas a construção espacial dos contos normalmente extrapola essas direções, rompendo, por exemplo, com o princípio da oposição binária por ampliar o espectro de realidades que torna evidente: ao invés mostrar duas realidades que se contrariam, mostra uma pluralidade de dimensões que naturalmente dialogam, convergem, dão origem a outros espaços, se expandem e se retraem transformando-se em ambientes novos.

Uma amostra significativa do uso da descrição dilatatória observada nos textos aparece em “El espacio de la luz”, quando o narrador esforça-se por detalhar os lugares por onde as personagens passam. Na visível intenção de alargar o encontro protelando o fim, detém-se minuciosamente em relatar os espaços.

O procedimento descritivo da dupla orientação espacial da casa, em “Encarnación de la Palma”, constitui o emprego mais evidente da descrição indicativa nos contos. A sobreposição no tempo dos espaços da casa ajuda a explicar o comportamento da protagonista de forma inusitada: os humores da casa relacionam-se estreitamente com o estado íntimo da personagem.

Um exemplo expressivo de descrição demarcativa que identifiquei nos contos consta em “El jardín de las glicinas”, em que na abertura e no fechamento do conto há a descrição do jardim, revelando-o enquanto espaço de liberação da protagonista, localizando-o para além das fronteiras da história, convertendo-o, enfim, em um lugar ulterior de realização. Entre um ponto descritivo do espaço e outro se desenvolve a história inteira, como se fossem as duas extremidades de um fio que, ao serem encaixadas, compõem um todo significativo.

Visualizo nos contos uma estrutura que se organiza sobre um eixo espacial triplo cujas dimensões nem sempre recebem o mesmo foco nos textos. Identifico, pois, os seguintes espaços: exterior, interior e ulterior, que funcionam inter-relacionados e têm traços distintivos entre si.

Ao espaço exterior correspondem ambientes de natureza opressiva e agressiva, lugares que podem se tornar hostis às personagens e transformarem-se em lugar de dor, de solidão, de fragilidade e de vulnerabilidade, como se configuram: a rua Quintana quando o carro negro dobra a esquina, em “El olvido viaja en auto negro”; a cidade e os lugares de confinamento, em “Lucrecia”; os lugares dominados pelas vespas, em “María de la Victoria”; o ambiente doméstico, em “El jardín de las glicinas”; os espaços da casa, em “Encarnación de la Palma”; o quarto de “Pre-meditación”; o vilarejo em “Marietta en el Ángelus”; o corredor e o banheiro em “Carlota, todavía”; os espaços familiar e estrangeiro atualizados pelo contar em “Los espejos enfrentados o el énfasis de vivir secretamente”; e a cidade em “El espacio de la luz”.

Circunscrevem-se ao espaço interior os lugares que acenam com familiaridades e com segurança, que podem transformar-se em ambientes de refúgio e de resistência, mas que não estão imunes às influências externas, o que os localiza em uma zona intermediária e, em certa medida, passível de modificações pela interação com os demais espaços. Caracterizam-se por essas especificidades o espaço da memória, em todos os contos, as vezes como lugar em que segredos são compartilhados, outras como lugar de permanência, e especialmente como dimensão de atualização de experiências; e o espaço do corpo, de maneira peculiar em “Carlota, todavía”.

O espaço ulterior, diferentemente dos anteriores, não está pronto e nem é determinado especificamente pelo uso que as personagens fazem dele. É um lugar de liberação, de expressão

criativa, de realização plena e de autonomia que se constrói na medida em que a personagem o penetra e dele se apropria, ato inventivo que dá origem a uma dimensão restrita, que não pode ser influenciada pelos demais espaços e a que a personagem tem livre acesso. Na contística de Nela Rio, esses espaços têm expressões diferentes, mas freqüentemente convergem para uma imagem integradora da luz, que os representa. Distinguem-se pela ulterioridade os espaços da arte (a pintura que cria o jardim, a escritura, a dança e o canto), a consciência (o pensamento, da lucidez à vertigem), a palavra, o silêncio, e a escuridão.

Oportuno destacar o singular funcionamento dos espaços da casa e da memória nos textos, justamente porque de alguma forma estão presentes em todos os contos, porque não figuram de maneira regular, aparecendo nos três modos espaciais, e porque algumas vezes chegam a ter representações que se cruzam.

Assim como as representações da casa, o espaço da memória pode figurar entre as esferas da espacialidade: aos espaços externo e interno compreendem os domínios da casa e aos espaços interno e ulterior correspondem as realizações da memória, de maneira que é no ambiente intermediário, no espaço interior, que casa e memória podem se encostar.

Há uma imagem da casa associada à idéia de lar em “María de la Victoria”, em “Los espejos enfrentados o el énfasis de vivir secretamente”, e em “El espacio de la luz”, no último é particularmente onde os espaços da casa e da memória se sobrepõem para sustentarem-se mutuamente. Nesse caso, entende-se a imagem do lar relacionada diretamente à cidade como ambiente familiar de acolhida.

A casa representa intimidade e certa segurança em “El olvido viaja en auto negro”, em que são mencionadas várias casas, mas todas em oposição à atmosfera da rua; em “Marietta en el Ángelus”, onde se estabelece uma relação de contigüidade entre a casa e a rua até às margens do rio, através da voz de Gabriel; e em “Carlota, todavía”, no qual a casa representa um espaço íntimo que abriga outros espaços mais íntimos, como o corredor, o banheiro e a banheira, que por sua vez, são portas simbólicas para o lugar da ulterioridade.

