



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA E CIÊNCIA POLÍTICA

Nicolás Edgardo Balado Gonçalves

Aldyr Garcia Schlee e Fabián Severo em A inquietante maravilha de nomear: dois mestres na periferia da periferia do capitalismo

Florianópolis, SC
2025

Nicolás Edgardo Balado Gonçalves

Aldyr Garcia Schlee e Fabián Severo em A inquietante maravilha de nomear: dois mestres na periferia da periferia do capitalismo

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Ciência Política da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Mantovani

Florianópolis, SC
2025

Ficha catalográfica gerada por meio de sistema automatizado gerenciado pela BU/UFSC.
Dados inseridos pelo próprio autor.

Gonçalves, Nicolás Edgardo Balado
Aldyr Garcia Schlee e Fabián Severo em A inquietante
maravilha de nomear: : dois mestres na periferia da
periferia do capitalismo / Nicolás Edgardo Balado Gonçalves
; orientador, Rafael Leite Mantovani, 2025.
178 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa
de Pós-Graduação em Sociologia e Ciência Política,
Florianópolis, 2025.

Inclui referências.

1. Sociologia e Ciência Política. 2. Sociologia. 3.
Literatura. 4. Fronteira. I. Mantovani, Rafael Leite. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em Sociologia e Ciência Política. III. Título.

Nicolás Edgardo Balado Gonçalves

Aldyr Garcia Schlee e Fabián Severo em A inquietante maravilha de nomear: dois mestres na periferia da periferia do capitalismo

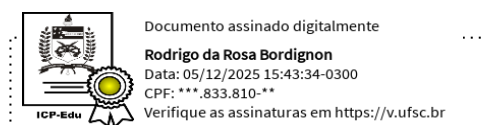
O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em 30/10/2025, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) Bernando Ricupero, Dr.(a)
Instituição USP

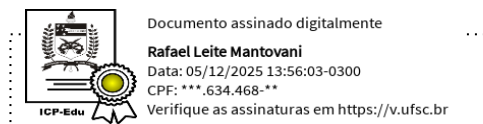
Prof.(a) Bruna Della Torre, Dr.(a)
Instituição Universidade de Heidelberg, Alemanha

Prof.(a) Marcos Lacerda, Dr.(a)
Instituição UFPel

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutor em Sociologia.



Coordenação do Programa de Pós-Graduação



Prof.(a) Rafael Leite Mantovani, Dr.(a)
Orientador(a)

Florianópolis, 2025

AGRADECIMENTOS

Terminar uma tese é algo muito mais difícil do que eu pensei que seria. Não que terminar qualquer coisa seja fácil para pessoas como eu. Sou de uma turma que tem dificuldades com pontos finais. Um tanto desordenado, bastante desajeitado, e meio como o Pessoa com tantos sonhos que às vezes poderiam ser confundidos com algum distúrbio. Escrever é prazeroso, ainda que as dores nas costas tenham se tornado piores com os anos. Ler também é um prazer, ainda que menosprezado na maior parte das vezes; o resto, bom, o resto é um resto maçante que a vida adulta obriga a lidar. Este introito, por um lado queixoso, por outro agradecido, tem a intenção de dizer que todas as falhas que se avolumam em mim são diminuídas pelas pessoas que me cercam, aquelas que considero minhas, e que espero me considerem um pouco delas também. Não fossem as centenas de horas de conversas com meu orientador e amigo, Rafael Mantovani, esta tese não seria possível. Agiu como “censor” para minha desordem e para as contradições que trago, talvez, como Whitman diria, por carregar multidões. Farejava imprecisões e erros flagrantes, e se alguma passou, com certeza é uma escolha minha que ele deve ter dito que eu deveria tirar. Defender uma tese é um fim em si mesmo, é um recomeço e tem um quê de desespero, pelo incerto futuro acadêmico que espera (ou não) atrás da porta de número 3. Gosto de pensar em Bolaño nesses momentos. Seu detetive selvagem percebeu a impossibilidade psíquica de passar a vida se desesperando; quem sabe minha hora de não desespero chegue um dia também. Quero muito agradecer ao meu filho, que lerá isso um dia, e que não sabe o quanto dele tem nessa trajetória que se iniciou seis anos atrás, quando ele nasceu. Quero agradecer, talvez mais especialmente do que a todos os demais, à Natália, minha companheira de jornada (de já faz tempo), que me faz ter as discussões mais difíceis (em tantos âmbitos que é melhor nem explicar). Traçamos um caminho que nos perdeu e nos encontrou. Que agora sempre nos percamos juntos naquilo que nos vier. Aos meus avós, que me deram e dão tanto; aos meus pais, que fizeram de mim muito do que eu sou. E a Fabian Severo e Aldyr Garcia Schlee, pela poesia que inventaram num canto do mundo, que por sorte ou azar calhou de me parir.

Porque si el mundo és redondo, no sé que es ir adelante.

Facundo Cabral, No soy de aqui, ni soy de allá

*Si me dijeran pide un deseo,
Preferiría un rabo de nube,
Un torbellino en el suelo
Y una gran ira que sube.
Un barredor de tristezas,
Un aguacero en venganza
Que cuando escampe parezca
Nuestra esperanza.*

Sílvia Rodriguez, Rabo de Nube

*Vim aqui só pra dizer
Ninguém há de me calar
Se alguém tem que morrer
Que seja pra melhorar*

Geraldo Vandré, Réquiem para Mátraga

*Pero yo no le vi la cara, sólo su sombra que
atravesaba el local. Una sombra sin metáforas,
vacía de imágenes, una sombra que solo era
una sombra y que con eso tenía más que
suficiente.*

Roberto Bolaño, Detetives Selvagens

RESUMO

Nesta tese pretendo investigar sociologicamente as obras de Aldyr Garcia Schlee e Fabián Severo nas particularidades da criação de uma literatura local. Como conceitos analíticos, neste trabalho, mobilizam-se os regimes de memória — oficial, fragmentada e mutilada — que agem como campos de força política na constituição da subjetividade e da comunidade em contextos periféricos. Partindo do conceito adorniano de “vida mutilada”, a pesquisa procura demonstrar como a memória, longe de ser um mero repositório do passado, é um processo dinâmico de significação, marcado pela violência e por uma potência inventiva singular. Argumenta-se que a memória mutilada, manifesta na linguagem híbrida do *portunhol* fronteiriço, não busca restaurar uma totalidade perdida, mas habitar criativamente a fratura. A obra de Schlee é situada como um limiar entre a memória fragmentada e a mutilada, explorando a ambiguidade da fronteira por meio de uma linguagem híbrida e uma estrutura narrativa que expõe as lacunas do passado sem pretender soldá-las. Já a literatura de Severo é apresentada como a expressão mais radical desta ontologia, em que o sujeito “viralata” — ser de fronteira, composto de retalhos e ausências — transforma a mutilação imposta no fundamento de uma nova linguagem e de uma ética de sobrevivência simbólica. A tese conclui que narrar a partir da periferia das periferias exige abandonar a vontade de criar totalidades e abraçar a lacuna como matéria-prima para a invenção de novas formas de comunidade e sentido.

Palavras-chave: Aldyr Garcia Schlee, Fabian Severo, Comunidade, Memória, Preenchimento Criativo, Periferia da Periferia.

RESUMEN

En esta tesis, me propongo investigar sociológicamente las obras de Aldyr Garcia Schlee y Fabián Severo, en las particularidades de la creación de una literatura local. Como conceptos analíticos, en este trabajo se movilizan los regímenes de memoria —oficial, fragmentada y mutilada— que actúan como campos de fuerza política en la constitución de la subjetividad y de la comunidad en contextos periféricos. Partiendo del concepto adorniano de “vida mutilada”, la investigación busca demostrar cómo la memoria, lejos de ser un mero repositorio del pasado, es un proceso dinámico de significación, marcado por la violencia y por una potencia inventiva singular. Se argumenta que la memoria mutilada, manifiesta en el lenguaje híbrido del portuñol fronterizo, no busca restaurar una totalidad perdida, sino habitar creativamente la fractura. La obra de Schlee se sitúa como un umbral entre la memoria fragmentada y la mutilada, explorando la ambigüedad de la frontera mediante un lenguaje híbrido y una estructura narrativa que expone las lagunas del pasado sin pretender soldarlas. En cambio, la literatura de Severo se presenta como la expresión más radical de esta ontología, en la que el sujeto “viralata” —ser fronterizo, compuesto de retazos y ausencias— transforma la mutilación impuesta en el fundamento de un nuevo lenguaje y de una ética de supervivencia simbólica. La tesis concluye que narrar desde la periferia de las periferias exige abandonar la voluntad de crear totalidades y abrazar la brecha como materia prima para la invención de nuevas formas de comunidad y sentido.

Palavras-clabe: Aldyr Garcia Schlee, Fabian Severo, Comunidad, Memoria, Llenado Creativo, Periferia de la periferia.

ABSTRACT

This thesis aims to investigate sociologically the works of Aldyr Garcia Schlee and Fabián Severo, focusing on the particularities of creating a local literature. The analytical concepts mobilized in this work are the regimes of memory—official, fragmented, and mutilated—which act as political force fields in the constitution of subjectivity and community in peripheral contexts. Drawing on the Adornian concept of "mutilated life," the research seeks to demonstrate how memory, far from being a mere repository of the past, is a dynamic process of signification, marked by violence and a unique inventive potential. It is argued that mutilated memory, manifested in the hybrid language of border *Portuñol*, does not seek to restore a lost totality but to inhabit the fracture creatively. Schlee's work is situated as a threshold between fragmented and mutilated memory, exploring the ambiguity of the border through a hybrid language and a narrative structure that exposes the gaps of the past without attempting to solder them shut. In contrast, Severo's literature is presented as the most radical expression of this ontology, in which the "stray-dog" subject—a border being, composed of patches and absences—transforms the imposed mutilation into the foundation of a new language and an ethics of symbolic survival. The thesis concludes that narrating from the periphery of peripheries requires abandoning the desire to create totalities and embracing the gap as the raw material for inventing new forms of community and meaning.

Keywords: Aldyr Garcia Schlee, Fabian Severo, Community, Memory, The Periphery's periphery.

RESUMEN PORTUNHOL

Nesta tesis pretendo investigar sociológicamente as obra de Aldyr Garcia Schlee e Fabián Severo en la particularidad de uma literatura local. Como concepto analítico, neste trabalho, se mobilizan los regime de memoria — oficial, fragmentada y mutilada — que age como campo de força política na constituição de la subjetividad y de la comunidad en contexto periférico. Partindo del conceito adorniano de “vida mutilada”, la pesquisa busca demostrar como la memoria, lejos de ser um mero repositorio del pasado, es um processo dinâmico de significado, marcado pela violência y por una potencia inventiva singular. Se argumenta que la memoria mutilada, manifiesta na linguagem híbrida del portunhol fronteiriço, no busca restaurar una totalidad perdida, sino habitar creativamente la fractura. La obra de Schlee se sitúa como un limiar entre la memoria fragmentada y la mutilada, explorando la ambigüedad de la frontera por meio de un lenguaje híbrido y una estructura narrativa que expone los vacío del pasado sin pretender soldarlos. Ya la literatura de Severo se presenta como la expresión más radical de esta ontología, donde el sujeto “viralata” — ser de frontera, compuesto de retalho y ausencia — transforma la mutilación impuesta en el fundamento de un nuevo lenguaje y una ética de sobrevivência simbólica. La tesis concluye que narrar desde la periferia de las periferia exige abandonar la voluntad de crear totalidad y abrazar el vacío como materia prima para la invención de nueva forma de comunidad y sentido.

Palabras-chave: Aldyr Garcia Schlee, Fabian Severo, Comunidad, Llenado Criativo, Periferia da periferia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 – PROPOSTA DE CONCEITOS	38
1.1 – PERIFERIA DA PERIFERIA – UM LUGAR NA ORGANIZAÇÃO DO CAPITAL.....	38
1.2 – REGIMES DE MEMÓRIA: UMA PROPOSTA CONCEITUAL.....	42
1.3 – PREENCHIMENTO CRIATIVO – OUTRA PROPOSTA DE CONCEITO	62
2 - SCHLEE - O ABRAÇO AO FRAGMENTO E A INTUIÇÃO DA MUTILAÇÃO	68
2.1 – ALGUMAS PALAVRAS A RESPEITO DA LITERATURA REPRESENTATIVA DA MEMÓRIA	71
2.2 – ENTRE A MEMÓRIA FRAGMENTADA E A MEMÓRIA FRATURADA	78
3 – MEMÓRIA MUTILADA E REINVENÇÃO DA LINGUAGEM: A ONTOLOGIA DO <i>VIRALATA</i> EM FABIÁN SEVERO	127
CONCLUSÃO.....	170
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	174

INTRODUÇÃO

La frontera tiene hocico de pequinés con patas de hierro, cola de barbilla con orejas de viento, mirada de ovejero con la tristeza de los cachorrito que mueren en la ruta, isperando que regrese la pessoa que los dejo tirado en una caja. La frontera es viralata. Tiene el pelo lacio de un país y la cara preta del otro (Severo, 2017, p. 143).¹

Aí está a fronteira: um ser híbrido e desgarrado – um “viralata” linguístico e cultural cujo corpo é feito de retalhos dissonantes. Ao descrever a fronteira, os autores não estão definindo, mas sim desestabilizando; não capturando, mas deixando escapar. Cada tentativa de nomeação revela-se incompleta, cada metáfora acrescenta mais uma camada de indeterminação. A fronteira, quanto mais se tenta fixá-la em imagens, mais ela se torna um fantasma linguístico, um corpo feito de faltas. A fronteira-viralata, como o cachorro abandonado que espera inutilmente por um dono que não vai voltar, é antes uma espera do que um lugar, uma interrupção do que uma identidade.

Um dos traços mais marcantes e recorrentes que emerge da literatura aqui analisada produzida nas periferias das periferias (afinal, trata-se da periferia de países periféricos) do mundo parece ser a presença da morte não como fim, mas como fundamento do universo social. Longe de representar apenas a cessação da vida individual, a morte se configura nesses contextos como uma força catalisadora da memória coletiva, um evento liminar a partir do qual a comunidade se reconhece, se narra e se institui simbolicamente. Esta concepção encontra ressonância em algumas das obras mais pungentes da tradição literária latino-americana, notadamente aquelas vinculadas ao realismo mágico.

A constatação dessa centralidade da morte como rito de passagem comunitário levou a uma investigação que pudesse dar conta dessa relação indissolúvel. Foi no pensamento do filósofo francês Maurice Blanchot que encontrei uma chave poderosa para decifrar esse vínculo. Blanchot (2013), ao refletir sobre a comunidade e a literatura, não a entende como uma experiência que nega a morte, mas como aquilo que se funda na partilha da finitude. Para ele, a comunidade não é uma fusão identitária, mas um laço que se tece justamente a partir do reconhecimento da morte como o que é impossível de ser partilhado e que, no

¹ “A fronteira tem focinho de pequinês com patas de ferro, queixo caído com orelhas ao vento, olhar de pastor com a tristeza dos filhotes que morrem na estrada, esperando que volte a pessoa que os deixou jogados numa caixa. A fronteira é vira-lata. Tem o pelo liso de um país e a cara preta do outro” (Severo, 2017. p.143, tradução própria).

entanto, nos coloca em relação. É essa “comunidade dos que não têm comunidade”, uma comunidade, em seus termos, *desobrada*, que ecoa profundamente no universo fronteiriço aqui analisado, em que os personagens, assombrados pelos fantasmas de um passado violento e por futuros truncados, constroem seus laços na narração incessante e inventiva de suas perdas. Ao operar a partir da morte como fundamento do social, o objeto literário pode ser positivado ao negar as subjetividades e os interditos estabelecidos, ou seja, se torna válido por negar o que é imposto como “correto” ou “natural”. O portunhol² dos autores analisados, em sua sintaxe e seu léxico híbrido, é a materialidade mesma desse processo: uma linguagem-objeto não domesticada pelas normas linguísticas oficiais (espanhol ou português “puros”), gerando a possibilidade de relativa autonomia para expressar o indizível da experiência fronteiriça. Se a morte, na visão blanchotiana, é o impossível de partilhar que funda a comunidade, a linguagem fronteiriça torna-se o veículo por meio do qual esse impossível insiste e se faz presente, não como um tema a ser decifrado, mas como uma força que desestabiliza o sujeito leitor e suas certezas. A negatividade do objeto artístico, a força crítica da obra de arte, reside em sua ambiguidade e resistência a uma interpretação única, o que permite escapar das limitações de sua época e, por meio de sua forma quebrada, dar voz ao que foi reprimido e silenciado pela sociedade, a recusa de sua captura por uma leitura unívoca, é o que permite que o autor transcenda seu contexto imediato e revele, por meio da fratura, as subjetivações silenciadas. A morte, portanto, não é apenas o tema que funda o universo social na periferia das periferias, é também a operação pela qual a potência do objeto artístico é afirmada.