Em “Lucrecia” a casa desfigura a segurança e torna-se opressiva gradativamente, atingindo o ápice da tensão quando tem o uso subvertido ao ser transformada em prisão e em lugar de degradação e de tortura da personagem. Em “El jardín de las glicinas” a casa é um ambiente restritivo que impõe uma presença de ameaça constante sobre a personagem. Estende-se a idéia de casa ao quarto de “Pre-meditação”, enquanto espaço opressor em que o permanecer

tem o efeito do sufocamento para a protagonista. A imagem da casa em “Encarnación de la Palma” tem uma dupla representação, que se realiza através do espaço da memória. Esse funcionamento converte a casa em uma espécie de portal no tempo, por onde a protagonista pode ter acesso a diversos momentos da história.

A memória aparece nos textos convertida em espaço de segredo, de permanência, de recorrência, de criatividade, de segurança, de intimidade e de trânsito, mas é em “El espacio de la luz” que é explorado em profundidade, constituído de forma a propor uma compreensão da cidade por meio da recordação. O espaço da memória filtra a interpenetração de subespaços que se correspondem, como ela e ele, o corpo e o discurso, o trânsito e a luz.

3.2. Os textos e uma Poética do Deslocamento no universo cosmovisivo de Nela Rio

Recuperando a idéia de deslocamento enquanto *práxis* narrativa, ou seja, convertido em tema, em recurso compositivo e em estratégia enunciativa, pode-se perceber que as representações do deslocamento aparecem nos contos estudados sob os temas da violência, experiência que desloca o sujeito de si mesmo, e seus desdobramentos em práticas repressivas marcadas pela tortura, pelas violações, pelas privações mais sutis da liberdade, pelo preconceito social, e pelo estranhamento. Da mesma maneira o deslocamento aparece associado na obra de Nela Rio aos temas da memória, da escrita e da viagem, entendidos como motivos próprios dos cronotopos do entre-lugar.

Posicionados distantes dos lugares habituais da enunciação, os narradores se apresentam deslocados, revelando olhares ora incompetentes, ora múltiplos, que se esforçam para dar visibilidade às protagonistas e para fazer ouvir as vozes femininas que assumem o discurso. Esses narradores abandonam o lugar e o espaço tradicional do relatar, aqueles que na representação ocidental privilegiam o homem, a razão, as convenções e a cronologia, para contar histórias descentradas, ao revés, a partir de perspectivas que focalizam as experiências da mulher na criação literária, nas expressões da viagem, enfim, nos entre-lugares da cultura.

Anteriormente identifiquei um tipo de processo na contística de Rio segundo o qual as personagens partem de uma situação conflitante em que suas individualidades são ameaçadas por

alguma forma de opressão em direção à conquista e/ou à criação de um lugar de plenitude, que normalmente remete a uma imagem figurativa da luz, onde a dor pode ser superada. Adiante da direção temática, a luz tem um significado fundamental nas narrativas da autora:

La luz como fuente de energía creativa porque aun en las más terribles circunstancias podemos crear un espacio para que la luz nos de fuerzas. En numerosos poemas y cuentos, la luz es la protagonista. Pero hay otros cuentos, por ejemplo Pre-meditación, que es la oscuridad la que es creativa, dadora de vida. Parece una contradicción, pero para mí no lo es, porque una vez inmersas en la oscuridad podemos crear vida (RIO, 2008, p.3).¹⁹

As considerações da autora convertem a luz, de recorrência temática, em espaço ulterior, pelo princípio criativo que o regula, representando de forma luminosa as possibilidades de libertação das personagens que cria. De certa forma, a luz aparece nas narrativas de Rio para tornar evidente o poder que as protagonistas têm de criar as próprias saídas para as situações opressivas que experimentam, poder simbólico capaz de transformar a dor em libertação.

Evidenciei antes também a particularidade de as protagonistas serem mulheres e expliquei por quais razões acredito que a exceção à ocorrência de protagonistas femininas acaba por corroborar essa incidência. Quando questionada sobre como concebia o feminino em sua obra, a autora explica:

Me interesa contar la vida de mujeres, que tengan no sólo un “cuarto propio” sino el protagonismo de sus propias historias. El hombre, como amante o como enemigo, tiene un lugar en mi obra, pero siempre está definido por la mujer.
Yo creo que la mujer es mágica! (RIO, 2008, p.4).

A idéia de que o homem nos textos de Rio está sempre condicionado à presença feminina vem ao encontro do que o exame individual dos contos já havia sugerido sobre a perspectiva das figuras masculinas. Recupero especialmente a personagem Gabriel, de “Marietta en el Ángelus”, que praticamente move-se no mesmo nível de ação que Marietta, o que pode atribuir-lhe o estatuto de protagonista, mas não retira nem diminui o foco da personagem feminina. Talvez em “Marietta en el Ángelus” e em “El espacio de la luz” o protagonismo das histórias seja quase dividido igualmente entre as figuras masculina e feminina, outra forma deslocada do habitual de conceber o centro da narrativa: um centro que se bifurca.

As constatações sobre a temporalidade em Nela Rio reconduzem o exame de conjunto dos textos aos questionamentos de Ricoeur sobre as propriedades da narrativa em relação ao

¹⁹ Entrevista inédita concedida exclusivamente para a elaboração dessa dissertação.

tempo. O *corpus* narrativo analisado dá mostras significativas de que a idéia de morte é profundamente subjetiva, idéia que encontra a noção de morte, de tempo, e de história na cultura ocidental.

A cultura ocidental está baseada em uma concepção de morte como fim último, diferentemente de outras culturas não ocidentais que pensam a morte enquanto movimento, trânsito de um estágio para outro do ser, etapa de um longo processo de desenvolvimento espiritual, em que a feição humana é apenas um momento breve.

As civilizações ameríndias que povoaram o continente antes da chegada do conquistador, e ainda algumas que sobrevivem hoje, desenvolveram uma filosofia na qual a morte é concebida como trânsito, breve passagem pela terra no grande ciclo universal. Não por acaso este é um tópico permanente na lírica asteca, no teatro incaico, e nas diferentes cosmogonias meso-americanas e andinas. É possível que a morte em Nela Rio esteja ligada a essa idéia de trânsito, longe da finitude que o ocidente preconiza, o que poderia apontar direções para o entendimento das relações singulares entre tempo e espaço criadas no universo literário da autora.

A contística de Rio estrutura-se sobre uma visão integradora do tempo, que entende passado, presente e futuro como dimensões inter-relacionadas de maneira complexa, que desconsidera a cronologia em função de outras percepções humanas do tempo, ao avesso da temporalidade logocêntrica, o que permite recuperar tempos que se desenvolvem longe do centro, tempos deslocados, como o da memória e o da criação literária.

Presente, passado e futuro caracterizam-se a partir da particular compreensão do sujeito acerca do que está sendo, do que houve e do que será, em um entendimento abrangente cuja expressão pode ser evidenciada no discurso refinado de quem sente a duração e a repercussão do vivido. Nessas direções, e conforme o tempo realmente se textualiza na contística de Nela Rio, a narrativa talvez esteja preparada para movimentar-se em uma temporalidade complexa, que abarque os mais variados matizes temporais que o ser humano possa experimentar.

Evidentemente, há na obra de Nela Rio um tipo de expansão progressiva e sistemática do espaço que, aos poucos, rompe com o esquema de oposições binárias de Marchesi (1989), porque não apenas localiza as fronteiras que instauram os limites do espaço, mas as dilui, multiplicando pela sutileza as duas realidades primeiras. Em outras palavras, dos contatos entre espaços externo e interno surge naturalmente um novo lugar. A exterioridade e a interioridade da personagem se

deslocam a uma dimensão de ulterioridade que não exclui as duas anteriores, e até, de certa forma as multiplica.

Descrevendo o método greimasiano de análise, Marchesi (1989) sublinha, em tom de novidade, que “el espacio habla” (p.333). *Acredito* que em Rio o espaço diegético fala, mas, sobretudo, canta. E ento a melodia dos lugares intersticiais, dos espaços intermédios que tocam o futuro do lado de cá, dos quais Bhabha (2005) trata, e para os quais converge uma temporalidade complexa amparada em simultaneidades e não em sucessões que progridem de passados a futuros.

Escolhi dispor os textos nessa ordem: “El olvido viaja en auto negro”; “Lucrecia”; “María de la Victoria”; “El jardín de las glicinas”; “Encarnación de la Palma”; “Pre-meditación”; “Marietta en el Ángelus”; “Carlota, todavía”; “Los espejos enfrentados o el énfasis de vivir secretamente”; e “El espacio de la luz”, porque quando vistos em conjunto no que diz respeito à orientação espaço-temporal dos contos percebo uma experimentação das instâncias que progride do arranjo estrutural simples em direção às realizações complexas, corroboradas pelas estratégias discursivas e pelos temas, que evoluem da dor e da degradação do corpo privado da liberdade até a sublimação do estar vivo.

Os tempos e seus desdobramentos inusitados expressam em profundidade a experiência humana da duração, das vivências, tratando do instante compreendido pelo movimento dos ponteiros do relógio até a contagem do tempo na vertigem, colocando todas as formas de perceber o tempo em um mesmo quadro de possibilidades. Os espaços, a seu turno, vão sistematicamente perdendo a dimensão de concretude que os caracteriza para adquirirem uma aura fluida e vaporosa. O ponto alto das convergências entre tempo e espaço evidencia-se em “El espacio de la luz”, quando ambas instâncias se interpenetram e dão origem a uma imagem cintilante da luz.

Observados os textos narrativos em diálogo com o discurso teórico de Nela Rio, em particular com aquela parcela de seus discursos e conferências que sistematizam sua *Poética del Desplazamiento*, e ponderando os desdobramentos desse pensamento em sua obra criativa, verifica-se uma profunda integração entre pensamento teórico e *práxis* artística.

Os textos explicitam desenvolvimentos temáticos fundados no deslocamento, arranjos compositivos que evidenciam estratégias marcadas pelo deslocamento, personagens deslocadas, tempos orientados por lógica inusitada e espaços que ao se encostarem geram novo lugar,

expressões do deslocamento que também se tornam evidentes no eixo mediador dos contos, no olhar narrativo, e na voz relatora, que fez do relatar atividade sistematicamente deslocada para dar conta de expressar o conhecimento das vivências da margem, para além da perspectiva do centro.

No universo criativo de Rio, as narrativas percorrem vias inversas às costumeiras, inaugurando jeitos muito próprios e ousados de ver as relações do texto e da cultura, no sentido de que se aventuram na contracorrente da compreensão das experiências do humano.

Insistir na multiplicidade fragmentária do tempo e na potencialidade criativa que há no contato entre os espaços de expressão dos sujeitos significa apostar na sensibilidade, apostar no olhar humanizador do outro, mas antes apostar no próprio olhar percebendo a si mesmo. Quando Rio diz acreditar que a mulher é mágica, o faz pensando no poder criativo da diferença, para além dos gêneros.

Ao escolher a mulher, desacomoda a falsa estabilidade do centro homogêneo da cultura e enche de brilhos uma figura historicamente representada ou de forma opaca ou com excesso de tintas, por oposição simples ao que já estava posto. O mágico da perspectiva de Rio consiste na persistente condução das relações dicotômicas a uma terceira possibilidade, a um caminho intermediário passível de desdobrar-se em inúmeros outros. Note-se que mesmo quando o rumo é interior, em relação à estrutura espaço-tempo, por exemplo, não se trata de fechamentos: todos os caminhos na obra narrativa da autora indicam aberturas que deslocam a compreensão dos binarismos a um universo criativo inesgotável.