A periferia da periferia, enquanto espaço de exclusão econômica e simbólica radical, fornece o contexto material em que a promessa de integração e progresso se desfaz por completo. É nesse ambiente de abandono extremo e dessensibilização que a experiência social é fundada, paradoxalmente, a partir de uma proximidade constante com a morte — não apenas física, mas social e simbólica. Essa condição limite, em que as grandes narrativas hegemônicas fracassam, cria um vazio de sentido preenchido por formas de vida e criação que operam para além das lógicas do centro, gerando a matéria-prima crua para o impulso artístico único que daí emerge. Nesse vácuo de narrativas oficiais plenas, os regimes de memória dominantes mostram suas fissuras. A memória oficial (conceito que será melhor trabalhado posteriormente), que homogeneíza o passado para servir ao poder, é incapaz de dar

² A escolha do termo portunhol tem a ver como as fontes tratam o tema. Embora eu saiba que há debates linguísticos específicos que utilizam outras classificações, como por exemplo, português uruguaio.

conta da experiência fragmentada e traumática dessa realidade fronteiriça. O que vigora é uma *memória mutilada* (conceito que proponho a partir da ideia de “vida mutilada”¹ de Adorno), feita de lacunas e silêncios impostos pelo próprio processo de marginalização. No entanto, é precisamente contra esse regime memorial falho, mas ainda opressivo, que o objeto artístico local é mobilizado. Ele não surge para preencher essas lacunas com uma nova totalidade, mas, ao operar a partir da morte como fundamento, ele expõe a violência do próprio silenciamento, negativando a leitura unívoca que qualquer regime de memória hegemônico tentaria impor. É aqui que surge o mecanismo do *preenchimento criativo* (outro conceito que avento para a interpretação literária, que também será explicado posteriormente), não como uma reconstrução fiel de um passado perdido, mas como um ato profundamente inventivo. A linguagem-objeto do portunhol é a materialidade desse preenchimento. Ela não tapa as lacunas com um sentido único; pelo contrário, habita-as poeticamente, transformando a ausência em potência narrativa. Este preenchimento não é reconciliatório, mas transgressor.

A obra de arte, sob o olhar adorniano, por mais que dialogue inevitavelmente com as normas e categorias do sujeito de seu tempo, não se esgota nelas. Ela existe em um limiar entre o que pode ser dito e o que escapa à linguagem, entre o reconhecível e o inapreensível. O objeto artístico, nesse sentido, não é totalmente envolvido pelas estruturas subjetivas de seu contexto — ele as transcende, transformando sua própria carga semântica e simbólica. Enquanto o sujeito é negativado, isto é, desestabilizado em suas certezas, o objeto é positivado. Ele não apenas reflete o mundo, mas o refrata, trazendo à tona subjetivações que os interditos sociais silenciam. O objeto, tal como concebido em certas vertentes da estética, muitas vezes é reduzido a uma mera materialidade passiva, algo a ser decifrado dentro dos limites do discurso hegemônico. Aqui, ele não está inteiramente submetido às normas do sujeito, mas as tensiona, revelando fissuras no tecido simbólico que as sustenta. É nesse movimento de negatividade que a obra adquire sua força transgressora.

Busco aqui uma aproximação entre Adorno (2007) e Antonio Candido (2006), ambos ainda que em quadros teóricos distintos, reconhecem a complexidade da mediação entre a obra de arte e seu contexto social. Candido, em sua obra, defende uma abordagem que supera a dicotomia entre internalismo formal e externalismo sociológico, propondo que o social não é apenas tema ou influência externa, mas se transforma em elemento estruturante da obra. Esse processo de interiorização do social na forma literária dialoga diretamente com a noção adorniana de que a obra de arte é tanto autônoma quanto mediada socialmente. Para Candido, a análise literária deve considerar como os fatores sociais — inclusive os de ordem

¹ Muito embora a tradução portuguesa utilize o termo “danificada” e no Brasil a tradução do termo realizado por Gabriel Cohn tenha utilizado o termo “lesada”. A escolha do termo “mutilada” está ancorada na tentativa de captar uma diferença ontológica e ética: a mutilação não é um estrago ou uma lesão, é uma perda que gera um “não-existir” parcial.

econômica, política e cultural – são metabolizados pela estrutura da obra, tornando-se componentes orgânicos de sua expressão artística: o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (Candido, 2006, p. 14).

Essa internalização do social na forma aproxima-se da ideia adorniana de que a arte é “antítese da sociedade”, pois, ao incorporar as contradições sociais em sua estrutura formal, a obra não as reproduz passivamente, mas as reconfigura esteticamente, criando uma tensão que pode criticar ou negar a realidade existente. Candido exemplifica isso com a análise do romance *Senhora*, de José de Alencar, em que a relação mercantilizada do casamento não é apenas tematizada, mas se torna princípio organizador da estrutura narrativa, dos diálogos e até das imagens do texto (Candido, 2006). Essa é uma maneira pela qual a obra, como entende Adorno, faz reaparecer em sua forma os antagonismos sociais. Para Candido, a crítica literária deve focar na “interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte” (Candido, 2006, p. 16). Essa posição ressoa com a prioridade epistemológica que Adorno confere à obra enquanto ente autônomo, cuja veracidade não se reduz a suas condições de produção, mas se manifesta em sua capacidade de organizar formalmente a experiência social. Quanto à natureza de “aparência” da arte em Adorno, Candido não emprega o mesmo vocabulário, mas sua noção de que a obra literária estabelece uma “relação arbitrária e deformante com a realidade” (Candido, 2006, p. 21) vai ao encontro da ideia de que a arte é um constructo ilusório que, no entanto, revela elementos sobre o real. Candido ilustra isso com o caso de Aluísio Azevedo, que, mesmo no contexto do naturalismo³, alterou dados científicos para obter um efeito dramático mais expressivo. Essa liberdade da fantasia, que “modifica a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva” (Candido, 2006, p. 21), aproxima-se da noção adorniana de que a arte é aparência que desvela a aparência do mundo social.

Nesta tese, que admito de antemão ter um forte caráter ensaísta, me debruço sobre a obra de dois autores fronteiriços — Aldyr Garcia Schlee (1934-2018), brasileiro, e Fabián Severo (1981), uruguaio —, e naquilo que acredito ser o seu projeto de configuração de uma literatura fronteiriça. Schlee dedicou sua trajetória literária à representação da região entre Jaguarão (BR) e Río Branco (UY), deixando um legado significativo com mais de uma dezena de obras publicadas. Além de escritor, foi doutor em ciências humanas, fundador da

³ O naturalismo no Brasil foi um movimento literário que se desenvolveu no final do século XIX, principalmente nas últimas décadas do Império e no início da República, como uma vertente mais radical e cientificista do realismo.

Faculdade de Jornalismo da Universidade Católica de Pelotas e professor de Direito Internacional na Universidade Federal de Pelotas. Sua contribuição ao jornalismo e à literatura foi reconhecida por prêmios como o Esso de Jornalismo e o Açorianos, este último conquistado em cinco ocasiões.

Os principais temas e características literárias de Schlee giram em torno da vida, da cultura, dos conflitos e das marcas híbridas da região fronteira. Sua obra é canônica na exploração do que se poderia chamar de um “pampa transfigurado”, um espaço que, embora partilhando elementos do imaginário gauchesco tradicional, é constantemente tensionado e ressignificado pela experiência fronteira. O uso orgânico do espanhol e do portunhol, frequentemente sem marcas tipográficas que os distingam do português, não é um mero artifício, mas um reflexo da realidade linguística local e um componente essencial da verossimilhança e da força expressiva de suas narrativas. A memória, tanto pessoal quanto coletiva, e a história regional são presenças constantes, muitas vezes tingidas por um tom nostálgico ou por uma crítica, que pode ou não ser sutil, às transformações sociais e culturais que descaracterizam o modo de vida tradicional.

Schlee explora as particularidades das marcas sociais sulinas, tensionando-as com aquilo que se costuma chamar de “identidade nacional brasileira” e colocando-a em diálogo constante com as culturas platinas. A crítica social e política em sua obra é incisiva ao abordar as assimetrias de poder, as “misérias” da vida na fronteira, a violência (física e simbólica), o contrabando como modo de vida e as dificuldades impostas tanto pelo meio geográfico quanto pelas estruturas sociais. Percebe-se uma crítica às contradições da modernização periférica que atingem a região. Mesmo o futebol, tema recorrente em sua obra (como em *Contos de Futebol*), é explorado para além do esporte, revelando-se como um fenômeno cultural e social que engendra paixões, marcas sociais e conflitos. Formalmente, seus narradores variam entre o heterodiegético onisciente⁴ e o homodiegético⁵ profundamente envolvido com o universo narrado. Sua linguagem é um amálgama do regional com o erudito, e suas descrições do ambiente campestre são notáveis por sua plasticidade. A tensão entre o campo e a cidade também é um veio explorado, com o universo rural frequentemente associado a códigos e valores em processo de erosão.

⁴ Um narrador que não participa da história, mas que conhece todos os detalhes dela. Incluindo os pensamentos e emoções dos personagens. Conta a história em terceira pessoa, como um observador externo, mas tem acesso a todas as informações.

⁵ Também conhecido como narrador testemunha. Tipo de narrador que é um personagem dentro da história que está narrando. Contudo, ele não é o protagonista dessa mesma história.

Rama (2015) argumenta que a *cidade letrada* — termo que designa o conjunto de instituições e agentes que detêm o monopólio da palavra escrita e do poder simbólico — atua como um mecanismo de ordenação e dominação cultural, impondo uma norma linguística e um imaginário homogêneo em detrimento das variedades locais e orais. Schlee, por sua vez, subverte essa lógica ao incorporar em sua narrativa a linguagem fronteiriça, marcada pela hibridização entre português e espanhol, e ao valorizar os códigos culturais do mundo campeiro e fronteiriço, que escapam ao controle da *cidade letrada*. Conforme observa Rama, a diglossia característica das sociedades latino-americanas — com uma língua culta, vinculada ao poder e à escrita, e outra popular, oral e desprestigiada — foi historicamente um instrumento de exclusão. Rama já alertava para o fato de que “a escritura possuía rigidez e permanência, um modo autônomo que arremedava a eternidade” (Rama, 2015, p. 87), mas Schlee a flexibiliza, incorporando a oralidade e a variabilidade linguística como formas de potência cultural. Para Rama, a modernização latino-americana, iniciada por volta de 1870, foi um processo que consolidou a dominação das elites letradas urbanas sobre o mundo rural e as culturas populares. Schlee, no entanto, dá voz a esses sujeitos marginalizados, mostrando como suas existências são atravessadas por violências endêmicas e por uma modernização que não cumpriu suas promessas de inclusão.

Do ponto de vista formal, a oscilação entre o narrador heterodiegético onisciente e o homodiegético envolvido com o universo narrado reflete a própria tensão entre distanciamento e pertencimento, entre a visão totalizante da *cidade letrada* e a perspectiva imersa da cultura oral. Schlee não apenas descreve o mundo campeiro, mas o narra a partir de dentro, valendo-se de uma linguagem que é, ela mesma, produto desse entrelugar cultural. Como afirma Rama, “a ordem dos signos imprimiu sua potencialidade sobre o real, fixando marcas se não perenes ao menos vigorosas” (Rama, 2015, p. 94), mas Schlee trabalha justamente contra essa fixidez, mostrando que a linguagem é viva, mutável e profundamente política.

A linguagem utilizada por Schlee se converte em exercício deliberado de transgressão, em que morfologia, gramática, ortografia e temporalidade se entrelaçam para criar uma narrativa que reflete, algumas vezes, a fragmentação e, em outras, a mutilação da memória histórica. Schlee reconstrói o passado por meio de uma escrita que oscila entre o documental e o fabular, entre o rigor histórico e a licença poética. A morfologia, em seu debate constante entre o português e o espanhol, funciona como marca cultural fronteiriça. Essas escolhas são políticas, pois subvertem a norma culta em favor de uma expressão que carrega as marcas da oralidade, da interpenetração cultural e do não dito. São o abraço

schleesiano à mutilação. O pressentimento que, tempos depois, abriria a porta para o trabalho de Severo.

Gramaticalmente, as citações apresentam estruturas que desafiam a linearidade convencional. Os tempos verbais, em particular, são manejados para criar uma sensação de passado que nunca se encerra completamente. O pretérito imperfeito é usado constantemente, e sugere ações inconclusas, memórias que se recusam a ser arquivadas, enquanto o presente histórico que a todo tempo aparece como mescla aproxima o leitor de um tempo que, embora distante, ainda ecoa no presente. O futuro do pretérito, por sua vez, aparece como uma forma de lamentar o que poderia ter sido e não foi, reforçando o tema central do que se convencionou chamar de esquecimento, mas que na literatura não se manifesta de tal forma: na arte, nada está esquecido, pois sempre haverá a substância criativa a preencher. A sintaxe, muitas vezes labiríntica, com frases longas e encadeadas, reproduz o próprio ato de rememorar, em que uma ideia puxa outra, num fluxo contínuo de associações, rupturas e invenções.

Ortograficamente, Schlee brinca com as convenções, ora aderindo a formas arcaicas ou regionais, ora introduzindo “erros” deliberados que simulam a linguagem coloquial de documentos históricos ou da fala popular. A pontuação, repleta de reticências, travessões e parênteses, cria um ritmo entrecortado, como se as palavras fossem surgindo aos poucos, entre hesitações e interrupções. A grafia reproduz a oralidade, capturando o tom de quem fala sem a mediação total da escrita formal. Temporalmente, as citações operam num jogo de espelhos entre passado, presente e futuro. No fim, o que emerge é uma linguagem não domesticada.

A obra de Aldyr Garcia Schlee constrói uma narrativa que habita um espaço liminar entre o concreto e o abstrato, criando uma tessitura literária singular em que a materialidade histórica dialoga constantemente com as camadas simbólicas da memória. Schlee não se enquadra nos extremos da abstração pura nem se reduz a um realismo descritivo. Ele compartilha o que poderíamos chamar de construção cabralina; uma visão da literatura como arquitetura verbal—uma construção calculada, em que cada palavra é um tijolo, cada frase uma viga, e cada metáfora um arco de sustentação. Atua qual Cabral⁶, como um engenheiro da poesia, erguendo estruturas. Sua linguagem não flutua no vazio das elucubrações, nem se perde no caos do sensorialismo gratuito. Ele mede, nivela, dispõe. O concreto em Schlee

⁶ Cabral, em *Morte e Vida Severina*, não apenas narra a saga do retirante; ele projeta-a como uma ponte sobre o rio da seca, em que cada passo do personagem é uma tensão calculada entre a aridez e a resistência.

não é mero detalhe realista, mas alvenaria narrativa. Lugares como Jaguarão/Río Branco, o rio do lugar, a Lagoa Mirim, não são cenários passivos, são fundações. Eles sustentam o peso da história, da memória possível (repleta de preenchimentos), da violência silenciosa das fronteiras. Os documentos intercalados na narrativa não são meros acessórios; são vigas de aço, inseridas para dar rigidez ao edifício textual. Quando Schlee descreve uma paisagem ou um corpo o faz por cálculo estrutural. Cada imagem é um elemento necessário, sem o qual o conjunto ruiria. Não se contenta em contar histórias da fronteira; ele as constrói como quem levanta uma casa em terreno instável, sabendo que o equilíbrio só se mantém se cada palavra for colocada no lugar exato. Seu portunhol, quando usado, não é acidente ou folclore; é argamassa, o material que une blocos de culturas distintas, criando uma linguagem que desafia as normas como uma ponte, como a que separa Brasil e Uruguai, entre Jaguarão e Rio Branco, desafia a gravidade. As descrições físicas imprimem na página uma textura quase tátil, que nos faz sentir o peso da existência marginalizada. Nesse jogo entre o material e o simbólico, Schlee alcança seu maior feito literário. Seu texto nunca perde de vista o chão firme da história – com suas datas, nomes e documentos – mas tampouco se aprisiona nele. Como um funâmbulo, o autor caminha sobre a corda bamba que separa o concreto do abstrato, construindo uma literatura fronteira que sabe habitar esse espaço intermediário, em que os fatos se transmutam em significados e as palavras, mesmo quando nomeiam coisas muito reais, sempre apontam para algo que está além delas mesmas.

Schlee nunca abandona a narrativa ou a dimensão histórica. Seu trabalho é profundamente enraizado no contexto da fronteira uruguaio-brasileira. O uso do portunhol, essa língua, que explica o mundo para os que a utilizam, desafia as mais diversas gramáticas oficiais. Se os concretistas fragmentavam palavras para destacar sua materialidade, Schlee as mistura, criando um idioma fronteiro que é, em si mesmo, uma paródia do idêntico cultural ao largo propagado. Seu projeto é paradoxal. Restrito e amplo. Está em busca do código que os habitantes de um pequeno lugar no mundo falam. E de lá, como Tolstói e sua Aldeia, busca encontrar o universal.

Assim, Schlee navega também no universo da literatura abstrata. Seu estilo, bem como o idioma sob o qual atua, vai do concreto ao abstrato naturalmente, ziguezagueando entre tempos verbais e personas históricas (que se não existiam, agora existem). Quando falamos de literatura abstrata, pensamos imediatamente em Jorge Luis Borges (fonte admitida pelo próprio autor), que em seu respectivo universo literário buscou transcender o concreto para explorar dimensões metafísicas, existenciais ou psicológicas da condição humana. Borges, com seus labirintos infinitos e bibliotecas cósmicas, criou uma literatura

que questiona os próprios fundamentos da realidade e do conhecimento. Schlee compartilha com esse autor uma certa desconfiança em relação às narrativas totalizantes e uma fascinação pelo que escapa à linguagem convencional. No entanto, enquanto Borges busca o universal através da abstração, Schlee faz exatamente o contrário: ele usa estratégias abstratas para falar de algo profundamente local e histórico. Schlee manipula o tempo narrativo de maneira que cremos que faria Borges se interessar. Passado e presente se misturam, documentos históricos se mesclam com ficção, vozes diferentes disputam a versão dos fatos. Mas enquanto Borges cria esses efeitos por meio de universos ficcionais autocontidos, Schlee os encontra na própria materialidade dos arquivos históricos. Seu labirinto é construído com cartas, relatos oficiais e memórias pessoais que se contradizem. O resultado é igualmente vertiginoso, mas profundamente enraizado na realidade histórica da região fronteira que ele retrata. A diferença crucial está no fato de que o silêncio em Schlee não é metafísico, mas político – não fala do vazio do universo (e das coisas que lá podem habitar), mas da voz necessária que deve se contrapor ao apagamento. Daquele que preenche de matéria (que até pode ser etérea) o que a memória, que se pretende total, enterrou. Schlee balança assim entre os fragmentos de memória que o rio devolve depois das enchentes e a mutilação do que não pode ser recuperado. Escreve ou completa o que está fragmentado, ou constrói fantasmagoricamente em cima do que foi mutilado.