Assim, a contística de Nela Rio se alicerça em uma Poética de Deslocamento, original convergente, de natureza espacial-geográfica, temporal e discursiva (GOMES, 2004), a uma só vez. O funcionamento entrelaçado dessas estruturas compõe o traço distintivo da escritura, revelando nuances dessa experiência particular de expressão literária, em um movimento irregular e contínuo em múltiplas direções.

O estudo dos contos permite integrar essa *práxis* artística de maneira consistente à reflexão da intelectual em torno de uma Poética do Deslocamento, oferecendo razões para alargar horizontes e ligar sua produção narrativa à produção literária e a seu fecundo pensamento.

Radicada no Canadá desde 1977, Nela Rio e sua produção inserem-se no contexto intersticial entre a Argentina - a escritora nasceu em Córdoba, em 1938 - e o solo canadense. No entanto, adiante das cidadanias geograficamente estabelecidas, há que se considerar o decisivo

componente identitário que o transitar permanente forja em Nela Rio: a escritora publica sua obra em diversos países como Espanha, México, Argentina, Canadá e Estados Unidos; palestra e dá conferências em lugares como Espanha, México e República Dominicana; cria possibilidades de encontro de escritores e pintores de inúmeras partes do mundo no âmbito convergente dos espaços virtuais, em sintonia com as novas tecnologias da informação que permitem hoje economizar tempos e espaços; o caráter cosmopolita de sua formação cultural evidencia influências de tradições que vão da lírica espanhola dos séculos de ouro ao haicai japonês, ou da tradição clássica às poetisas barrocas hispano-americanas; se reconhecendo como cidadã do mundo, como escritora de portas abertas, como mulher em permanente trânsito.

O deslocamento enquanto efeito propagado em todas as esferas de realização da obra literária de Nela Rio pode ser pensado para além do trânsito entre as terras de nascimento e de acolhida, porque está relacionado à maneira como a artista se percebe no mundo: ao sentir-se cidadã do mundo, ao entender-se transeunte de todas as terras, ao habitar o ciberespaço, ao reconhecer-se em tradições literárias que não são as suas por origem, mas às quais se permite vincular por afinidades que se sobrepõem aos critérios habituais de filiação.

Hugh Hazelton, em conferência proferida no ano de 2004, no Canadá, sob o título “Uma literatura nueva: la latinocanadiense”²⁰, ao analisar o restabelecimento de escritores oriundos de países da América do Sul em solo canadense, comenta que esses artistas “a menudo quieren labrarse un espacio literario doble, tanto dentro de la tradición de su país de origen como dentro de las letras canadienses y quebequenses”.

A afirmação de Hazelton introduz um problema de natureza historiográfica de imensa importância para essas escritas que estão sendo produzidas no Canadá. Sistematizar uma obra dentro de um processo literário é sempre tarefa que suscita conflitos, principalmente na atualidade, quando os próprios conceitos de pertença e localização estão sendo colocados em xeque. Questionada sobre o lugar de sua obra literária, em particular o da parcela narrativa, no âmbito de um cânone e, nessa direção, sobre a localização da sua produção dentro de uma historiografia literária latino-americana, Rio comenta:

La cuestión de la “locación”, dentro de la historiografía, la mayor parte de las veces, la autora, o el autor, no son los que se “localizan” en la producción de su país, o de la América Latina; esa parece ser la prerrogativa de los críticos y de los estudiosos y, ciertamente, de las literaturas nacionales. Los escritores, fuera del contexto de la

²⁰ Documento disponível em: <http://www.chileinforma.com/noticias/9624.shtml>, acessado em 19/08/08

“literatura nacional”, a la cual pertenecerían por su origen y lengua, toman la decisión de continuar escribiendo en su lengua natal y enfrentar la lengua extranjera en el país de residencia. Y se autodefinen como, por ejemplo, argentino canadiense. A veces es difícil la aceptación del “establecimiento” cultural de ese país de residencia. La clasificación tiene mucho que ver con el sentido de “centro” y “periferia”. Yo misma no sé cómo situarme ni en la literatura nacional de Argentina, ni en la Canadiense, como no sea más que usando el guión revelador de la ambigüedad. Para mí no existe ambigüedad: soy, realmente argentino canadiense, por eso no me angustia la no recepción por parte de Argentina como “escritora argentina”, ni en Canadá, cuando la mayoría me conoce en traducción (RIO, 2008, p.2).

É possível pensar, portanto, que a obra narrativa de Nela Rio não busca acomodar-se em lugar algum. Ela se constitui no deslocado e se reconhece no intermediário. A questão de situar sua *práxis* literária em determinado cânone parece ser um constante jogo de possibilidades, uma pergunta de múltiplas respostas, como se a natureza de sua escrita fosse ser conflito, ser diversidade, ser imagem de luminosa permanência no movimento e na fuga.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomo nesse momento algumas reflexões realizadas ao longo da dissertação para apresentar as principais conclusões que resultaram da análise da obra contística de Nela Rio. Um percurso histórico pelas noções de tempo e de espaço no texto narrativo ficcional permite pensar que a proposta espaço-temporal de uma narrativa não é somente um problema de construção textual, mas também de significação, e, portanto, o trabalho com essa dimensão do texto jamais será exercício gratuito ou formal. Tal constatação permite recuperar a noção bakhtiniana de cronotopo como conceito que integra tempo, espaço e imagem humana no texto, e que se articula duplamente enquanto categoria textual e categoria cultural.

O conceito de cronotopo descrito por Bakhtin permite localizar tipologias narrativas mais ou menos homogêneas, nesse sentido o cronotopo do deslocamento parece ser uma unidade que tem certa recorrência na narrativa contemporânea latino-americana, particularmente em literaturas associadas à diáspora, ao exílio, e ao permanente movimento migratório que caracteriza o nosso tempo. Colocado em diálogo com poéticas que atualmente estudam noções relativas a lugar e com as reflexões da própria Nela Rio em relação ao que ela denomina uma *Poética del Desplazamiento*, a visão do cronotopo narrativo se enriquece e constitui um instrumento valioso para a análise e a interpretação dos textos.

O estudo dos contos de Nela Rio, originalmente dispersos, e integrados aqui para fins de análise, tornou expressivas algumas direções temáticas. A partir de figuras femininas singulares, os contos exploram experiências humanas marcadas pela dor e o pelo reconhecimento da diferença, mas também tematizam a celebração da vida, representando de forma inusitada o amor na maturidade e na velhice, a arte e a criação; e o silêncio como poderoso instrumento de resistência.

Estes temas articulam-se harmonicamente com composições narrativas que privilegiam o sistema de personagens e o estatuto espaço-temporal do texto. Nesses esquemas narrativos a escritora desenvolve com mais ênfase suas idéias em torno do deslocamento, que, as vezes explícito, as vezes disfarçado, é constante nos textos.

No plano dos procedimentos enunciativos, torna-se evidente que o posicionamento espaço-temporal dos narradores, a focalização, a manipulação consciente da informação, e o trabalho sobre as vozes do texto apresentam-se em consonância com as intenções temáticas e as propostas compositivas desenvolvidas nos contos.

Um olhar hermenêutico descobriu uma poética consistente que articula pensamento crítico e realização artística. Os temas, os sujeitos enunciativos, as personagens e principalmente a dimensão espaço-temporal proposta nos textos apontam para essa inter-relação. Identifiquei, portanto, uma Poética do Deslocamento que se funda principalmente em temas como a violência, a memória, a viagem e a escrita; em sujeitos protagônicos deslocados de si mesmos; e em narradores plurais, ora esquivos e pouco confiáveis, ora cúmplices, que dão a conhecer realidades deslocadas dos eixos centrais da cultura; em tempos múltiplos, complexos, que se articulam em espaços fluidos, heterogêneos, imaginários, originando rotas interpenetradas, nas quais uma instância se desloca sobre outra e vice-versa.

Da mesma maneira, a insistência nos tópicos da memória, do silêncio, do corpo, e da escritura, evidencia a aposta criativa em um caminho do meio, recuperando nesses assuntos, já tão lidos a partir dos pares antitéticos, o lado em que eles compõem um lugar intersticial.

A obra narrativa de Nela Rio se alicerça, assim, em uma Poética do Deslocamento, noção entendida para além de lugar geográfico, e vista como posicionamento discursivo, como maneira de compreender o mundo. O deslocamento na obra literária de Nela Rio é uma maneira de perceber e enunciar o mundo. Ao se sentir cidadã do universo, ao se compreender transeunte de todas as terras e habitante do ciberespaço, ao se reconhecer em tradições literárias dissímiles, a escritora assume esse terceiro espaço que tão eloqüentemente ficcionaliza em suas narrativas.

As lógicas habituais de funcionamento do texto, sistematicamente invertidas nos contos de Nela Rio, permitem afirmar que ao deslocar estruturas compositivas, sujeitos enunciativos e temas com certa tradição literária, a autora integra sua *práxis* criativa ao rico pensamento intelectual que a anima, inscrevendo sua escrita no caminho das literaturas que preferem o

movimento, a não localização, e assumindo o deslocamento como espaço de reconhecimento identitário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Caio Fernando. **Estranhos estrangeiros e Pela Noite**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ARISTÓTELES, HORACIO e LONGINO. **A Poética Clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1981.

AZEVEDO, Lizete Pinho. **La otra orilla: espaços no universo criativo dos primeiros contos de Júlio Cortazar**. 2006. 90p. Dissertação (Mestrado em Letras – História da Literatura) – Departamento de Letras e Artes, Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2006. Disponível em: <http://www.ppgletras.furg.br>, acessado em 20/07/08.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BARTHES. Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Questões de Literatura e de Estética**. São paulo: Annablume Editora, 2002.

BAUMAN, Zigmunt. **Globalização: as conseqüências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

BERND. Zilá (org). **Escrituras Híbridas: estudos em literatura comparada**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1998.

BOLAÑOS, Aimée. **Pensar la narrativa**. Rio Grande: Ed. da FURG, 2002.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTRO, Amanda. “Espacio onírico y liberación en la poesia de Nela” Rio. In.: RIO, Nela. **Túnel de Proa Verde/ Tunnel of the gren prow**. Fredericton: Broken Jaw Press Inc., 2004.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DRAE. **Diccionario de la lengua española**. XXII ed. Disponível em: <http://buscon.rae.es/draeI/>, acessado em 25/07/08.

ETCHEVERRY, Jorge. “Una literatura en castellano en un medio anglófono”, In: **Lakúma Posáki**, Revista electrónica, 2006. Disponível em: <http://www.poesias.cl/latinocanadiense01.htm>, acessado em: 20/07/08.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio Século XXI: o minidicionário da língua portuguesa**. 5ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FOUCAULT, Michael. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. **A arqueologia do Saber**. Petrópolis: Vozes, 1972.

FRIEDMAN, Norman. El Punto de Vista, in: SULLÀ, Enric. **Teoria de la novela: Antologia de textos del siglo XX**, Barcelona: Ed. Grijalbo Mondadori, 1996.

GARDNER, Gerald. **O significado da bruxaria**. São Paulo: Madras, 2004.

GENETTE, Gérauld. **Figures III**. Paris: Ed. Seuil, 1972.