Já Fabián Severo, também professor, constrói sua literatura ao escrever exclusivamente em portunhol, enraizando suas narrativas no espaço fronteiro entre Artigas (UY) e Quaraí (BR). Seu trabalho foi amplamente reconhecido, recebendo o Prêmio Morosoli de Bronze em 2010, o Prêmio Nacional de Literatura em 2017, e no ano de 2025, o jornal *El Observador* escolheu a obra *Viralata* de Severo como a sétima mais importante do século no país. O portunhol na obra de Severo pode ser interpretado como uma manifestação de negatividade. Ao dar estatuto literário a uma “mistura” linguística frequentemente desprezada, Severo nega a primazia das línguas padrão e afirma o valor do “não-idêntico” linguístico e cultural. Sua prosa resiste à assimilação e celebra a particularidade da experiência fronteira. O portunhol, em sua obra, não tenta ser uma síntese harmoniosa entre português e espanhol, mas sim, a expressão de uma diferença irreduzível, uma forma de linguagem que carrega as marcas da história e das relações de poder na fronteira.

A linguagem *viralata* de Severo se torna a própria expressão da fronteira dilacerada. Morfologicamente, as palavras parecem desobedecer a qualquer norma fixa, flutuando entre duas línguas. Resistindo a serem definidas. Construções como “yo sinto” (o pronome

espanhol “yo” se une ao verbo português “sinto” revelam uma sintaxe que não pertence inteiramente a nenhum dos idiomas, mas sim a um espaço intermediário. Substantivos como “istación” (uma deformação de “estación” ou “estação”) reforçam essa ambiguidade, como se a própria língua carregasse as marcas do deslocamento geográfico e cultural. Gramaticalmente, as frases desafiam as estruturas convencionais, criando uma cadência errante. A concordância frequentemente “falha” espelha a vida dos personagens, que não se encaixam nem aqui nem ali, suspensos em um limbo linguístico e social. Os tempos verbais também se misturam: algumas vezes soando como um pretérito composto às avessas, enquanto outras expressões mostram uma temporalidade despedaçada, em que passado e presente se confundem. Até mesmo as preposições e contrações oscilam, como em “enllenando” (uma mescla de “enchendo” e “llenar”) ou “pra siempre” (em que o coloquialismo português invade uma estrutura espanhola). Essa gramática desregrada não é descuido, mas um modo de contar que, ainda que aja contra a imposição de uma língua “pura”, seja ela qual for, tem a intenção primeva de mostrar-se como a língua do lugar.

Ortograficamente, o texto parece seguir uma lógica fonética, registrando a oralidade marginalizada da fronteira. Palavras como “istá” (por “está”), “asvés” (por “às vezes”) ou “incontrar” (por “encontrar”) são registros da criatividade sobre a mutilação que a escrita convencional não captura. Há ainda outros elementos gráficos mezclados como “d’aquí y d’alí”, em que o português “daqui” e o espanhol “allí” se fundem, ou “isperanza”, que parece flutuar entre a sonoridade de “esperança” e a gramática de “esperanza”. Essas escolhas reforçam a ideia de que a linguagem *viralata* não é um sistema fechado, mas mutante, que ajuda a preencher os significados dos habitantes do local, literariamente representados. No plano temporal, as citações constroem uma sensação de presente contínuo e circular, em que o passado é uma memória que sempre é lembrada diferente e o futuro, uma promessa vaga. Diversas frases sugerem um tempo paralisado, em que os dias se repetem sem avançar. O passado, quando aparece, vem em fragmentos: uma história deixada e nunca terminada, ainda que muitas vezes repetida. Cada um contando do seu jeito, nessa invenção que nada mais é do que um jeito imaginativo de lembrar. Já o futuro é sempre condicional, quase um desejo frágil. Como alcançar o futuro, se nem mesmo o que veio antes está concluído? Não há linearidade, apenas um eterno retorno ao mesmo ponto de partida (e a uma história/devaneio que nada resolve, apenas faz voltar a um passado que, de verdade, ninguém sabe qual é), como se a fronteira fosse não apenas um lugar no espaço, mas também uma armadilha no tempo.

Severo, que diz ser o *Viralata* que dá nome ao seu livro, abraça uma linguagem que é, ela mesma, um território em conflito. Suas irregularidades morfológicas, gramaticais e ortográficas são modos criativos de lembrar — uma forma de existir à margem das normas. A temporalidade estagnada reforça a ideia de um mundo que de tanto se repetir precisa estar a todo tempo inventando. Severo, ao abraçar essas “imperfeições”, não apenas retrata a vida na periferia da periferia, mas a recria textualmente, transformando a precariedade em potência literária. A fragmentação na obra de Severo é o reflexo inevitável de um “eu” dilacerado, de uma memória que só pode ser narrada sobre o sangue do insondável órgão (de lembrar) mutilado. Quando Severo escreve, ele não está brincando com a linguagem, mas descrevendo a condição precária de quem precisa se remendar constantemente para sobreviver. Há uma urgência em sua escrita que a aproxima mais da tradição oral do que dos experimentos de vanguarda — Severo, *viralata* que é, está falando de uma linguagem viva, que late e respira, não de um objeto estático a ser contemplado. Severo não está brincando com significantes vazios, está mostrando como as palavras são instrumentos de existência sobre o mundo, e por isso, sua insistência em latir. Em Severo, as línguas oficiais (e os regimes de memória que dela emergem) nunca foram feitas para conter realidades como as da fronteira. Seu portunhol não é uma tentativa de transcender o significado, mas de forjar um novo significado a partir dos cacos. A linguagem nunca é um meio transparente, mas sempre um corpo opaco, cheio de dobras e cicatrizes. Sua obra é como um seixo rolado pelo rio *Cuareim*, áspero e cheio de histórias que só podem ser contadas (repletas de preenchimento) em uma língua que não pertence a lugar nenhum, porque seu lugar foi apagado do mapa.

Apesar das diferenças geracionais e das particularidades de suas trajetórias e escolhas estéticas, Aldyr Garcia Schlee e Fabián Severo compartilham um profundo enraizamento na experiência da fronteira Brasil-Uruguai, que se manifesta como o núcleo irradiador de suas obras. Como já dito, ambos elegem a linguagem híbrida — o portunhol, o espanhol mesclado ao português — como um elemento crucial de suas poéticas, embora com ênfases e tratamentos distintos. Em Schlee, esse hibridismo surge de forma mais orgânica e mimética da fala regional em sua prosa narrativa. Em Severo, o portunhol é elevado à condição de língua poética programática, um ato de afirmação e de exploração estética de suas potencialidades.

Ao abraçar a “linguagem viralata”, Severo desloca o centro de gravidade literária para a periferia, desestabilizando a noção de uma cultura letrada homogênea e centralizada. Rama (2015) enfatiza que a *cidade letrada* não é um mero reflexo do poder, mas um agente

ativo na construção de hegemonias simbólicas. Da mesma forma, Severo não se limita a representar a fronteira; ele a *performa* linguisticamente, criando um espaço textual em que a mistura, a irregularidade e a ambiguidade são elevadas a princípios estéticos e éticos. Essa estratégia ecoa a observação de Rama sobre a capacidade dos signos de “sobreviver qualquer conjuntura real” (Rama, 2015, p. 112), ou seja, de criar realidades simbólicas autônomas que desafiam a ordem estabelecida. A gramática “desregrada” de Severo, com suas concordâncias que “falham”, não é um defeito, mas uma forma de insubordinação linguística que espelha a experiência social da fronteira. Todavia, há um afastamento significativo em relação ao otimismo de Rama quanto ao potencial revolucionário da *cidade letrada*. Enquanto Rama, em certa medida, ainda depositava esperança na capacidade dos intelectuais de reformular o projeto cultural a partir de dentro das instituições, Severo opera a partir de um lugar de exterioridade radical.

Segundo Antonio Candido (2006, p. 25), a literatura não é um mero reflexo da sociedade, mas um “sistema simbólico de comunicação inter-humana” que se constitui na relação dialética entre autor, obra e público, capaz de conferir visibilidade e complexidade a realidades sociais muitas vezes marginalizadas. Nesse sentido, a vasta e consistente obra de Aldyr Garcia Schlee pode ser interpretada como um pilar na “formação” de uma literatura especificamente fronteiriça. Embora em constante diálogo com as tradições literárias canônicas do Brasil e do Uruguai, Schlee contribui para a tentativa de constituição de um sistema literário com características próprias, com seus temas, personagens, uma linguagem singular e um público que reconhece e se identifica com esse universo particular. Seus contos e romances, ao explorarem a história, os mitos, os conflitos sociais e a complexa tapeçaria linguística da região, funcionam como obras fundadoras e referenciais para esse sistema. Como afirma Candido (2006, p. 28), a obra de arte “plasma o meio, cria o seu público e as suas vias de penetração”, e a literatura de Schlee, nesse sentido, cumpre uma função social vital ao conferir visibilidade, densidade e complexidade a uma realidade sociocultural frequentemente simplificada pelos discursos dos centros hegemônicos. Ao retratar o “pampa transfigurado”, com suas belezas agrestes, suas violências latentes e suas contradições profundas, Schlee humaniza seus habitantes e desafia narrativas nacionais homogeneizantes. Sua obra, ao resgatar e ficcionalizar memórias e tradições locais, também desempenha um papel crucial na construção e no fortalecimento de uma marca cultural fronteiriça, demonstrando, nas palavras de Candido (2006, p. 20), como “os elementos de ordem social serão filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível da fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra”.

No caso de Schlee, trata-se do direito das comunidades fronteiriças, se verem representadas em sua complexidade, de terem suas experiências validadas e transformadas em matéria de reflexão estética e social. Fabián Severo, por sua vez, radicaliza e expande a noção de uma literatura de fronteira ao eleger o portunhol como sua principal língua poética e, posteriormente, também narrativa. Sua obra dialoga com a “formação” de uma literatura que não apenas tematiza a fronteira, mas a inscreve na própria materialidade da linguagem, desafiando as fronteiras entre os sistemas literários estabelecidos. Como observa Candido (2006, p. 42), a obra literária “vincula o autor ao público, pois o interesse deste é inicialmente por ela, só se estendendo à personalidade que a produziu depois de estabelecido aquele contato indispensável”. A prosa de Severo em portunhol se constitui, assim, como um projeto estético e político que propõe um espaço linguístico e literário, um sistema híbrido que reflete e refrata a realidade da fronteira. Ele contribui ativamente para a “formação” de uma literatura em portunhol, com seus próprios códigos estéticos, sua musicalidade e seu público crescente, exemplificando o que Candido (2006, p. 16) define como o momento em que “o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica”, uma vez que o elemento social – no caso, a experiência fronteiriça e sua expressão linguística híbrida – se torna fator constitutivo da própria estrutura artística.

A função social da poesia e da prosa de Severo é crucial ao legitimar o portunhol como língua de criação artística, de afeto e de pensamento, forjando assim um novo circuito de comunicação e reconhecimento cultural. A insistência de Severo no portunhol é uma veemente afirmação do direito à expressão na língua materna/fronteiriça, a língua que verdadeiramente constitui a experiência vivida e os afetos de muitos habitantes da fronteira. Trata-se de um ato de celebração da criatividade popular e da potência da linguagem como lugar de existência. Em Severo, a relação entre forma e conteúdo é particularmente evidente: o portunhol (a forma) está intrinsecamente ligado às vivências, aos afetos, às memórias e às tensões sociais da fronteira (o conteúdo). Não se trata de aplicar uma forma preexistente a um tema, mas de encontrar e forjar uma forma que brota da própria experiência social e linguística. Essa relação, em sua negatividade, confere à sua literatura uma força crítica e singular, que nos faz repensar as próprias noções de centro, de periferia, e neste caso de periferia da periferia, enriquecendo o panorama literário contemporâneo. Tal procedimento criativo exemplifica a concepção de Antonio Candido (2006, p. 9) de que “o externo importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição

da estrutura, tornando-se, portanto, interno”. A língua híbrida não é um mero adorno ou veículo de um conteúdo pré-existente, mas um componente estrutural que confere singularidade à obra, materializando o que Candido (2006, p. 13) identifica como o momento em que os fatores sociais deixam de ser “enquadramento” para se tornarem “fatores da própria construção artística”. Dessa forma, a obra de Severo realiza plenamente a fusão entre texto e contexto, demonstrando como “a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra”. Ao operar essa fusão na própria matéria da linguagem, Severo não apenas tematiza a fronteira, mas a performatiza, desafiando as hierarquias literárias e linguísticas e enriquecendo efetivamente o panorama literário contemporâneo a partir de sua singularidade radical.

Em segundo lugar, a obra de Severo também investe com mais intensidade no processo de *preenchimento criativo*, citado acima. A arte, ao rememorar, requer alguma criatividade para dar forma aos conteúdos de memória fragmentados a que temos acesso. É isso o que faz Schlee, por exemplo, quando reconta a história de personalidades históricas e cria situações, diálogos e eventos de acordo com o que imagina que pode ter acontecido. É a vertente literária que ficou conhecida como “romance de não ficção” ou “romance sem ficção”. Nesse tipo de literatura, o autor ainda requer o preenchimento criativo para si: é ele quem conta, monta e une os enlaces da trama. Fabián, diferentemente, extrapola a *memória mutilada* da periferia da periferia e joga com ela: deixa uma boa parte do preenchimento criativo para o leitor, pois em diversos casos está lidando com imagens que parecem migalhas de realidade social.

Nos capítulos seguintes, pretendo definir o que constitui essa literatura fronteira e os motivos que me levam a considerar esses dois escritores como fundamentais na construção de um universo literário que expressa, de maneira singular, as experiências sociais e históricas da região em que nasceram. A interseção entre forma literária e forma social será um eixo central desta pesquisa. Compreender a constituição dessa forma social torna-se, portanto, indispensável. O problema norteador é: como os diferentes regimes de memória – oficial, fragmentado e mutilado – se manifestam e interagem na produção literária de Aldyr García Schlee e Fabián Severo, autores emblemáticos da fronteira Brasil- Uruguai? De que forma essa interação revela as disputas pela significação do passado e as particularidades da experiência social em uma “periferia da periferia”?

A análise dos regimes de memória, entendidos como categorias ideais que refletem distintas formas de relação entre memória e história, permite aprofundar a compreensão

sobre como sociedades e indivíduos constroem e interpretam o passado. Esses regimes, embora apresentados como tipos ideais (Weber, 2020), oferecem uma estrutura analítica para examinar as complexas interações entre memória coletiva, narrativa histórica e marcadores culturais. Nas obras de nossos autores, encontramos categorias fundamentais para a reflexão proposta neste trabalho. Detivemo-nos especificamente em três eixos: a já referida morte (fundação do social), a memória e a soberania.

Há muitos estudos dedicados aos nossos escritores, a maioria, no entanto, em estudos especificamente conectados à teoria literária e a análises no campo das letras em geral. Em uma pesquisa em buscadores como o google acadêmico, o scielo.com, e o academia.edu, os seguintes trabalhos apareceram em destaque: A tese de Cátia Rosana Dias Goulart, intitulada *Imaginários do Sul: pensamento crítico de fronteira e os avessos da Modernidade na ficção de Aldyr Garcia Schlee*, apresenta uma profunda reflexão sobre a construção do pensamento crítico na América Latina e suas implicações na formação de imaginários sociais e culturais, com foco particular na região de fronteira entre o sul do Brasil, Uruguai e Argentina. A autora investiga como a obra ficcional de Aldyr Garcia Schlee dialoga com, e ao mesmo tempo subverte, os discursos hegemônicos sobre essa região, historicamente marcada pela figura do gaúcho e por uma perspectiva cultural que tende à homogeneização. Um dos eixos centrais da análise de Goulart reside na desconstrução do conceito de “fronteira”, não apenas como um limite geopolítico, mas como um espaço simbólico de enunciação, de trânsitos culturais e de produção de conhecimento. A autora argumenta que a crítica literária tradicional, muitas vezes vinculada ao paradigma da transculturação, embora tenha contribuído para pensar a integração cultural da região, também atuou na criação de uma imagem relativamente homogênea da literatura de fronteira, centrada na cultura gauchesca. Goulart propõe, então, uma releitura dessa produção a partir do conceito de “Pensamento de Fronteira”, uma perspectiva decolonial que busca valorizar a diversidade epistêmica e as vozes marginalizadas.

A tese examina como a ficção de Schlee performa e questiona marcadores regionais. Ao invés de reforçar estereótipos, Schlee, segundo Goulart, investe na criação de um espaço simbólico complexo, que inscreve múltiplas memórias sociais e evidencia a inviabilidade de restringir a literatura da região à temática gauchesca. A obra de Schlee, nesse sentido, torna-se um campo fértil para analisar as tensões entre o local e o global, a tradição e a modernidade, e as diversas formas de pertencimento e exclusão social que se manifestam no contexto fronteiriço. A autora destaca como Schlee, por meio de sua performance autoral e da construção de seus personagens e narrativas, revela os “avessos da modernidade”, ou

seja, as contradições e as experiências silenciadas por um discurso modernizador que, muitas vezes, ignora as especificidades e as violências simbólicas presentes nas margens.

A pesquisa de Goulart também se debruça sobre a relação entre literatura, memória social e poder. Ao analisar como Schlee mobiliza diferentes camadas de memória em sua ficção – individual, coletiva, histórica –, a autora demonstra como a literatura pode atuar como um dispositivo de resistência e de reconfiguração dos imaginários sociais. A figura da prostituição, por exemplo, recorrente na obra de Schlee, é analisada por Goulart não apenas como um tema literário, mas como um sintoma das relações de poder patriarcais e das dinâmicas de exclusão social que marcam a modernidade na região de fronteira. Essa abordagem permite uma compreensão mais nuançada das estruturas sociais e das formas de agência dos sujeitos subalternos. Outro aspecto sociológico relevante é a própria reflexão da autora sobre seu lugar de enunciação como pesquisadora situada na fronteira (professora na Universidade Federal do Pampa). Essa autoconsciência metodológica, alinhada à perspectiva decolonial, enriquece a análise ao reconhecer que o conhecimento é sempre produzido a partir de um lugar específico e que as relações de poder permeiam também o campo acadêmico. Goulart explicita seu engajamento em “habitar” a fronteira não apenas geograficamente, mas epistemicamente, buscando romper com universalismos abstratos e valorizar as epistemologias do Sul.

No entanto, em que pese seus méritos inegáveis, o trabalho apresenta lacunas que esta pesquisa pretende explorar. Goulart privilegia a análise dos imaginários sociais em detrimento de uma investigação mais aprofundada sobre como o hibridismo linguístico se materializa formalmente na prosa de Schlee. Enquanto discute com propriedade a fronteira como espaço simbólico, não se aprofunda nos mecanismos textuais por meio dos quais a mistura entre português e espanhol opera como ato político, reduzindo a linguagem a mero veículo temático quando ela é elemento constitutivo da resistência cultural que a obra apresenta.

Além disso, embora conceitos como “pensamento de fronteira” e “avessos da modernidade” sejam mobilizados com pertinência, muitas vezes são aplicados de maneira genérica, sem que se demonstre como se articulam com as estratégias narrativas empregadas por Schlee. Quando aborda a prostituição como sintoma das relações de poder patriarcais, por exemplo, não explora como esse tema se estrutura formalmente nos textos – seja na construção das personagens femininas, seja na relação entre corpo e território que a prosa estabelece. Esta pesquisa procurará estudar a materialidade da escrita.

Goulart também isola a produção de Schlee como fenômeno singular, sem estabelecer diálogos com outras literaturas fronteiriças que trabalham com desafios semelhantes, seja na América Latina, seja em outros contextos geográficos. Essa opção metodológica impede que se avalie em que medida as estratégias do autor são de fato inovadoras ou compartilhadas em outros territórios marcados pelo contato entre línguas e culturas. A ausência de comparação se estende até ao contexto regional, em que um cotejo com a produção de Fabián Severo, por exemplo, poderia ter iluminado aspectos importantes da especificidade schleeana.

Por fim, no que se refere à memória social, embora afirme que Schlee mobiliza diferentes camadas de memória em sua ficção, não a autora não examina como essas memórias se formalizam na estrutura narrativa dos textos. Faltam discussões sobre os procedimentos literários por meio dos quais o passado é reconstruído – o uso de narradores não confiáveis, a fragmentação temporal, a polifonia de vozes que caracteriza obras como *Os Limites do Impossível*. A memória na obra de Schlee não se reduz a tema, mas se configura como princípio estruturante da escrita.

A presente pesquisa busca explorar tais lacunas por meio de uma abordagem que integra forma e conteúdo de maneira orgânica. Enquanto Goulart trata a fronteira principalmente como conceito abstrato, propomos examiná-la como problema concreto de linguagem e materialidade histórica. Por meio da comparação sistemática entre Schlee e Severo, além do diálogo com outras literaturas fronteiriças, almejamos oferecer mais uma contribuição aos estudos dessa produção literária singular.

Outro texto da autora, *Performance autoral e imaginário de um território literário na obra de Aldyr Garcia Schlee*, examina as implicações políticas e epistemológicas da representação simbólica, tomando como referência as obras do pintor uruguaio Joaquín Torres García e do escritor fronteiriço Aldyr Garcia Schlee. A inversão cartográfica proposta por Torres García em sua tela Norte-Sur (1936) desestabilizaria paradigmas convencionais ao propor um olhar descolonizador sobre a América Latina. Schlee, por sua vez, refletiria essa perspectiva em sua obra literária, assumindo um posicionamento contra hegemônico ao construir Jaguarão como território imaginário e literário que subverteria as representações tradicionais da fronteira. A análise sugere que tanto a arte quanto a literatura operam como espaços de contestação das hierarquias culturais impostas pela modernidade. Torres García questionaria a universalidade dos modelos epistemológicos dominantes, destacando a importância de uma perspectiva situada. De forma análoga, Schlee, ao criar sua ficção a partir da condição de escritor fronteiriço, enfatizaria a necessidade de produzir

conhecimento e arte a partir do local. Sua escrita refletiria um olhar crítico sobre a centralização política e cultural, ressignificando o imaginário da fronteira e desafiando os cânones estabelecidos.

A dissertação de Mauro André Moura de Lima, *A memória como efeito estético nos contos de Aldyr Garcia Schlee*, explora a função da memória como elemento central na construção de sentido e na produção de efeitos estéticos nas narrativas curtas de Schlee. Embora o foco principal seja a estética literária e a teoria da recepção, a análise de Lima oferece diversas aberturas para uma interpretação sociológica, especialmente no que tange à relação entre memória individual, memória coletiva e a representação de contextos sociais e culturais específicos da região sul-rio-grandense. Do ponto de vista sociológico, a pesquisa de Lima permite inferir como as memórias evocadas nos contos de Schlee não são meros artifícios narrativos, mas sim, construtos que refletem e refratam experiências sociais e tensões culturais. Ao analisar obras como “Memórias de o que já não será”, “Contos da vida difícil” e “Os limites do impossível”, a dissertação implicitamente aborda como as lembranças e esquecimentos dos personagens estão entrelaçados à história social da fronteira, com as transformações urbanas e rurais, e com as dinâmicas de poder que moldam as vidas dos indivíduos. A “vida difícil” retratada nos contos, por exemplo, pode ser lida como um reflexo das condições socioeconômicas e das lutas cotidianas de sujeitos marginalizados ou esquecidos pelas narrativas oficiais.

A dissertação utiliza o referencial teórico de Paul Ricoeur sobre memória, história e esquecimento, o que abre caminho para uma discussão sociológica sobre como as narrativas de Schlee participam da construção social da memória. A literatura, nesse contexto, atua como um repositório de memórias que podem desafiar ou complementar os discursos históricos hegemônicos. Os contos analisados, ao darem voz a personagens cujas histórias poderiam ser consideradas menores ou periféricas, contribuem para a formação de um imaginário social mais plural e complexo sobre a região. A memória, portanto, não é apenas um fenômeno individual, mas um campo de disputas simbólicas e de negociação de sentidos coletivos. Outro aspecto sociológico relevante que emerge da análise de Lima é a forma como a memória se relaciona com a construção de marcas culturais, tanto individuais quanto coletivas. As lembranças dos personagens, muitas vezes fragmentadas, dolorosas ou idealizadas, revelam os processos pelos quais os sujeitos constroem suas noções de pertencimento, suas relações com o passado e suas projeções para o futuro. A fronteira, como espaço geográfico e simbólico, permeia essas memórias, influenciando a maneira como os personagens se percebem e são percebidos socialmente. A obra de Schlee, através

da lente da memória, expõe as particularidades da experiência fronteiriça, marcada por trânsitos, perdas e pela coexistência de diferentes temporalidades e referências culturais.

No entanto, o trabalho de Lima procura entender como a memória opera não apenas como tema, mas como dispositivo narrativo carregado de implicações políticas e sociais. O autor tende a tratar a memória predominantemente como recurso estético, desvinculando-a em grande medida de seu potencial crítico e de sua função como instrumento de resistência. Embora utilize o referencial teórico de Paul Ricoeur, sua abordagem não explora como os contos de Schlee – especialmente obras como *Memórias do que já não será* e *Os limites do impossível* – transformam a memória em arma contra os discursos hegemônicos. Dessa maneira, não demonstra como a fragmentação das lembranças nos textos não é meramente um efeito de estilo, mas uma forma de contestar narrativas oficiais sobre a fronteira.

Tampouco se articula a relação entre memória e linguagem na prosa de Schlee. Lima analisa as lembranças dos personagens como elementos temáticos, mas não examina como a própria escolha linguística – a mistura entre português e espanhol, a oralidade fronteiriça – configura um modo específico de lembrar. A memória, nesse contexto, não se expressa apenas pelo que é lembrado, mas pela forma como se fala (ou se cala) sobre o passado. Contudo, a linguagem em Schlee é veículo e conteúdo da memória coletiva da região. No que diz respeito à metodologia, nota-se que Lima recorre a uma análise textual que, embora competente, permanece excessivamente centrada nos aspectos internos da narrativa, sem articular a literatura com seu contexto histórico-social. Quando menciona a “vida difícil” retratada nos contos, por exemplo, não aprofunda como essas dificuldades ecoam processos concretos de marginalização econômica e cultural na fronteira Brasil-Uruguaí.

O artigo de Maria Eunice Moreira, “Nas impossíveis linhas da ficção: Carlos Gardel e a invenção de Aldyr Garcia Schlee”, analisa uma coletânea de doze contos de Schlee que, interligados pela figura de Carlos Escayola, exploram a construção de uma hipótese sobre a origem de Carlos Gardel por meio das vidas de doze mulheres. A figura de Gardel serve como pretexto narrativo e a análise de Moreira permite extrair ricas observações sociológicas sobre a obra de Schlee, especialmente no que se refere à dinâmica social da fronteira, à construção de marcadores culturais e ao papel da ficção na reinterpretação de mitos e histórias consolidadas. A obra de Schlee, conforme apresentada por Moreira, mergulha nas complexas redes de relações sociais de uma comunidade, em que segredos, mistérios e as vidas interconectadas de diferentes personagens, majoritariamente femininas, tecem uma narrativa fragmentada, mas coesa.

A utilização das perspectivas de doze mulheres para construir a história de Escayola e, por extensão, a “invenção” de Gardel, destaca o papel crucial das vozes femininas na preservação e transmissão de memórias e histórias não oficiais. Isso aponta para uma dinâmica social em que o conhecimento e a verdade são construídos coletivamente, muitas vezes à margem dos discursos dominantes, e em que as experiências femininas são centrais para desvendar o passado. A própria estrutura da narrativa, descrita como um quebra-cabeças em que cada peça preenche vazios de outras, reflete a natureza fragmentária e multifacetada da realidade social. Não há uma verdade única ou linear, mas sim, uma colagem de perspectivas que, juntas, oferecem um panorama mais complexo. Essa abordagem é particularmente relevante no contexto da fronteira, um espaço que Schlee, ele mesmo um “homem da fronteira”, conhece profundamente.

A fronteira, sociologicamente, é um lugar de encontros, misturas, e de coexistência do que parece impossível, em que as linhas demarcatórias (culturais, nacionais, sociais) são constantemente desafiadas e renegociadas. A habilidade de Schlee em juntar aquilo que parece impossível de coexistir e desafiar os limites do que é conhecido é, portanto, um reflexo da própria condição social e cultural fronteiriça. A figura de Carlos Gardel, um ícone cultural transnacional, serve como um catalisador para explorar temas como a construção de mitos, a relação entre história e ficção, e a maneira como as narrativas populares moldam o imaginário coletivo. Ao apresentar uma “singela hipótese” sobre a origem de Gardel, Schlee busca utilizar a ficção para questionar as verdades estabelecidas e para explorar as “impossíveis linhas” que separam o real do imaginado. Isso tem uma dimensão sociológica importante, pois demonstra como a literatura pode funcionar como um espaço de contestação e de produção de sentidos alternativos sobre o passado e sobre figuras emblemáticas, influenciando a memória social de uma comunidade ou região.

Ademais, a interligação dos contos por meio de um personagem masculino central, cujas facetas são reveladas pelas mulheres, pode ser analisada sob a ótica das relações de gênero e poder. As narrativas femininas, embora secundárias na construção da fama de Gardel ou na centralidade de Escayola, são fundamentais para a completude da história, sugerindo uma crítica sutil às narrativas patriarcais que muitas vezes silenciam ou marginalizam as experiências das mulheres. A obra de Schlee, nesse sentido, parece valorizar o conhecimento e a agência feminina na construção da trama social e histórica.

A dissertação de Angelise Fagundes da Silva intitulada *Aldyr Schlee e o entrelugar: A questão da fronteira em uma terra* afirma que o universo fronteiriço em Schlee se manifesta como um espaço mítico, um continuum cultural. A fronteira, nesse contexto, não

se apresentaria apenas como um limite geográfico, mas como um território simbólico no qual a cultura se articularia por meio de ressignificações constantes. Na obra de Schlee, esse continuum cultural se expressaria na construção de personagens, cenários e narrativas que evidenciariam a hibridez própria da experiência fronteiriça. Haveria, assim, uma apreensão de formas culturais extraliterárias que se incorporam à estrutura interna da obra, conferindo-lhe um caráter singular.

A dissertação de Bruna Bembom Costa, *Relações entre memória e identidade da fronteira em contos de futebol, de Aldyr Schlee*, objetiva observar como as memórias evocadas pelos narradores e personagens dos contos auxiliam na formação identitária da fronteira platina por meio do futebol. Os “Contos de futebol” (2011) representariam ficcionalmente a fronteira entre Jaguarão e Ríó Branco sendo composta por onze contos, simbolizando o número de jogadores de uma equipe de futebol. As histórias retratam acontecimentos entre as décadas de 1920 e 1990, vinculados ao futebol, que evocam nostalgia e pertencimento. Os contos abordam a trajetória de jogadores que defenderam times locais, trabalhadores que jogavam por lazer e jovens que sonhavam em se tornar ídolos brasileiros ou uruguaios, valorizando o ato de vestir a camisa da equipe e destacar-se socialmente. Os personagens schleerianos representam a fronteira Brasil/Uruguai, compartilhando hábitos, misturando português e castelhano na comunicação e nutrindo um amor comum pelo futebol. A memória coletiva do esporte fortalece o sentimento de pertencimento ao grupo, contrastando com o passado no qual aqueles que viviam do outro lado da fronteira eram considerados inimigos. Fatores como o fim das guerras territoriais, o contrabando, a construção ferroviária e o empobrecimento da metade sul do Brasil contribuíram para a aproximação entre as populações, favorecendo vínculos culturais, comerciais e familiares.

João Luis Pereira Ourique e Alexandre Antonio Ramos Maciel, no artigo *Literatura e futebol no espaço fronteiriço: a construção de uma identidade provisória*, partem da semelhança entre Jaguarão (Brasil) e Ríó Branco (Uruguai), cuja proximidade cultural seria mais significativa do que suas relações com as capitais de seus respectivos países. Essa perspectiva fundamenta a análise do conto “Empate”, integrante da obra *Contos de Futebol*, de Aldyr Garcia Schlee, escritor fronteiriço que traduz sua própria obra para o português, evidenciando, para os autores, sua dupla identidade cultural. O conceito tradicional de fronteira, visto como um divisor geográfico e cultural entre nações, não se aplica inteiramente à região estudada. Em vez disso, observar-se-ia um território híbrido, em que a troca de bens simbólicos, linguísticos e sociais seria constante. No caso do sul do Brasil e

do norte do Uruguai, a identidade regional se sobreporia à nacional, consolidando uma cultura fronteiriça marcada pela transitoriedade e pelo não pertencimento fixo. No conto “Empate”, Schlee incorporaria essas características ao explorar o futebol como metáfora das dinâmicas fronteiriças. O jogo seria apresentado como um espaço de encontro e desencontro, em que o acaso e a geometria se entrelaçam para unir e separar. Essa estrutura narrativa refletiria a fluidez das relações identitárias na região, em que os vínculos culturais não são determinados rigidamente por fronteiras políticas.

João Manuel dos Santos Cunha, em *Invenção literária e imaginário fílmico em O Barco das Ilusões*, aponta que os primeiros contos de Schlee apresentam o gaúcho fronteiriço como personagem recorrente, situado no espaço geográfico da fronteira Brasil- Uruguai, particularmente nas cidades de Jaguarão e Ríó Branco. A literatura de Schlee transcenderia, no entanto, a delimitação espacial e histórica, abordando questões universais ligadas à existência humana. Seus textos capturariam o sentimento de marginalidade política e social que aflorou entre setores da classe média brasileira nos anos de repressão. A obra de Schlee refletiria as transformações da história brasileira, desde a ditadura militar até a redemocratização e os avanços da globalização⁷ no contexto do mundo digital. Seu enunciado literário resgataria aspectos do passado que a história oficial não conseguiu registrar, recriando-os por meio da ficção. Ao mesmo tempo, sua narrativa criticaria a internacionalização econômica e cultural que, ao apagar diferenças, reforça a marginalização social e a desigualdade entre ricos e pobres.

Em chave analítica antropológica, Juliana dos Santos Nunes, em *Aldyr Garcia Schlee: La pampa e suas personagens*, aponta que Schlee exploraria a verdade e a mentira como elementos do imaginário, retratando personagens comuns da fronteira com profundidade e sensibilidade. Inclassificável em sua literatura, Schlee teria conseguido captar a singularidade do pampa e projetá-lo universalmente, inserindo-se no rol dos grandes escritores regionais. Para Nunes, o autor não apenas representou a paisagem e as figuras masculinas da região, mas também deu protagonismo às mulheres pampeanas, frequentemente invisibilizadas pela literatura oficial. Em livros como *Contos da Vida Difícil* e *Os Limites do Impossível: Contos Gardelianos*, denunciou a exploração feminina na fronteira e trouxe personagens marcantes, como Luíza, Verdina e Maria José. Em literatura

⁷ Segundo Hobsbawn(1995), o termo “globalização” começou a circular no final dos anos 80 para sugerir a ideia de unificação do mundo.

comparada encontramos o estudo de Fernanda Lisbôa de Siqueira, *Autotradução de Aldyr García Schlee em El día en que el papa fue a Melo*, em que a autora discute os significados das escolhas estéticas de autotradução de García Schlee, confrontando os contos em duas línguas e buscando encontrar as sutilezas das escolhas léxicas do autor.