GOMES, Renato Cordeiro. **De Italo Calvino a Ricardo Piglia, do centro para a margem: o deslocamento como proposta para a literatura deste milênio.** *Alea* [online]. 2004, vol. 6, no. 1, p. 13-25. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2004000100002&lng=en&nrm=iso, acessado em: 15/05/08. ISSN 1517-106X. doi: 10.1590/S1517-106X2004000100002

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

_____. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais.** Org. Liv Sovik; Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HANCIAU, Núbia. O entre-lugar. In: FIGUEIREDO, E. **Conceitos de literatura e cultura.** Juiz de Fora: Editora UFJF/Niterói: EdUFF, 2005. p. 125-141.

HAZELTON, Hugh. **Una literatura nueva: la latinocanadiense.** Conferência proferida em 18 de fevereiro de 2004 em Sección de Estudios Hispánicos de la Universidad de Concordia. Disponível em: <http://www.chileinforma.com/noticias/9624.shtml>, acessado em 19/08/08.

_____. “La soledad del exilio: marginalidad y aislamiento en la literatura latino-canadiense”, In: **Lakúma Posáki.** Disponível em: <http://www.poesias.cl/latinocanadiense02.htm>, acessado em: 01/08/08.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico.** Lisboa: Estampa, 1978.

MARCHESI, Angelo. “Las estructuras espaciales del relato”. In.: PRADA OROPEZA, Renato (org.) **La narratología Hoy.** La Habana: Ed. Arte y Literatura, 1989.

MILLER, Elizabeth Gamble. **La poética del desplazamiento en la obra de Nela Rio.** Disponível em: http://www.prometeodigital.org/Descarga/FONDO_DOCUMENTAL/FDP059_MILLER_RION_ELA.doc, acessado em: 27/07/08.

OROPEZA, Renato Prada. “El narrador y el narratario: elementos pragmáticos de la comunicación literaria”, In.: PRADA OROPEZA, Renato (org.). **La narratología hoy.** La Habana: Ed. Arte y Literatura, 1989.

PALMERO, Elena. **Relatar el tiempo: Alejo Carpentier**. Rio Grande: Ed. da FURG, 2003.

_____. “Diálogos poéticos no espaço da escrita de Nela Rio: Los espejos hacen preguntas/ The mirrors ask questions”. In: **Anais do Encontro de Poesia Mario Quintana**. (Org.) Eliane Campello. Rio Grande, FURG, 2006. Ed CD-ROOM. ISBN: 978-85-7566-064-5.

_____. “El cuerpo torturado y mutilado en la obra de Nela Rio”. In: **Discours et Contrainte**. (Org.) Milagros Ezquerro. Edição eletrônica dos Ateliers du Séminaire Amérique Latine de la Université ParisIV-Sorbonne, 2007. ISSN: 1954-3239. Disponível em: <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/dc/palmero.pdf>, acessado em: 21/07/2008.

_____. “Lecturas en abismo de un diálogo poético”. In: **Hispanismo 2006**. Atas do IV Congresso da Associação Brasileira de Hispanistas, Volume III (Literatura Hispano-americana), pg.252. ISSN 1982-5218.

_____. “Topos imaginarios en la escritura hispano-canadiense: el espacio del cuerpo en la obra poética de Nela Rio”. In: **Anais do VIII Congresso Internacional da ABECAN**, 2005. Edição em CD-ROOM. Também disponível em: http://www.artsandscience.concordia.ca/cmll/spanish/ACH/Registro_Elena_Gonzales.html, acessado em: 19/08/06.

_____. “Una poética del cuerpo en la escritura de Nela Rio (ensayo y selección poética)”. In.: **Islas** (Santa Clara), UCLV. Santa Clara, v. 148, n. abril/jun, p. 89-105, 2006.

PIZARRO, Ana. “Borges: la poética del desplazamiento”. In.: **Revista de Estudios Avanzados Interactivos**, Año 2, Nº3, diciembre 2003. Santiago: Universidad de Santiago de Chile. Disponível em: http://web.usach.cl/revistaidea/html/revista%204/pdf/A_Pizarro.pdf, acessado em: 21/07/08.

PORTO, Maria Bernadette. “Trânsitos e lugares da extraterritorialidade na poética das migrações”. In.: **Gragoatá** (UFF), Niterói, v. 17, 2004. p. 43-62.

_____. “Imaginários do lugar: notas e pistas de pesquisas”. Comunicação apresentada no **XXIII Encontro da ANPOLL**, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2-4 de julho, 2008. (inédito)

RICOEUR, Paul. **O Conflito das Interpretações: Ensaio de Hermenêutica**. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

_____. "La función narrativa y la experiencia humana del tiempo", In.: PRADA OROPEZA, Renato (org.). **La narratología hoy**. La Habana: Ed. Arte y Literatura, 1989. p. 245-289.

_____. **Tempo e Narrativa**. Tomo I. Campinas: Papyrus:1993.

_____. **Tempo e Narrativa**. Tomo II. Campinas: Papyrus, 1995.

_____. **Tempo e Narrativa**. Tomo III. Campinas: Papyrus, 1995.

RIO, Nela. "Carlota todavía". In.: **La Gala**. Madrid: Torremozas, 1990. p. 73-80.

_____. **El espacio de la luz: cuentos y poemas/ The space of light: fiction and poems**. Fredericton: Broken Jaw Press Inc., 2004.

_____. "El pensamiento demorado: las representaciones del exilio". Presentación Plenaria. **Congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas /2004**, University of Manitoba, Winnipeg, 29 de mayo - 1 de junio, 2004. (Texto inédito)

_____. "Encarnación de la palma". In.: **Luz en Arte y Literatura**, California, U.S.A 1999. No. II.

_____. Entrevista a Nela Rio, 2008. (Texto Inédito)

_____. "Los espejos enfrentados o el énfasis de vivir secretamente". In.: HARTMAN, Sergio Gaut vel (org.). **Grageas**. Buenos Aires: Ediciones Desde la Gente, 2007.