Menos trabalhos são encontrados nos mesmos buscadores quando procuramos o nome de Fabián Severo. Isso se deve, muito provavelmente, a sua idade, e sua, por assim dizer, recente inserção no universo dos literatos da região. Isso não significa, no entanto, a inexistência de trabalhos a respeito de sua obra. Ainda mais do que com Schlee, todos esses trabalhos advêm de cursos ligados diretamente às letras. Em *Palabras Tortas: o portunhol literário de Fabián Severo e Douglas Diegues*, Angela Cristina Rego Catonio defende que o portunhol surge como uma prática linguística espontânea em regiões fronteiriças entre o Brasil e países de língua espanhola. Condicionado pelo contato intenso entre povos de diferentes origens, o portunhol é frequentemente visto como um desvio grotesco ou erro linguístico. No entanto, do ponto de vista literário, ele se revelaria como um potente instrumento de expressão cultural. Sua oralidade transbordaria as fronteiras políticas e linguísticas, inscrevendo-se na literatura como um fenômeno artístico e cultural. Este estudo analisa as produções de dois poetas que incorporam o portunhol em sua criação literária: Douglas Diegues, brasileiro de Mato Grosso do Sul, e Fabián Severo.

Juliana Cardoso Marcelino e Silvina Liliana Carrizo, em *A fronteira na poesia de Fabián Severo*, afirmam que a obra de Severo adentra um universo pluridimensional e permite a reflexão sobre a homogeneização cultural imposta pelo sistema linguístico mundial e pelos mecanismos de circulação da informação. No fluxo de sua poética, observar-se-iam elementos do cotidiano, deslocamentos, ressonâncias e interstícios que transitam entre o real e a ficção, constituindo a experiência do sujeito fronteiriço. Para as autoras, Severo realiza a desconstrução do capital linguístico-literário do português e do espanhol por meio do portunhol, uma variedade linguística que desafia a ideia do Uruguai como um país monolíngue e amplia a compreensão do conceito de fronteira. Sua poética exploraria a sonoridade, o ritmo e a musicalidade ao utilizar essa língua afetiva em detrimento do espanhol oficial.

A dissertação de Vinícius Eustáquio Magalhães, intitulada *A literatura de Fabián Severo: tensões em torno do território, da língua e da comunidade*, embora seja um trabalho mais amplo, cita e se alinha com as discussões presentes no artigo de Marcelino e Carrizo. Ambas as análises, e a dissertação de forma mais aprofundada, oferecem um terreno fértil para uma reflexão sociológica sobre a obra do uruguaio Fabián Severo, especialmente no

que tange ao papel social e político da língua (o portunhol) e às dinâmicas de pertencimento e exclusão em comunidades de fronteira. Um dos eixos sociológicos centrais é a questão da língua como espaço de resistência. Fabián Severo utiliza o portunhol, especificamente os *Dialectos Portugueses del Uruguay* (DPU), não como uma simples mistura de idiomas, mas como a língua materna de uma comunidade, uma forma de expressão autêntica de sua vivência e de seu pensamento. Sociologicamente, a escolha de Severo por escrever em portunhol desafia as noções hegemônicas de língua nacional e de pureza linguística, que muitas vezes marginalizam as variedades faladas em regiões de fronteira.

A literatura de Severo, ao dar visibilidade e status literário ao portunhol, contribui para a valorização de uma marca cultural específica, questionando as hierarquias que colocam as línguas de fronteira em posição subalterna. Isso se conecta com discussões sobre poder simbólico e o direito à representação cultural. A análise da obra de Severo, tanto na dissertação de Magalhães quanto implicitamente no artigo referenciado, revela as tensões sociais inerentes ao território fronteiriço. A fronteira não é apenas um limite geográfico, mas um espaço social complexo, marcado por disputas simbólicas, hibridismos culturais e pela coexistência de diferentes lógicas nacionais e comunitárias. A poesia de Severo emerge desse “lugar de enunciação fronteiriço”, refletindo as experiências de indivíduos que transitam entre diferentes referências culturais a partir dessa condição liminar. A literatura, nesse contexto, funciona como um espelho e um agente na construção social desse território, dando voz às suas particularidades e desafiando visões centralizadoras ou homogeneizantes. A noção de comunidade é outro aspecto sociológico crucial.

A obra de Severo, ao retratar o cotidiano, as memórias e as relações sociais de sua comunidade de Artigas, no Uruguai, explora os laços de pertencimento e as formas de solidariedade que se desenvolvem em contextos fronteiriços. Ao mesmo tempo, a literatura pode expor as fraturas, as desigualdades e os conflitos internos a essas comunidades. A discussão sobre o nacional e o comunitário, presente na dissertação de Magalhães é construída com base em autores como Stuart Hall e Benedict Anderson. A relação da literatura de Severo com a tradição gauchesca, também abordada por Magalhães, possui implicações sociológicas. Ao dialogar com o gênero gauchesco, mas subvertendo-o por meio do uso do portunhol e da representação de outras vivências fronteiriças, Severo participa de um processo de reinterpretação e ressignificação de um importante elemento do imaginário cultural da região. Isso demonstra como as tradições culturais são constantemente negociadas e transformadas pelas novas gerações e pelos contextos sociais em mudança.

Nesta pesquisa, adoto uma abordagem que combina a teoria crítica, a sociologia da literatura e a historiografia cultural para analisar a literatura fronteiriça entre Brasil e Uruguai. A metodologia se organiza em três eixos principais: a leitura crítica das obras selecionadas, a análise das configurações sociais e históricas da fronteira e a investigação dos regimes de memória que atravessam esses textos. O primeiro eixo consiste na análise textual das obras de Aldyr Schlee e Fabián Severo, com ênfase na forma literária, na experimentação linguística e na relação entre narrativa e negatividade. Parte-se da perspectiva da relativa autonomia da arte, observando como essas obras tensionam a representação ao explorar a fragmentação, a dissonância e a resistência ao fechamento interpretativo. O segundo eixo investiga a dimensão sociocultural da literatura fronteiriça. Para isso, a pesquisa se apoia nas tensões entre tradição e modernidade, centro e periferia, local e global. O terceiro eixo aborda a questão da memória e sua materialização nos textos literários. A metodologia adotada combina a análise qualitativa dos textos com um exame das condições sociais e históricas que moldam a literatura fronteiriça dos dois autores. Dessa forma, busco evitar tanto uma leitura puramente interna, que desconsideraria as determinações materiais da produção literária, quanto uma abordagem que negligenciaria a especificidade da forma artística. A tentativa é construir uma interpretação que integre forma e história, explorando a literatura fronteiriça como um espaço de contradição e invenção.

Nesta primeira parte, ancorado naquilo que entendemos estar presentes nas obras de Schlee e Severo, estabeleço os conceitos centrais que orientam a tese. Trabalho com a noção de regimes de memória – que abrange a memória oficial, a memória fragmentada e a memória mutilada – para analisar como o passado é disputado em contextos periféricos. A partir dessa base, introduzo o conceito de *preenchimento criativo*, proposta minha para examinar as estratégias pelas quais comunidades ressignificam lacunas históricas. Além disso, exploro a periferia da periferia como lugar teórico e geopolítico, destacando sua dupla marginalização. Por fim, retomo a ideia de *vida mutilada* (Adorno, 1993), ampliando-a para entender como a memória, quando mutilada, condiciona não apenas a subjetividade, mas as próprias possibilidades de existência coletiva. Esses conceitos servem de alicerce para as análises seguintes, articulando silêncios e reinvenções.

Na segunda parte, concentro-me na obra de Schlee, analisando como sua escrita oscila entre a literatura da memória fragmentada e a da memória mutilada, demarcando um território ambíguo em que o passado não se fixa, mas também não se dissolve por completo. Schlee, ao explorar as fissuras da narrativa histórica, antecipa – ainda que não de forma explícita – a senda que Severo percorreria posteriormente, radicalizando o gesto de encarar

a mutilação não como falha, mas como condição. Seu trabalho opera como um *pressentimento*, um movimento hesitante entre a tentativa de reconstrução (fragmentada) e o abraço à impossibilidade (mutilada). É nesse limiar que identifico os germes do que Severo desenvolve como uma poética da ausência total. Ao mapear essa transição, este capítulo busca mostrar como Schlee, mesmo sem aderir inteiramente ao projeto de Severo, prepara o terreno para que a memória mutilada seja lida não como déficit, mas como potência.

No terceiro capítulo, volto-me à obra de Severo, entendendo-a como o ponto de inflexão em que a literatura não apenas reconhece, mas abraça plenamente a memória mutilada – transformando-a em matéria estética e política. Se Schlee ainda oscilava entre a fragmentação e a mutilação, Severo avança sem mediações, recusando qualquer tentativa de reparação simbólica e, em vez disso, expõe a ferida como forma. Sua escrita promove uma guinada decisiva: a memória, em sua forma, deixa de se preocupar excessivamente com o que foi perdido, abraçando essa ausência e o preenchimento criativo que dela decorre. Nesse gesto, Severo desloca a narrativa do trauma para além da lamentação, convertendo-a em um ato inventivo – em que o inacabado, o apagado e o irrecuperável tornam-se o próprio léxico da existência periférica. Ao examinar sua obra, tento demonstrar como ela não apenas dialoga com a noção adorniana de vida mutilada, mas a expande, recusando até mesmo a nostalgia como consolo. Aqui, o preenchimento criativo revela seu limite e sua potência máxima: se não há como restaurar o que foi obliterado, resta inventar uma linguagem que fale a partir do vazio. Severo, portanto, não apenas consolida o caminho aberto por Schlee, mas o leva às últimas consequências, fazendo da mutilação não um luto, mas um manifesto.

1 – PROPOSTA DE CONCEITOS

1.1 – PERIFERIA DA PERIFERIA – UM LUGAR NA ORGANIZAÇÃO DO CAPITAL

Considero, neste trabalho, a “periferia da periferia” não como uma mera extensão da periferia, mas como um espaço ainda mais marginalizado dentro da hierarquia do sistema capitalista global e, em certo grau, como uma categoria impregnada de não centralidade. Nesse contexto, a universalidade, entendida como uma ideologia de integração ou adaptação ao sistema global, torna-se incompreensível para as populações que ali residem, não se apresentando nem como promessa, nem como objetivo ou, usando Schwarz como bengala, nem mesmo como uma ideologia de segundo grau. Caracterizada por uma baixa industrialização (embora não pela ausência da ética e da estética industrial), por uma forte dependência da economia primária (agrícola ou extrativista) e pela falta de infraestrutura que permita seu desenvolvimento ou integração com outras áreas periféricas, a periferia da periferia em que atuam os dois escritores aqui analisados enfrenta condições de vida profundamente precárias. A industrialização, quando presente, é incipiente, voltada principalmente para a produção primária ou para atividades que não favorecem um acúmulo econômico substancial, limitando as oportunidades de trabalho e as possibilidades de desenvolvimento social. A dinâmica de produção e reprodução da vida nesse espaço é marcada pela exclusão e pela distorção dos fluxos econômicos, além de um acesso extremamente limitado a serviços básicos como educação, saúde e emprego formal. A distância da periferia da periferia em relação aos centros decisórios é tanto geográfica quanto política e econômica. Isso resulta em um espaço em que as políticas públicas e as transformações sociais são esparsas, frequentemente desconectadas da realidade local. Periferia da periferia é um recorte analítico intencional: marca um grau extremo de dupla marginalização, geográfica e relacional com cadeias globais. Enquanto a noção de zonas de fronteira descreve espacialidade e circulação (fluxos e controle territorial), periferia da periferia enfatiza posição relacional na ordem global do capital. Nelas, a promessa de mobilidade ou ascensão social universalista torna-se ainda mais abstrata.

“La única forma de saber sobre su abuelo, sobre cómo brotó este pueblo, es que yo le cuente, si no, usted no tiene onde saber, porque estos pueblo no aparecen en los libro”⁸

⁸A única forma de saber sobre seu avô, sobre como este povoado brotou, é que eu lhe conte, senão, você não tem onde saber, porque estes povoados não aparecem nos livros.

(Severo, 2020, p. 132). Aqui, a voz anônima expõe a arquitetura inteira de um sistema sociopolítico que nega existências. O avô e a origem do *pueblo* são apagados dos registros oficiais — “no aparecen en los libro” —, porque esses livros são instrumentos de um saber que só reconhece o que serve à narrativa do centro e de suas periferias imediatas. A periferia da periferia, como espaço radicalmente marginal é o vazio entre as palavras, o silêncio que sustenta o discurso do progresso. Nesse território esquecido, a universalidade prometida pelo capitalismo global avança e ultrapassa a farsa experimentada pelas periferias; farsa que, nas periferias das periferias, se perpetua como tragédia. Para definir o que entendo por “periferia da periferia”, é necessário compreender que a condição dessas regiões periféricas não é uma mera transposição de categorias europeias, mas uma reinterpretação dessas categorias sob uma ótica que leva em conta as desigualdades e as contradições internas do próprio capitalismo global. Se o Nordeste brasileiro, por exemplo, pode ser compreendido como periferia no interior de um país periférico, a região da fronteira sul manifesta um estágio mais radical de extravasamento das margens: espaços em que a visibilidade simbólica é rarefeita e os circuitos culturais hegemônicos quase ausentes. Trata-se, portanto, de um território em que o desenvolvimento desigual e combinado atinge uma forma extrema. Essa experiência dual e assimétrica desmantela as abordagens lineares de progresso, que são fundamentalmente moldadas pelas realidades das sociedades centrais.

Una vez vino un gobernador, con caravana y banda, inaugurar la encalada del muro del cementerio. Arriba de unos cajón de verdura, el traje del gobernador dio un discurso sobre el futuro, prometió que ya estaba vindo, que en cualquier momento llegaba (Severo, 2020, p. 58).⁹

Em meio à paisagem, por vezes, desoladora das periferias das periferias, a espera assume contornos ainda mais brutais. Se nas zonas centrais do capitalismo a onda punitiva se manifesta como contenção e gestão da miséria, nas bordas mais extremas do sistema — favelas, assentamentos precários, regiões abandonadas pelo Estado — a espera é sinônimo de abandono estrutural. Aqui, o tempo não apenas se arrasta; ele é negado em sua potência de futuro. A espera já não é apenas uma disciplina imposta, mas uma condição naturalizada, um estado permanente de suspensão que nega até mesmo a ideia de horizonte. A população desses territórios não espera por algo; ela é a própria encarnação do tempo parado, um testemunho vivo de que a promessa moderna de inclusão foi substituída pela gestão da exclusão. Como ressaltou Schwarz (2005, p. 130), as “melhorias” importadas da civilização europeia, ao serem aplicadas ao Brasil, perdiam sua base original e passavam a operar de

⁹ Uma vez veio um governador, com caravana e banda, inaugurar a caiação do muro do cemitério. Em cima de uns caixotes de verdura, o terno do governador deu um discurso sobre o futuro, prometeu que ele já estava vindo, que a qualquer momento chegava.

acordo com uma lógica distinta, em desacordo com os parâmetros dos países hegemônicos. Esse desajuste gerava uma percepção generalizada de artificialidade e imitação, um pastiche.

La escuela es blanca, alta, silenciosa. Caja sorda. Nu frente, portón de fierro, barulioso. Aljibe asustante. Hamacas anuladas. Unos árbol. En el fondo, los recreo. El director y las dos maestra llegaban a las siete, todos los día [...] En la inauguración, foi tudo fiesta. El futuro tenia llegado en Pueblo Sepultura. Agora sí, dijo un ministro en su discurso, los hijo de estas tumba ían poder estudiar, ser alguien en la vida. [...] El blanco de las pared y el fierro de las reja del frente dejaron la plaza sin niño. Las chirca se fueran adueñando de los rincón de los gurí. [...] Vío que de la escuela no se ve el cimenterio... Por qué será? Vió quel portón de las tumba es igual quel de la escuela? [...] Todo parecía futuro en la fila que intraba de las mano de las maestra [...] Nadies se tenía dado cuenta de lo que ía pasar. [...] Se ve que en los libro que estudiaban no decía que este pueblo nació alrededor de las sepultura y que todas las calle van parar en la muerte (Severo, 2020, p. 102-103).¹⁰

O trecho de *Sepultura* constitui uma pungente alegoria da condição periférica latino-americana, encapsulando com força literária as complexas tensões teóricas discutidas. A escola, erguida como símbolo máximo do progresso e da promessa de futuro (“El futuro tenia llegado en Pueblo Sepultura”), revela-se desde sua descrição inicial um espaço paradoxal: “blanca, alta, silenciosa. Caja sorda”. Essa brancura e altura, signos convencionais de ordem e avanço, contrastam com o silêncio e a surdez, prenunciando seu fracasso como instrumento de emancipação. A homologia estrutural entre os portões de ferro da escola e os do cemitério não é mero acidente descritivo; é a chave para decifrar o pastiche colonial denunciado por Schwarz. A escola, importação da “civilização”, promete vida e futuro (“los hijo de estas tumba ían poder estudiar, ser alguien en la vida”), mas sua materialidade e função operam sob a mesma lógica de enclausuramento e morte simbolizada pelo cemitério. Enquanto os livros fossilizam uma história única, a voz do narrador tece memórias no corpo vivo da comunidade. Os discursos oficiais – do governador sobre o muro do cemitério (Severo, 2020, p. 58) e do ministro na inauguração escolar – ecoam a “noção

¹⁰ A escola é branca, alta, silenciosa. Caixa surda. Na frente, portão de ferro, barulhento. Poço assustador. Balanços anulados. Umas árvores. No fundo, os recreios. O diretor e as duas professoras chegavam às sete, todos os dias. [...] Na inauguração, foi tudo festa. O futuro tinha chegado ao povo Sepultura. Agora sim, disse um ministro em seu discurso, os filhos destas tumbas iriam poder estudar, ser alguém na vida. [...] O branco das paredes e o ferro das grades da frente deixaram a praça sem crianças. As ervas-daninhas foram se apropriando dos cantos dos guris. [...] Viu que da escola não se vê o cemitério... Por que será? Viu que o portão das tumbas é igual ao da escola? [...] Tudo parecia futuro na fila que entrava pela mão das professoras. [...] Ninguém se tinha dado conta do que ia acontecer. [...] Parece que nos livros que estudavam não dizia que este povoado nasceu em volta das sepulturas e que todas as ruas vão dar na morte.

linear de progresso” e a “ingenuidade dos progressismos dominantes” criticadas por Schwarz, prometendo um “futuro” que está sempre por vir (“estaba vindo”, “en cualquier momento llegaba”), mas que se revela uma miragem.