_____. "Pre-meditación", 2008. (Texto inédito)

_____. **Túnel de Proa Verde/ Tunnel of the Green Prow**. Fredericton: Broken Jaw Press Inc. 2004.

_____. "Un paseo por prefijos y preposiciones o la otra orilla del exilio". Discurso de poeta convidada a Delaware University, Newark, EEUU, October 13-24, 2003.

ROCHA, Carolina. **Violencia de Estado e literature en Argentina**, 2003. Disponível em: <http://www.univ-brest.fr/amnis/documents/Rocha2003.pdf>, acessado em: 25/05/08.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras 2003.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHURCH, Tamara. **El árbol y el exilio en la poesía de Nela Rio y Rafael Alberti**. 2004. 130p. (Faculty of Graduate Studies - Master of Arts) - Department of French Italian and Spanish:University of Calgary, Alberta, 2004.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TODOROV, Tzvan. (1991) “Viajeros modernos”. In.: **Nosotros y los otros: Reflexión sobre la diversidad humana**. México, Siglo XXI.

TORRES, Luis. “Writings of the Latin-Canadian Exile”. In: **Revista Canadiense de Estudios Hispánicos**, 26.1-2, otoño 2001-invierno 2002.

USPIENSKI, Boris. “Estudio del punto de vista: Forma espacial y temporal”. In.: REDONET COOK, Salvador (org.). **Selección de lecturas de investigación crítico-literarias**. La Habana: Editorial de la Facultad de Artes y Letras, 1983. p.354-393.

ANEXO

ANEXO A – Entrevista a Nela Rio

Entrevista a Nela Rio

Artista da palavra, professora e investigadora da literatura, Nela Rio teve por berço a Argentina e encontrou acolhida no Canadá desde 1977, quando sua carreira literária começa efetivamente a se firmar. Autora de oito livros de poemas: *En las noches que desvisten otras noches* (1989), *Aquella luz la que estremece* (1992), estes em espanhol; as edições bilíngües *Túnel de Proa Verde* (1998, segunda edição 2004), *Los espejos hacen preguntas* (1999), *Cuerpo Amado* (2002), *En las noches que desvisten otras noches* (2003) *Sosteniendo la mirada* (2004); a antologia *Voces por la paz* (2004); e uma seleção de poesias e contos, *El espacio de la Luz* (2004). Com traduções, dos poemas e das narrativas, do espanhol ao inglês por Elizabeth Gamble Miller e Hugh Hazelton, e ao francês, no caso de *Sosteniendo la mirada*, por Jill Valéry, Nela Rio publica também em diversas revistas e antologias em países como Espanha, Estados Unidos, México, Honduras, Cuba, Guatemala, e Brasil,

Finalista em treze concursos literários internacionais, ativa promotora cultural, pintora, organizadora de exposições, professora universitária – Profa em St.Thomas University, Canadá, nas disciplinas de Literatura Hispano-americana, Crítica literária, e Escrita criativa - Nela Rio preside atualmente o *Registro Creativo de la Asociación Canadiense de Hispanistas* no Canadá e organiza e organiza o primeiro projeto de cunho historiográfico para registrar os percursos da literatura hispano-canadense.

Interessada na investigação da obra da escritora, em particular de sua produção narrativa, e no rico universo que sustenta sua poética da escrita, ouço a voz de Nela Rio, que gentilmente aceitou responder algumas perguntas que faço a propósito de um assunto que venho discutindo na minha dissertação de mestrado em torno de sua obra, o tema das escritas deslocadas e seu lugar no cânone literário hispano-americano.

Andréia Alves Pires: Em conferência proferida no ano de 2004 no Canadá, sob o título “*Uma literatura nueva: la latinocanadiense*”, Hugh Hazelton, ao analisar o restabelecimento de escritores oriundos de países da América do Sul em solo canadense, comenta que esses artistas “a menudo quieren labrarse un espacio literario doble, tanto dentro de la tradición de su país de

origen como dentro de las letras canadienses y quebequenses”. Com esta afirmação Hazelton introduz um problema de natureza historiográfica de extraordinária importância para essas escritas que estão sendo produzidas no Canadá. Enquanto professora e estudiosa da literatura, e sabendo que é sempre conflituoso sistematizar uma obra dentro de um processo, como avalias o lugar da tua obra, e em particular da narrativa, à luz de um cânone literário? Como situar tua obra dentro de uma historiografia literária latino-americana? E ainda, como situá-la em uma historiografia literária canadense?

Nela Rio: La cuestión de la “locación”, dentro de la historiografía, la mayor parte de las veces, la autora, o el autor, no son los que se “localizan” en la producción de su país, o de la América Latina; esa parece ser la prerrogativa de los críticos y de los estudiosos y, ciertamente, de las literaturas nacionales. Los escritores, fuera del contexto de la “literatura nacional”, a la cual pertenecerían por su origen y lengua, toman la decisión de continuar escribiendo en su lengua natal y enfrentar la lengua extranjera en el país de residencia. Y se autodefinen como, por ejemplo, argentino canadiense. A veces es difícil la aceptación del “establecimiento” cultural de ese país de residencia. La clasificación tiene mucho que ver con el sentido de “centro” y “periferia”. Yo misma no sé cómo situarme ni en la literatura nacional de Argentina, ni en la Canadiense, como no sea más que usando el guión revelador de la ambigüedad. Para mí no existe ambigüedad: soy, realmente argentino canadiense, por eso no me angustia la no recepción por parte de Argentina como “escritora argentina”, ni en Canadá, cuando la mayoría me conoce en traducción.