Essa promessa não cumprida gera um profundo desencontro com o futuro prometido. A escola, em vez de preencher a praça de vida, a esvazia (“El blanco de las pared y el fierro de las reja... dejaron la plaza sin niño”), e os espaços das crianças (“gurí”) são invadidos pelas “chircas” – a vegetação selvagem que avança como contra modernidade, ressurgindo onde o projeto racional falha. Este processo evidencia como o “atraso”, longe de ser uma falha residual ou um estágio superável, é um “componente essencial da modernidade periférica” (Querido, 2019). A pergunta crucial – “¿Por qué será que de la escuela no se ve el cementerio?” – desvela o mecanismo de ocultação: o projeto modernizador nega suas próprias origens violentas e sua dependência estrutural daquilo que supostamente superaria. Os livros estudados na escola silenciam que “este pueblo nació alrededor de las sepultura y que todas las calle van parar en la muerte”. Aqui, é trazido à tona o apagamento histórico que é sintomático da artificialidade do modelo transplantado, que opera gerando uma realidade de “artificialidade e imitação”, as quais voltam a ficar evidentes.

Em termos de dramaticidade social, a história latino-americana oferece contribuições significativas para a análise da fratura mais ampla que caracteriza o capitalismo global — uma fratura que persiste ao longo do tempo. Nos países periféricos, essa fratura social se mantém como um testemunho do legado colonial, evidenciado na coexistência entre o moderno agronegócio e as formas mais brutais de exploração humana (Arantes, 2023). Como se “os ossos da escravidão”, mencionados por Nabuco em seu ensaio de mesmo nome de 1870, ainda deixassem suas marcas na sociedade atual. “O RESTO DO MUNDO em que vivemos é todo sul sem norte” (Schlee, 1988, p. 57). Essa afirmação aplica-se como uma das intuições das personagens de Schlee, exibindo-se como conteúdo de sua compreensão do afastamento da relação polar entre os grandes centros e os centros da periferia. Mais do que isso, grita nessa frase o quão etéreo e malabarista tem de ser um pretenso espelhismo a ideologias autodeclaradas universais. Rejeita, assim, a ideia de uma literatura que deva ser validada ou julgada conforme os critérios de um centro dominante. O sul, simbolicamente¹¹, muitas vezes se associa a uma marginalização, um lugar de exclusão ou de ausência de poder

¹¹ A construção do significado imagético da realidade fundamenta-se em duas dimensões essenciais: uma cognitiva, de natureza semântica, e outra afetiva. Por isso, sua expressão se consolida por meio dos símbolos. Com base na perspectiva hermenêutica de Ricoeur, pode-se compreender que “o símbolo oscila entre o *bios* e o *logos*”, pois nele reside o discurso vital (RICOEUR, 2007, p. 71).

em relação ao norte, que historicamente tem sido visto como centro de desenvolvimento, riqueza e sabedoria. No entanto, ao negar o norte, o sul questiona essa estrutura hierárquica e a necessidade de um ponto fixo e absoluto capaz de refletir o que “não somos”. Com isto posto, podemos pensar a periferia da periferia como uma zona de extrema vulnerabilidade e em um estágio ainda anterior do desenvolvimento desigual e combinado. Ou seja, em um rescaldo do efeito cascata que encharca tudo de cima para baixo, porém, com potencialidades diferentes segundo os interesses majoritários. A fronteira, muitas vezes percebida como o fim do país ou um simples lugar de passagem, carrega um poderoso nó: a pobreza ainda mais extrema do que na periferia. Seguindo o censo de 2020 do IBGE, percebemos que a realidade socioeconômica de cidades como Quaraí e Jaguarão reflete a marginalidade dessas regiões dentro do próprio estado do Rio Grande do Sul. Em Quaraí, o salário médio mensal era de 1,8 salário-mínimo, ocupando a 469ª posição entre 497 municípios gaúchos. Em Jaguarão, a média era de 2 salários-mínimos, ligeiramente superior, mas ainda distante dos 4 mínimos registrados em Porto Alegre, a capital.

Do lado uruguaio, o modo de fazer o censo (2011) é menos abrangente que o brasileiro. Contudo, os dados disponíveis indicam que Cerro Largo — departamento em que está localizada a cidade de Río Branco — apresenta uma renda *per capita* média equivalente a dois salários mínimos, ocupando a 16ª posição entre os 19 departamentos uruguaios. O caso de Artigas é ainda mais alarmante: sua renda *per capita* não alcança sequer dois salários mínimos, posicionando-o como o departamento mais pobre do país. Essa condição de exclusão econômica é reforçada pelo caráter pouco urbanizado das áreas fronteiriças e pela manutenção de um vínculo estreito com o mundo rural. A dessensibilização, conceito central para Paulo Arantes (2014), encontra na fronteira um exemplo clássico: o assentamento do *gaúcho* a pé. No final do século XIX e início do XX, a região se tornou um verdadeiro laboratório do capital, em que foram experimentadas formas de segregação que posteriormente seriam replicadas em outras periferias e, na contemporaneidade, até mesmo nos centros.

1.2 – REGIMES DE MEMÓRIA: UMA PROPOSTA CONCEITUAL

Segundo Adorno (1993, p. 70), “a vida converteu-se numa sucessão intemporal de choques, entre os quais se abrem vazios, intervalos de paralisia”. Essa fragmentação da experiência, imposta pela racionalidade instrumental e por estruturas sociais opressoras, mutila a subjetividade e dificulta a elaboração de experiências de sofrimento. Nesse contexto, os regimes de memória, entendidos como modos de construção, legitimação e

circulação das lembranças e narrativas sobre o passado, operam por meio de mecanismos de seleção, exclusão e manipulação de significados, variando conforme o tempo, o contexto cultural e as disputas políticas. Adorno (1993) acrescenta que “o todo é o inverdadeiro”, alertando para a impossibilidade de uma memória totalizante ou heroica em uma sociedade marcada pela dominação. A memória, portanto, não emerge de forma íntegra, mas é mediada por instituições, códigos e relações de poder que determinam quais narrativas são legitimadas e quais são silenciadas. Ela aparece como uma ferida, um tecido lacunar, assombrada pelo que não pôde ser vivido ou foi violentamente interrompido. Conforme salienta Alexandre Fernandez Vaz (2004) em sua discussão sobre corporalidade e formação em Adorno: “Em cada situação em que a consciência é mutilada, isto se reflete sobre o corpo e a esfera corporal de uma forma não-livre e que é propícia à violência” (2010, p. 447). Essa mutilação da consciência e do corpo reverbera diretamente na forma como o passado é lembrado e transmitido. A memória mutilada, conceito que proponho para a discussão, não é meramente a memória silenciada ou reprimida; ela só pode existir a partir de um regime material criativo e comunitário, no qual a fratura e o abandono se tornam fundamento e potência inventiva. É nesse jogo entre exclusão, omissão e invenção que a memória sobrevive, tensionando os limites do esquecimento e das formas coletivas de recordar. Esses modos se intercalam, se sobrepõem e competem, refletindo as disputas históricas e sociais.

Usted vino buscando una voz. Necesita respuestas que expliquen pur qué todo tiene sido así, pur qué la vida, asvés, si escapa pela porta dus fundo. “Andá en Sepultura, incontrar las voz de tus ausencia”. Eso le deben tener dicho (Severo, 2020, p.12).¹²

A morte, no universo literário severiano, não opera como uma cessão definitiva da existência, mas como um princípio fundante da narrativa, da memória coletiva e da própria possibilidade de significação na realidade fronteiriça. A morte deixa de ser apenas um evento biológico e se transforma em um fenômeno linguisticamente ativo e comunitariamente constitutivo. Em *Sepultura*, a morte é recusada como aniquilação. Por meio da voz do narrador que afirma “Ellos levaron mi Yoni. Yo me digo que no, que él no murió. Porque yo no vi el muerto, ni encuentro él entre las muerte” (Severo, 2020, p. 138)¹³, constata-se a

¹² Você veio buscando uma voz. Precisa de respostas que expliquem por que tudo tem sido assim, por que a vida, às vezes, escapa pela porta dos fundos. “Vá a Sepultura, encontrar a voz das suas ausências”. Isso devem ter dito a você.

¹³ Eles levaram meu Yoni. Eu digo a mim mesma que não, que ele não morreu. Porque eu não vi o morto, nem o encontro entre os mortos.

não aceitação do desaparecimento absoluto. O cemitério deixa de ser um mero espaço de repouso para se tornar o ponto fundacional da comunidade, o lugar em que vivos e mortos interagem, mesclando suas histórias e existências. Esta concepção ecoa a tradição literária latino-americana, notadamente *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez, em que a primeira morte em Macondo inaugura a temporalidade histórica. A morte de Melquíades e a consequente chegada do fantasma de Prudêncio Aguilar, se torna o ritual de passagem pelo meio do qual um amontoado de pessoas se configura como uma comunidade de sentido, capaz de abrigar tanto seus vivos quanto seus mortos. Também em Severo, a morte é o evento que confere espessura temporal a um espaço, transformando-o de uma localidade geográfica em uma comunidade com história.

Como pontua o texto, a pergunta “Usted cuenta mi historia para los demás? Sí? Gracias! Eso es todo lo que yo quería escuchar. Esa es la única forma resucitar dentro de mil año” (Severo, 2020, p. 138)¹⁴ revela o cerne dessa dinâmica: a história contada é o que mantém o falecido presente no tecido simbólico do grupo. A literatura surge, portanto, como um antídoto contra o silêncio obliterador que a morte tenta impor. A máxima “la muerte es un silencio endurecido. Nadies muere mientras sus palabras duren en el aire” (Severo, 2020, p. 35)¹⁵ sintetiza essa ideia, propondo que a existência persiste enquanto ecoar na linguagem e na memória partilhada. O narrador severiano, ele próprio uma figura liminar que transita entre passado e presente, encarna essa ambiguidade, nem vivo nem morto, mas habitando um limbo em que as vozes dos ausentes permanecem audíveis.

Essa sobrevivência pela palavra está intrinsecamente ligada à oralidade, veículo crucial de preservação em contextos periféricos em que as instituições formais de registro são distantes ou hostis. Figuras como “La Mama”, descrita como portadora de todas “las historia del mundo” (Severo, 2020, p. 13¹⁶), tornam-se sujeitos políticos que garantem a continuidade histórica da comunidade. Como um grande arquivo que ganha ainda mais relevância quando alguém morre. A memória, do que não necessariamente aconteceu, torna-se uma presença viva e corpórea, transmitida através do contato intergeracional.

Segundo Blanchot (2002, p. 19), a existência é marcada por um “princípio de insuficiência”, uma “base de cada ser” que impede a completude e funda-se no reconhecimento de uma “mutilação ontológica” – a percepção do ser como fratura. Essa condição transborda para a linguagem, que deixa de ser instrumento representacional para tornar-se “espaço de negatividade”, no qual “toda presença se converte em perda”. Blanchot

¹⁴ Você conta minha história para os outros? Sim? Obrigada! Isso é tudo o que eu queria ouvir. Essa é a única forma de ressuscitar dentro de mil anos.

¹⁵ A morte é um silêncio endurecido. Ninguém morre enquanto suas palavras durarem no ar.

¹⁶ As histórias do mundo.

potencializa essa ideia ao afirmar que “a palavra é a ausência da coisa”, evidenciando que a linguagem não aproxima o sujeito do real, mas antes explicita uma “distância irreduzível”. No entanto, essa negatividade não é vazia; é “constitutiva da própria possibilidade de significação”. É nesse horizonte que a escrita em *portunhol* de Severo adquire profundidade: ela materializa a hesitação entre línguas, encarnando a “ausência que habita o cerne de toda linguagem” e transformando o texto num espaço em que o significado permanece “sempre por vir, sempre em fuga”. A linguagem, como a comunidade em Blanchot, existe não pela plenitude, mas pela falta que a constitui – pela, já referida, “comunidade dos que não têm comunidade” (Blanchot, 2013, p. 54). Cada palavra, ao hesitar entre línguas, manifesta a ausência que habita o cerne de toda linguagem, transformando o texto num espaço em que o significado permanece sempre por vir, sempre em fuga. A fronteira-viralata de Severo não é apenas metáfora geopolítica, mas emblemática dessa condição linguística essencial: um corpo textual feito de faltas, que existe precisamente no que não consegue nomear por completo.

Suas personagens encarnam a angústia diante da incompletude. A ordem “Andá en Sepultura, incontrar las voz de tus ausencia” condensa, em sua aparente contradição, o núcleo da reflexão blanchotiana sobre a linguagem e o impossível. Sepultura, mais que um lugar físico da morte, transforma-se aqui na alegoria perfeita do *fora* — esse espaço literário em que, segundo Blanchot, a presença se dissolve para revelar que apenas a ausência estrutura o sentido. O túmulo é o não-lugar por excelência, em que as palavras encontram seu limite: ao mandar alguém “ouvir a voz das ausências”, a frase desvela o paradoxo central da escrita. Pois que voz poderia emergir de um silêncio que é, por definição, o fim de todas as vozes? É precisamente nesse paradoxo que Blanchot reconhece a tarefa essencial da literatura.

Para Blanchot (2013, p. 26), “a linguagem, ao tentar nomear, sempre esbarra na ausência do que pretende significar”, e é justamente essa falta que a move. Quando a frase sugere um diálogo com o que já se foi, ela repete o gesto do escritor que, diante da página em branco, busca capturar o inapreensível. A “voz das ausências” não é um som, mas o eco de uma falta que ressoa justamente por sua irrecuperabilidade. Nesse sentido, *Sepultura* simboliza o espaço em que a linguagem, esgotada em seus recursos ordinários, é forçada a confrontar sua própria finitude — e é nesse confronto que algo de essencial se revela. Blanchot (2002) nos lembra que a literatura começa quando as certezas terminam. A ordem de buscar em Sepultura o que por definição não está lá não é um *nonsense*, mas a expressão máxima de uma verdade perturbadora: só nos aproximamos do sentido quando aceitamos que ele sempre escapa. A ausência, longe de ser um vazio passivo, torna-se ativa — é ela

que fala, não por meio de palavras, mas por meio do silêncio que as interrompe. O túmulo, portanto, não é o fim, mas o lugar em que a linguagem, esgotada em sua função utilitária, renasce como experiência do limite.

A comunidade, assim como vimos na cidade-personagem de Severo, só existe no gesto de aceitar que o vínculo humano reside no comum da falta. A jornada para Sepultura metaforiza essa dinâmica: ao buscar a voz nas ausências, o sujeito abandona a ilusão de fusão totalizante e se abre a um ser social que se funda na indeterminação. A comunidade é, portanto, o reconhecimento de um coro de ausências. A conexão revela-se na ética da incompletude: para Blanchot, assim como o que retiro da passagem de Severo, a autenticidade emerge quando nos vinculamos ao outro por meio do vazio compartilhado. A linguagem, nesse cenário, não comunica — expõe a fratura. A “voz” que o personagem busca está no gesto infinito de interrogar a ausência.

A memória mutilada e sua necessária reconstrução dentro de um regime material podem ser pensadas a partir do abraço a essa concepção de comunidade de quem cria obras de arte. A ausência, longe de ser uma mera lacuna a ser preenchida, é a base da relação entre os sujeitos e da possibilidade de um vínculo que não se fixa em narrativas estáveis, mas se refaz constantemente na tensão entre o que se esquece, o que se recorda e o que se inventa. Essa perspectiva implica que a memória não se constrói apenas em oposição ao esquecimento, seja ele imposto ou temporal, mas também no reconhecimento de sua própria incompletude, de sua impossibilidade de totalização ao subjetivar-se nos sujeitos. A morte desempenha um papel central nessa filosofia, sendo entendida por Blanchot como um morrer contínuo, um fenômeno sem começo ou fim absolutos. Essa perspectiva altera a relação entre os sujeitos, pois a morte do outro não é assimilável, mas impõe uma confrontação com um limite intransponível.

“Sentarse en el solcito de esta esquina, tiene algun parecido con el resucitamiento” (Severo, 2020, p. 11)¹⁷. A esquina, como lugar de passagem e espera, configura-se como metáfora da condição existencial de suspensão: não se situa nem no centro nem na margem, mas no limiar do indeterminável, em que a pretensão de identidade se dissolve no vazio compartilhado. O fantasma errante que alcança a esquina encontra, na grandiosidade solar, algo que o rematerializa e o faz ressurgir. Estar vivo, plenamente vivo — e não um “morto-

¹⁷ Sentar-se no solzinho desta esquina tem alguma semelhança com o ressuscitamento.

vivo” que se arrasta no cotidiano. A escrita não fixa significados definitivos, mas os dissolve continuamente, abrindo espaço para novas interpretações. Esse processo rompe com a lógica tradicional da obra como algo fechado e propõe uma literatura que resiste às formas convencionais de estruturação narrativa e simbólica.