AAP: O projeto a que tens te dedicado atualmente consiste na organização de uma história da literatura hispano-canadense. Nesse sentido, estendendo o questionamento anterior, como pensas esse conjunto literário, e tua obra em particular, dentro do processo da literatura latino-americana dos últimos cinquenta anos?

NR: No estoy escribiendo una historia de la literatura hispano canadiense, sino que estoy organizando una bibliografía de autores, y una bibliografía crítica. Esto es por la necesidad de poder ofrecer a los estudiosos de esta literatura una guía para el estudio de la producción de escritores hispanocanadienses. Algo curioso es que he encontrado que hay autores que escriben

en lenguas indígenas que se hablan, por ejemplo en Perú o Bolivia, que no se encuentran cómodos con la nomenclatura “hispano canadiense”. Y eso lo quiero estudiar más. Hay otra línea que clasifica a los escritores latino canadienses, e incluyen la producción escrita en portugués. Por ahora, mi meta es crear esta fuente de datos biográfica y bibliográfica de autores hispanocanadienses.

AAP. No livro *El espacio de la luz* (2004) na seção “*Palabras de la autora*” afirmas que a história de trânsitos geográficos e as necessárias re-acomodações entre a terra materna e a terra de acolhida constituem parte fundamental da tua identidade, o que em certa medida se estende à identidade da tua escritura, nitidamente marcada por uma “*poética del desplazamiento*”. Como defines essa poética?

NR. Para responder este tema te remito a algunas de mis conferencias: EL PENSAMIENTO DEMORADO: LAS REPRESENTACIONES DEL EXILIO (Discurso como Plenarista en el Congreso de la ACH en Winnipeg, 2004); UN PASEO POR PREFIJOS Y PREPOSICIONES o LA OTRA ORILLA DEL EXILIO; EL EXILIO COMO FACTOR ESTERILIZADOR O GENERATIVO y EXILIO Y FEMINISMO.

AAP: Do interior desse entre-lugar criativo, “luminoso y fuente de extraordinario placer” (RIO, 2004, p.12), que o deslocamento descortina ao teu fazer literário, emergem narrativas que, tratando de experiências repressivas profundas, tematizam a celebração da vida, sob a imagem recorrente da luz. Para além da direção temática, o que a luz significa na tua escritura?

NR: La luz como fuente de energía creativa porque aun en las más terribles circunstancias podemos crear un espacio para que la luz nos de fuerzas. En numerosos poemas y cuentos, la luz es la protagonista. Pero hay otros cuentos, por ejemplo Pre-meditación, que es la oscuridad la que es creativa, dadora de vida. Parece una contradicción, pero para mí no lo es, porque una vez inmersas en la oscuridad podemos crear vida.

AAP: Teus contos são protagonizados por mulheres, cujos nomes não raro os intitulam, como “*Lucrecia*”, “*Encarnación de la Palma*” e “*María de la Victoria*”, por exemplo,

compondo na ficção um conjunto, especialmente feminino, de experiências humanas. De que maneira concebes o feminino na tua obra?

NR: Hubo un tiempo en que hasta las autoras debían buscar seudónimos masculinos para poder “salir” a la esfera de la escritura y publicación. Me interesa contar la vida de mujeres, que tengan no sólo un “cuarto propio” sino el protagonismo de sus propias historias. El hombre, como amante o como enemigo, tiene un lugar en mi obra, pero siempre está definido por la mujer.

Yo creo que la mujer es mágica!

AAP. No ensaio *Leituras em abismo de um diálogo poético* (2006), Elena Palmero González distingue que, em tua obra, a própria tradição literária se converte em topos, em lugar natural de resistência e identidade. Vinculado a esse tema, ela reconhece, na tua obra, marcas dos místicos espanhóis e das poetisas hispano-americanas da colônia. Eu gostaria muito de escutar, de tua voz, em que mestres da tradição hispânica te reconheces? Quais são tuas principais referências? Quais tuas influências?

NR: Respondí a Elena en unos comentarios que hice a su ensayo: “Leonor de Ovando es una dominante influencia en mi trabajo, no porque haya “influencias” en el entendimiento tradicional, sino porque la instancia existencial de con-vivir a través del tiempo, y hacer del espacio poético un lugar de encuentro, destruye la idea de coordenadas cronológicas, de separación. Además, creo firmemente que tengo que hablar de ella, continuar su recorrido, la voz que es voz, que resuena entre los siglos. Existe una dimensión mística, creo, no en el sentido tradicional, sino en lo que incluye misterio o razón oculta. Las vías místicas.....otra vez los viajes, desplazamientos, encuentro, entradas y salidas.

Me gustó mucho la manera en que Elena reconoce la tradición de la mística española en mi poesía, especialmente Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. Sobre eso le comenté: “me gustó mucho este comentario, no sólo porque me pones en tan extraordinaria compañía, sino por traer sin temor la alusión a la mística, que la gente casi siempre la entiende solamente desde el punto de vista religioso. La mística para mí es muy importante como concepto de unión y celebración y enriquecimiento: lo contemplativo, lo revelatorio, la posibilidad de descubrir, correr cortinas, levantar velos. En mi poesía hay constantemente este sentido. También pienso

que es valiosa esta actitud en la escritura narrativa, que justamente una va “develando”, “desenmascarando”, etc.”

En esos comentarios que envié a Elena coloqué esta nota con la que me agradaría terminar mi respuesta: “la tradición literaria como estudio de la obras del pasado cataloga las vidas de manera cronológica, y cómo nos ubicamos en ella. En mi caso, creo que la tradición de la lectura literaria es lo que deshace los límites. Las dos instancias de tradición, una, la que nos ubica en cuanto al hacer creativo –en grupos, escuelas, generaciones, siglos--; la otra que nos permite la coetaneidad con los que escribieron. La imaginación dialógica es mi lugar de permanencia, tienes razón”.