“Hay que tener la piel bien costurada pra oír las voz y no indoidecer. Nadies pidió escuchar pero las palabra entran na noite, sacuden las cortina y falan. De arrepiar!” (Severo, 2020, p.12)¹⁸. A memória, assim como a escrita, pode ser compreendida dentro desse regime. Não se trata de um arquivo estático, mas de uma prática que se refaz continuamente a partir das lacunas e dos silenciamentos. O que está ausente não é um vazio inerte, mas um espaço de possibilidades, em que a reconstrução e a reinterpretação se tornam formas de significar. A ausência, portanto, é um elemento constitutivo de qualquer forma de memória que se pretende viva. O que Blanchot percebe na literatura é o perpétuo movimento. É impossível não avançar em direção ao desconhecido. Por mais que se resista, o movimento acontece — mesmo contra a própria vontade. Essa literatura é, ao fim e ao cabo, uma ação material com intencionalidade desbravadora. Para Blanchot (2002), a escrita também se relaciona com uma experiência subjetiva que transcende a vivência cotidiana. Essa experiência se vincula a um estado de estranhamento, no qual a linguagem objetivada nos sujeitos, torna-os conscientes de suas próprias limitações.

A “pele costurada” metaforiza a fragilidade da consciência diante do “fora”. Ouvir as vozes, aqui, não é um ato passivo, mas uma exposição violenta, que rasga a ilusão de controle sobre o sentido. As palavras que “entran na noite, sacuden las cortina y falan” ecoam a noção de que a memória e a escrita são forças ativas. As palavras se tornam fantasmas linguísticos, restos que ressurgem para perturbar a ordem do visível. A escrita acaba sendo uma forma de aproximação do inalcançável, não sendo apenas um ato simbólico, mas uma ação que produz efeitos no corpo e no mundo. O estremecimento (“arrepiar”) parece corresponder ao “estranhamento” blanchotiano: um estado em que a linguagem, ao confrontar suas próprias limitações, desautomatiza a percepção: “Disculpe mis palabra intreverada. Aquí, hablamos así porque nacimo en la frontera de los idioma”

¹⁸É preciso ter a pele bem costurada para ouvir as vozes e não emburrecer. Ninguém pediu para escutar, mas as palavras entram na noite, sacodem as cortinas e falam. De arrepiar!

(Severo,2020, p.12)¹⁹. A literatura, assim, perturba a realidade, fazendo-nos sentir o peso do preenchimento em relação ao que falta.

A fronteira é, nessa literatura, condição fundante. Um lugar que não respeita cartografias, em que o sujeito só existe em relação ao que o excede, não pode produzir uma literatura “nacional”, e sim, uma que está, como o sujeito comunitário, em constante tradução. Schlee e Severo não falam sobre a fronteira — falam desde a fronteira, transformando-a em verbo. A linguagem não-oficial, longe de ser um problema, é a única capaz de nomear a experiência do que está *entre*. Percebe-se, em Blanchot, que essa escrita é sobrevivência: não se fixa em significados, mas os desarruma, lembrando que toda marca cultural, ainda que perene e repleta de marcadores (visíveis e invisíveis) é provisória. A frase “hablamo así” não é uma concessão — é um manifesto.

O conto “Don Sejanos” retrata a vida de um homem centenário nascido na região fronteira entre o Uruguai e o Rio Grande do Sul, no extremo sul do Brasil. Don Sejanos é uma figura apátrida, que não se identifica com nenhuma nacionalidade específica — nem uruguaia, nem brasileira, nem portuguesa, nem espanhola. Ele se considera, acima de tudo, um *gaucho*, fruto da miscigenação entre indígenas, espanhóis e portugueses, e vive em harmonia com a terra e os costumes da região pampeana.

[...] sabia que era um pouco índio e espanhol e português, mas que era mais oriental e brasileiro, se tivesse que ser algo além de ser gaúcho como queria e gostava de ser e se acostumou a ser desde que se conheceu por gente montado a cavalo nas lidas campeiras e nas estripulias pela campanha (Schlee, 1988, p. 28).

A narrativa destaca a visão crítica de Don Sejanos em relação às divisões territoriais e às cercas que fragmentam o pampa, algo que ele considera artificial e contrário à natureza livre da região. Ele testemunhou as guerras de fronteira e os conflitos políticos do século XIX, como a Revolução Farroupilha e as lutas pela independência do Uruguai, mas sempre manteve uma postura de distanciamento, recusando-se a defender qualquer bandeira nacional. Para ele, a terra era uma só e as divisões impostas pelos poderosos eram injustas e desnecessárias. A figura de Don Sejanos, criada por Schlee, apresenta um fascinante paradoxo quando analisada através da lente weberiana.

Este personagem literário encarna um tipo peculiar de autoridade que não emana de instituições formais ou hierarquias estabelecidas, mas de sua capacidade de personificar os

¹⁹ Desculpe minhas palavras misturadas. Aqui, falamos assim porque nascemos na fronteira dos idiomas.

valores fundamentais do mundo pampeano – coragem, honradez, honestidade, dentre outros. Sua influência, reconhecida por caudilhos tão diversos quanto Fructuoso Rivera, Bento Gonçalves e Juan Lavalle, revela um sistema de lealdades que transcendia as nascentes fronteiras nacionais, constituindo um exemplo literário notável do que Max Weber conceituou como dominação carismática. Na teoria weberiana, o carisma representa uma forma de autoridade que se estabelece sobre a base de qualidades excepcionais atribuídas a um líder, capaz de congregiar seguidores por meio de um vínculo emocional que desafia as estruturas tradicionais ou legais-rationais de poder. Don Sejanos também evoca traços de dominação tradicionais, invocando uma autoridade conectada a costumes locais. Sua recusa em defender Jaguarão durante o ataque dos *blancos* uruguaios foi interpretada como uma coerência com um código ético pré-estatal, em que a terra era entendida como bem comum e as lealdades pessoais prevaleciam sobre as bandeiras políticas em conflito.

O universo literário criado por Schlee ilumina como a fronteira funcionava como um espaço social singular, em que códigos informais – medo, honra, desamparo – organizavam tanto as relações cotidianas quanto as grandes disputas políticas. Essa representação dialoga profundamente com a concepção weberiana do carisma como força social disruptiva, capaz de criar novas formas de sociabilidade à margem das estruturas institucionais. A “comunidade da ausência” que perpassa a narrativa é a expressão de um território simbólico em que memória e afeto se entrelaçam para sustentar (e por vezes contestar) as estruturas de poder emergentes. O carisma de Don Sejanos apresenta uma particularidade interessante em relação ao modelo weberiano clássico. Enquanto Weber previa que a dominação carismática tenderia a se rotinizar ou desaparecer, transformando-se em tradição ou burocracia, a figura literária de Sejanos sugere uma permanência alternativa. Seu poder não se institucionaliza, mas tampouco se dissipa completamente – antes, transforma-se em memória afetiva que continua a operar nos interstícios do social. Essa nuance revela como, ao menos em contextos fronteiriços, o carisma pode persistir, por meio dos afetos, como linguagem silenciosa, atualizada nas relações cotidianas mesmo após o desaparecimento físico do líder.

A literatura fronteira de Schlee e Severo, ao registrar esses silêncios e lacunas, não apenas preserva o passado, mas ativa os circuitos afetivos que continuam a moldar o presente. Essa perspectiva ressoa com as reflexões contemporâneas sobre os afetos na política, como as desenvolvidas por Safatle (2017), mas acrescenta uma dimensão histórica específica. O que a narrativa expõe é a textura afetiva do poder, neste caso, na fronteira, revelando como o carisma pode emergir como princípio organizador justamente em contextos nos quais o Estado ainda não consolidara plenamente seu monopólio da força

física – e, por consequência, sua capacidade de impor uma dominação legítima. Na fronteira, onde o aparato estatal é incipiente, o carisma pode ser capaz de preencher essa lacuna, mas sua força deriva, em última instância, da possibilidade latente de que a ordem simbólica seja respaldada pela força bruta – ainda que esta permaneça secundária no plano discursivo.

O velho se negou a pegar em armas e foi o único a permanecer em casa enquanto a população se refugiava em cima do cerro e os uruguaios cruzavam a fronteira. A resistência foi grande e os blancos uruguaios acabaram se retirando e levando como presa um estandarte imperial. Pode ser até que Basilio e don Sejanos tenham se reencontrado, se abraçado, e proseado, lembrando os vivos e os mortos (Schlee, 1988, p. 30).

Neste sentido, Don Sejanos não é um mero personagem histórico, mas a encarnação literária de um princípio sociológico. Quando a narrativa mostra caudilhos rivais unidos pelo respeito a um mesmo código, ela desvela os fios invisíveis que tecem o político – fios que a teoria social ajuda a nomear, mas que a literatura consegue capturar em sua complexidade silenciosa. Essa dialogia entre forma artística e análise social nos permite compreender melhor por que certas formas de autoridade carismática persistem mesmo em contextos de crescente racionalização do mundo.

A fronteira descrita por Schlee não está confinada ao século XIX; ela representa todo espaço social em que comunidades precisam negociar, na ausência de instituições estáveis, quais afetos e formas de autoridade acabarão por prevalecer. O carisma de figuras como Don Sejanos – que sequer aspira a tornar-se um agente do Estado, pois se vê antes como um *gaucho* – representa um momento em que a autoridade ainda flui diretamente das qualidades percebidas do líder para a comunidade de seguidores sem a mediação das instituições estatais. Nesse diálogo entre forma artística e forma social, compreendemos melhor por que a escrita de Schlee, em especial, permanece em diálogo com o passado – e nessa dialogia, historiciza caminhos afetivos que ainda hoje nos atravessam, senão como centrais, ao menos como reminiscência que sobrevive nos atores sociais. Em Don Sejanos, essa convergência se manifesta na própria construção do protagonista: a figura do caudilho, tal como representada literariamente, não apenas reflete uma estrutura de poder pré-estatal, mas também a recria esteticamente, transformando-a em um arquétipo que resiste à normatização institucional. A obra, assim, opera como um espelho curvo que, enquanto narrativa, captura a lógica social do carisma e da autoridade direta, e, enquanto arte, cristaliza essa lógica em símbolos que a tornam reconhecível – e até nostálgica – para o público. Mas o que seria essa normatização afetiva do social?

Don Frutos (2010), de Aldyr Schlee, é um “romance de não ficção” que reconstrói os últimos dias de vida de Fructuoso Rivera (1784-1854), ex-presidente do Uruguai e uma das figuras mais controversas do caudilhismo rio-platense. O livro mergulha nas complexas relações entre memória e poder, enquanto Rivera, já idoso e enfermo, rememora sua trajetória pessoal e política a partir de documentos guardados em um velho baú e de suas próprias recordações. Schlee, no entanto, não se limita à perspectiva do caudilho: lança mão de textos publicados em jornais montevidéanos do século XIX, muitos deles ataques virulentos a Rivera e ao caudilhismo como sistema político, para compor um painel multifacetado do período. Essa abordagem permite que o romance transcenda a simples reconstrução biográfica, buscando revelar os mecanismos sutis pelos quais o poder se exerce não apenas pela coerção física, mas também pela normatização discursiva. O episódio histórico do exílio de Rivera, por exemplo, ganha nova dimensão na obra. Quando Manuel Herrera y Obes (1806-1891) justifica o confinamento de Rivera no Rio de Janeiro “em nome do progresso social” (Schlee, 2010, p. 357), está operando uma tecnologia de poder que transforma a exclusão política em suposto benefício coletivo, naturalizando hierarquias sob a roupagem do desenvolvimento. Essa estratégia não se limitava ao afastamento físico do caudilho, mas estendia-se ao controle de suas memórias e afetos, como demonstra o detalhe revelador de que cartas foram “muito bem escondidas, para que o General Rivera não as visse” (Schlee, 2010, p. 357). Entre 1847 e 1848, esse processo de normatização ganhava materialidade no jornal *El Constitucional*, no qual textos de Herrera y Obes construíam um consenso em torno da superação do caudilhismo. Schlee recupera esses discursos, mostrando como a imprensa da época atuava como instrumento de deslegitimação, transformando Rivera não apenas em um inimigo político, mas em um obstáculo ao “progresso”.

Como evidenciado por Schlee (2010), a imprensa não cumpria apenas uma função informativa, mas atuava como tentativa de produção de consentimento, explorando o medo do desamparo para incentivar a adesão voluntária a novas normas sociais. Nesse contexto, figuras como Rivera eram sistematicamente representadas como resíduos de um passado a ser superado, exemplificando como a retórica do “progresso” servia para legitimar práticas de exclusão política. Esse fenômeno encontra ressonância na reflexão de Safatle (2017, p. 16) sobre a relação entre afetos e ordem social: “Uma sociedade que desaba são também sentimentos que desaparecem e afetos inauditos que nascem. Por isso, quando uma sociedade desaba, leva consigo os sujeitos que ela mesma criou para reproduzir sentimentos e sofrimentos”. O exílio de Rivera e sua posterior representação como figura anacrônica ilustram como o poder não apenas regula corpos, mas também administra afetos e memórias

que poderiam desestabilizar a ordem estabelecida. A normatização social, portanto, opera tanto no plano discursivo quanto no emocional, convertendo exclusão em necessidade histórica e rancor em risco político a ser neutralizado.

Dialogando com a biopolítica foucaultiana, Safatle (2017) destaca que a gestão dos afetos transcende a administração dos corpos. Propõe, assim, uma concepção na qual a vida de cada sujeito possui normatividade interna, adaptando-se criativamente às estruturas de controle. Essa perspectiva ajuda a entender por que o rancor de Rivera era tão temido: o afeto, quando mobilizado coletivamente, poderia reconfigurar lealdades e desafiar a ordem institucional. Foucault já havia mostrado como o poder moderno opera por meio de mecanismos sutis de normalização – não mais pela violência explícita, mas pela internalização de normas. O que se retira do texto de Schlee sobre o caso uruguaio revela essa transição: o confinamento de Rivera não era apenas punição, mas técnica de invisibilização política. O medo ao desamparo, como nota Safatle (2017) com inspiração Foucaultiana, tornava-se assim instrumento de governamentalidade, incentivando a adesão a instituições em troca de segurança. A memória, nesse processo, revela-se campo de batalha.

Para Hartog (2003) e Koselleck (2007) a coexistência de múltiplos regimes temporais ajuda a compreender que a memória histórica (em seus mais diversos regimes) está em constante transformação. Embora Hartog, nos parece, acerte no diagnóstico ao afirmar que os regimes de historicidade não se sucedem linearmente, mas coexistem em permanente estado de fricção, sua suposição de que existiriam momentos históricos isentos de rupturas parece questionável. O caso de Rivera, mesmo em períodos aparentemente estáveis, revela como as tensões memoriais persistem subterraneamente, desafiando noções de continuidade pacífica. Essa dinâmica não pode ser reduzida a uma simples disputa entre versões do passado, mas deve ser entendida como um campo de forças em que se articulam relações de poder difusas e estratégias de subjetivação. A história, longe de ser mero reflexo do passado, constitui-se como espaço em que memórias conflitantes organizam relações humanas e projetam futuros possíveis – um processo que Foucault (1999) ajudaria a decifrar ao demonstrar que o poder não é uma substância concentrada no Estado, mas uma rede de práticas capilares que atravessam o tecido social. Os regimes de historicidade, ao evidenciarem o entrelaçamento entre experiência e expectativa, mostram que essa construção discursiva nunca ocorre de forma neutra, mas está sempre imbricada com estruturas de poder que operam tanto no nível macro das instituições quanto no micro das relações cotidianas. Foucault rejeita a ideia de que o poder possa ser localizado

exclusivamente em aparelhos soberanos, como o Estado, e insiste em sua natureza relacional, dispersa e produtiva. No entanto, isso não significa que as instituições soberanas abandonem a tentativa de homogeneizar as representações do passado, transformando memórias em disputa em narrativas únicas. Pelo contrário: a memória oficial (termo que uso para designar o que Foucault chamou de “história da soberania”) é justamente um desses dispositivos pelos quais o poder se condensa e se legitima, ainda que sua eficácia dependa de mecanismos muito mais amplos e descentralizados.

Aqui, a crítica foucaultiana às teorias jurídicas da soberania se torna fundamental. Essas teorias, originadas para legitimar o poder monárquico e posteriormente adaptadas ao Estado moderno, criam a ilusão de um centro unificado de dominação, obscurecendo as múltiplas relações de força que o constituem. A memória coletiva, nesse sentido, revela-se como um processo político contínuo precisamente porque o controle das representações do passado não é exercido de cima para baixo, mas através de uma complexa teia de saberes, normas e instituições que moldam o que pode ser dito, lembrado ou silenciado. A memória oficial, portanto, não é simplesmente imposta, mas produzida em um jogo de forças que inclui resistências, reinterpretações e contra narrativas. Foucault inverte a máxima de Clausewitz ao afirmar que a política é a continuação da guerra por outros meios. Essa inversão é crucial para entender o caso Rivera: as disputas memoriais não são meros debates historiográficos, mas expressões de conflitos sociais mais profundos, em que a violência simbólica do apagamento e da distorção atua como prolongamento de lutas materiais. A guerra civil, nessa perspectiva, não é uma exceção à ordem soberana, mas sua verdade mais íntima, revelando as fraturas que narrativas oficiais tentam suturar.

Com o advento da biopolítica, a soberania moderna passou a incluir o controle sobre a vida biológica das populações, e a memória oficial tornou-se um instrumento de gestão dos corpos e das subjetividades. O racismo científico e o discurso “em defesa da sociedade”, analisados por Foucault, mostram como a exclusão de grupos marginalizados – incluindo aqueles cujas memórias desafiam a narrativa hegemônica – é justificada em nome da proteção de uma suposta ordem social. Em Rivera, a memória não é apenas um registro do passado, mas um campo de batalha em que se decide quem pode falar, quem deve ser lembrado e quem será relegado ao esquecimento. Assim, a aparente estabilidade dos períodos de “paz histórica” em Rivera mascara a guerra subterrânea das memórias – uma guerra que não é travada apenas no âmbito do Estado, mas em todas as instâncias em que o poder se exerce de forma produtiva: nas escolas, nos museus, nos arquivos, na mídia, e até mesmo nas relações afetivas que organizam o que uma comunidade considera como seu

legítimo passado. A tarefa crítica, portanto, não é apenas desconstruir a memória oficial, mas revelar as microfísicas do poder que a sustentam e as brechas em que resistências podem emergir.

[Sobre o desterro do Gen. Rivera] Passo que, por si só – voltamos a dizer, porque queremos que assim os entendam todos – é um verdadeiro progresso para o país, com todos os seus partidos, com todos os seus círculos, com todos os seus interesses sociais e materiais. Porque para todos e para tudo o Gen. Rivera não foi outra coisa que inconveniente vivo; a desordem, a anarquia, a ruína personificada em um homem. Oh! E temos sacrificado, ainda, grande parte da verdade histórica e todas as nossas mais sentidas convicções para não descarregar diante do Gen. Rivera todo o peso de sua criminalidade política (Schlee, 2010, p. 362. Carta publicada por Herrera e Obes no jornal *El constitucional* do dia 09 de dezembro de 1847).

O discurso político uruguaio em torno do exílio do General Fructuoso Rivera (1784-1854), conforme documentado por Schlee (2010), revela os mecanismos de construção de uma memória oficial. Ao afirmar que o afastamento do caudilho representava “um verdadeiro progresso para o país”, os intelectuais montevidéanos, avessos ao caudilhismo, operavam uma dupla manobra retórica: convertiam uma medida de exclusão política em benefício coletivo e reduziam complexas disputas históricas à criminalização de um indivíduo, transformando Rivera em encarnação da “desordem” e “anarquia”. Essa estratégia discursiva, amplificada pelo controle dos veículos de comunicação como o jornal *El Constitucional*, buscava enterrar simbolicamente o caudilhismo enquanto sistema político ainda vigente. Os relatos que acompanhavam o elogio ao desterro sistematicamente enumeravam o que consideravam crimes contra a pátria, construindo uma abordagem discursiva que associaria definitivamente os caudilhos ao atraso e a modernização às elites urbanas. Afirmavam, com isso, o caráter, com o perdão do anacronismo, progressista das elites intelectuais, recolhendo ao outro polo o caudilhismo e excluindo qualquer possibilidade política que não estivesse presentemente representada nessa estrutura binária de representação. Esse processo pode ser pensado à luz da memória oficial – um regime de *verdade* que homogeneiza o passado para legitimar estruturas de poder.

Na análise foucaultiana, a história oficial é produzida por instituições (Estado, academia, imprensa) que controlam as representações do passado, apagando contradições e perspectivas subalternas. No caso uruguaio, a intelectualidade *colorada* do último quartel do século XIX operou precisamente nesse registro, criando uma narrativa linear em que o “progresso” exigia a superação violenta do caudilhismo. Como demonstra Schlee (2010) por meio de fontes primárias, essa operação requereria a ativação de uma proposta específica de

história, como reconheceria, em outra chave, o próprio Herrera y Obes ao admitir a necessidade de sacrifício de uma narrativa histórica conflitiva em nome da estabilidade política (Schlee, 2010, p. 362).

A memória oficial assim construída caracterizava-se por três operações principais, todas identificáveis no caso uruguaio: (1) a simplificação de processos históricos complexos em antagonismos binários (ordem/anarquia, progresso/atraso), (2) a naturalização de medidas políticas como necessidades históricas inevitáveis, e (3) a eliminação sistemática de vozes dissonantes. É o caudal da história oficial foucaultiana, refletido na construção literária do Don Frutos de Aldyr Garcia Schlee, que me permite erigir a ideia de um regime de memória, dito oficial. Esse regime, construção política, opera a partir de mecanismos específicos que garantem sua hegemonia e funcionalidade como instrumento de poder. Esses mecanismos podem ser organizados em seis aspectos centrais:

(1) Centralização do relato histórico: a narrativa histórica é controlada por grupos detentores de poder, que selecionam e organizam os eventos a serem lembrados, estabelecendo um polo avesso, que deve ser atacado e marginalizado, enquanto ignora totalmente quaisquer outras versões se não a “correta” e o seu avesso. Essa centralização reforça a autoridade das elites e mantém o controle sobre a memória coletiva.

(2) Conformidade com os interesses do poder dominante: memórias que desafiam ou questionam os acordos societários/afetivos constituídos são minimizadas ou excluídas. A memória oficial prioriza narrativas que reforçam a hegemonia das classes dominantes, evitando que conflitos e contradições sociais, exceto os necessários à construção imagética do inimigo, sejam expostos.

(3) Relativa uniformidade e estabilidade: a memória oficial busca criar uma visão coerente do passado, apresentando-o como linear e ordenado. Essa uniformidade visa a garantir a estabilidade social, mas depende da exclusão de narrativas que revelariam as fissuras e contradições históricas.

(4) Processo de legitimação e consenso social: a memória oficial é usada para legitimar as estruturas de poder, criando um consenso social em torno de uma narrativa que justifica as hierarquias e desigualdades. Essa legitimação contribui para a naturalização das relações de poder.

(5) Exclusão de discursos dissidentes: narrativas alternativas, especialmente as críticas ao poder estabelecido, são silenciadas ou distorcidas. A memória oficial opera como um mecanismo afetivo de exclusão, operando de forma a construir consensos ideológicos da maneira mais orgânica possível.

(6) Instrumentalização para fins de controle social e político: a memória oficial é moldada conforme os interesses do poder político, funcionando como uma ferramenta de controle social. Objetiva-se com isso a universalização discursiva dessa memória. Isso é feito ao selecionar eventos e criar símbolos que reforçam a autoridade das elites. A memória oficial converte-se em mecanismo de manutenção da ordem social e da dominação.

Não cometi nenhum crime nem tampouco tenho dito nem feito coisa q. não seja digna do q. fui e do q. serei sempre; tu sabes pq te lo disse antes q. minha ação aqui era exposta q. entre tanto contava com alguma segurança desde q; se havia colocado uma administração mais liberal, pero mais hão podido interesses particulares q. a justiça e hão voltado contra mim as perseguições que haviam cessado. [...] Eu te peço que não te aflijas. Não sou nem serei mediante Deus criminal. [fui colocado nessa prisão pela] calúnia e maledicência (Schlee, 2010, p. 370-371; Carta escrita por Fructuoso Rivera no desterro no dia 3 de fevereiro de 1851).

O caso de Rivera, mesmo em períodos aparentemente estáveis, revela como as tensões memoriais persistem subterraneamente, desafiando noções de continuidade pacífica. Essa dinâmica não se reduz a uma disputa entre versões do passado, mas configura-se como um campo de forças em que se articulam relações de poder difusas e estratégias de subjetivação – precisamente o terreno em que a contra história foucaultiana(1999) intervém. Ao rejeitar narrativas totalizantes, a contra história ilumina como a memória opera como prática discursiva descontínua. Foucault desloca o poder dos aparelhos estatais para redes capilares, mas sem ignorar que as instituições soberanas persistem em homogeneizar representações do passado. A memória coletiva emerge como processo político contínuo precisamente porque opera através daquela “teia de saberes e normas” que a contra história busca desvelar. Não por acaso, Foucault substitui a busca por origens pela análise de acontecimentos singulares: em Rivera, cada disputa memorial revela-se um nó nessa rede em que se decidem silêncios e vocalizações. As disputas memoriais são expressão de lutas materiais traduzidas em violência simbólica. A contra história aqui se faz método de combate, mostrando como a “paz histórica” mascara a guerra não declarada das memórias – guerra que a genealogia reconhece nos arquivos, museus e até nas afetividades que moldam o passado legítimo.

O exemplo foucaultiano da “guerra em defesa da sociedade” ecoa em Rivera, quando a exclusão de memórias dissidentes se repete como ritual biopolítico. A contra-história, ao focar nessas margens excluídas, desnatura o discurso hegemônico, mostrando seu caráter

contingente e violento. Assim, a aparente estabilidade memorial em Rivera desvela, pela lente da contra-história, seu avesso: um campo de batalha em que a arqueologia do saber expõe as condições de emergência de narrativas dominantes, enquanto a genealogia revela as microfísicas de poder que as sustentam. Mais que desconstruir a memória oficial, trata-se de mapear – nos interstícios das instituições, nos gestos cotidianos, nas brechas dos arquivos – as resistências que transformam o passado em projeto político. Como propõe Foucault, a contra-história não apenas reinterpreta o passado, mas o recria como espaço de possibilidade, dando voz aos excluídos que as narrativas soberanas insistem em calar.

Figuras como Simón Bolívar, José Artigas ou Fructuoso Rivera podiam ser, simultaneamente, heróis e tiranos, a depender de quem narrava seus atos. A contra história não é mera “versão alternativa”, mas um campo de disputa em que o próprio estatuto do “vencedor” era instável, isto aparece com muita força na América Latina do período mencionado. A memória fragmentada, termo que estou sugerindo nesse debate, parece assim ser a matéria-prima da contra história. Enquanto a memória oficial busca impor uma única interpretação, a memória fragmentada preserva as fissuras, as discordâncias, os relatos que não se encaixam. A carta de Rivera, por exemplo, não é apenas um registro pessoal – é um ato político, uma tentativa de manter viva uma versão dos fatos que o poder oficial queria apagar. Essa memória descontínua mostra que:

- (1) A história é feita de múltiplas temporalidades (o passado não é uma linha reta, mas um emaranhado de experiências).
- (2) O poder não é monolítico (há sempre resistências, como a escrita de Rivera, que insiste em ser ouvida).
- (3) A verdade histórica é disputada (não existe “uma só história”, mas muitas, em conflito).

A figura contraditória de Rivera encarna o hiato irreduzível que se estabelece entre a versão oficial do poder (que busca criminalizá-lo) e sua própria contranarrativa (que afirma veementemente sua inocência). Essa dissonância fundamental revela-se como a própria estrutura real de poder. A aparente oposição entre a história oficial e a contra história constitui a manifestação de um mesmo mecanismo totalizante que se alimenta de sua própria contradição. Ao encenar um antagonismo, ambos os discursos operam dentro de um sistema fechado, em que o conflito narrativo não questiona a estrutura de poder, mas a reforça, delimitando o que é legítimo ou ilegítimo dentro de sua lógica.

Essa dinâmica cria uma dicotomia que, ao mesmo tempo que define quem detém o poder e quem pode ambicioná-lo (ainda que em oposição), exclui aqueles cujas existências são marcadas pela mutilação da vida e da memória. Ao circunscrever o debate aos polos do “criminoso” e do “inocente”, do oficial e do contra oficial, neutraliza-se qualquer voz que escape a essa dualidade, apagando sujeitos cujas histórias não cabem nem na afirmação nem na negação do poder estabelecido. Assim, a totalização se consolida relegando às margens qualquer possibilidade de participação que não reproduza a mesma economia política da exclusão. Dentro da relação total estabelecida entre os binômios supracitados, a carta de Rivera surge como um passado indigesto, um objeto perturbador que insiste em desestabilizar a narrativa oficial.

O discurso oficial, disseminado por veículos como *El Constitucional*, não se limitava a desqualificar Rivera como líder, produzia um imaginário afetivo em que sua figura era associada ao medo da desordem e à esperança de progresso. Essa dupla mobilização emocional – entre o temor ao caudilhismo e a adesão ao projeto modernizador – ilustra como a dominação weberiana se consolida por meio da canalização política dos afetos, transformando paixões em ferramentas de estabilização do poder. A defesa escrita por Rivera no exílio, por sua vez, revela a contraface afetiva desse processo. Seu apelo não era apenas jurídico ou factual, mas um esforço de reconfigurar os afetos em circulação: ao invocar lealdades pessoais e um passado glorificado, ele buscava reativar os laços passionais que sustentavam o caudilhismo como forma de dominação tradicional. Nesse sentido, sua carta clamava por apoio ao que ainda havia do seu próprio circuito afetivo, desestabilizando a narrativa emocional do polo hegemônico oposto.

Weber (2022) já havia observado que toda dominação depende de uma base subjetiva de aceitação, mas Safatle (2017) nos permite ir além: o poder não apenas se impõe, mas se sente. A eficácia do projeto das vanguardas urbanas *coloradas* dependia de sua capacidade de reorganizar o campo das emoções políticas, convertendo o afeto popular pelos caudilhos em repúdio e transformando o desejo de ordem em apoio à nova elite. Rivera, ao resistir, tornava visível a natureza afetivamente conflituosa da história – em que a disputa pelo poder é também uma disputa pelos corações e medos da sociedade. Ainda assim, da sensação de desamparo é que resultam questões materiais. Segundo Seligmann-Silva (2003), a experiência traumática desafia as formas convencionais de narração e representação, demandando novas linguagens e estratégias discursivas para abordar o indizível.

Doña Celeste tratou José Jacinto a caldo e mingau, como nem filho se trata. Fazia-lhe fomentações todo dia e colocava-lhe emplasto na hora de dormir. Contava-lhe como verdadeiras todas histórias que tinha sabido; misturava essas histórias com histórias de toda a gente; depois inventava outras histórias que, se não aconteciam, haveriam de acontecer (Schlee, 2018, p. 101).

Para Safatle (2017), o desamparo rompe com a lógica hobbesiana do medo e da tutela estatal, abrindo caminho para uma subjetividade despossuída e aberta ao contingente, algo evidente nas narrativas liminares entre Doña Celeste e José Jacinto de Schlee (2018). Seus gestos cotidianos – mingaus, emplastos, histórias inventadas – constituem uma resistência memorialística que, longe de ser mera contranarrativa, opera naquela zona de indeterminação que Safatle associa ao desamparo: um espaço em que a realidade se constitui justamente na tensão entre o dito e o não-dito, entre o simbólico e o que lhe escapa.

Assim como Safatle vê na pulsão de morte uma potência de despersonalização criadora, a memória mutilada – com suas lacunas e reinvenções – não é mera perda, mas germe de uma nova relação com o tempo. Camponeses que internalizam a pobreza ou indígenas assimilados a caricaturas culturais exemplificam a violência da normatividade do idêntico; já a literatura comunitária que “inventa o passado” (o que não aconteceu, mas haverá de acontecer) ecoa a linguagem da despossessão proposta por Safatle – uma forma de narrar que não fixa identidades, mas as abre ao porvir. Em ambos os casos, o que poderia ser lido como fragilidade (desamparo, mutilação) revela-se condição para uma possibilidade de política emancipatória: seja na recusa à tutela estatal, seja na reinvenção radical da memória coletiva. A ambivalência dessas experiências não é falha, mas o próprio terreno em que se constroem realidades alternativas – não mais presas às dicotomias entre verdade e ficção, indivíduo e comunidade, passado e futuro.

Esses gestos aparentemente simples adquirem profunda significação política: representam atos cotidianos que sustentam realidades alternativas, formando uma resistência memorialística que escapa tanto à história oficial quanto a contranarrativas fragmentadas. Não se trata de escolher entre versões “verdadeiras” ou “falsas”, mas de reconhecer que a própria noção de realidade se constitui nessa tensão permanente. Nesse espaço íntimo, as histórias familiares mostram-se tão (ou mais) significativas que os grandes discursos históricos, criando uma tessitura narrativa singular que desafia categorizações generalizantes. O axioma “e o que não aconteceu haverá de acontecer” transcende a mera disputa por versões do passado: afirma o direito de existir no tempo e espaço, como sujeito

e comunidade com história própria. Nesse sentido, a memória mutilada carrega em si o germe de sua superação – o reconhecimento da ausência que permite seguir adiante.

Para Adorno (1993), a *vida mutilada* emerge das estruturas opressivas que eliminam tudo o que não se conforma ao padrão do “universalmente correto”. Os indivíduos assim marcados encontram-se excluídos até mesmo da dialética entre memória oficial e contra história, aprisionados por um discurso que suprime autonomia, individualidade e pensamento crítico. Paradoxalmente, é precisamente nessa condição de mutilação que se revela uma potência insuspeitada: quando a memória mutilada encontra a literatura comunitária, a ausência transforma-se em campo fértil para uma experimentação ético-estética rebelde.

A conexão entre o que estou chamando de memória mutilada e a vida mutilada revela que a luta pela memória é, fundamentalmente, uma luta existencial. Inventar o passado significa tecer os laços sociais que dão sentido e continuidade ao mundo compartilhado. Na narrativa de Doña Celeste, o que poderia parecer mera fantasia revela-se antes como uma agência que insiste e perturba a ordem simbólica estabelecida. Aqui, seguindo Adorno, defendo a negatividade ao constatar que a memória mutilada recusa qualquer síntese pacificadora ou reconciliação prematura, adaptando para o universo fronteiro o que o filósofo chamou de “primado do objeto” – o reconhecimento da irreducibilidade da experiência vivida frente às tentativas de apreensão conceitual totalizante por parte do sujeito.

Essa experiência se manifesta por meio de quatro estratégias principais: (1) a reinvenção criativa de partes da história, (2) a ressignificação dos restos memoriais sobreviventes, (3) a apropriação singular de símbolos e práticas, e (4) a quase sinonímia entre memória e criatividade. É nos interstícios e brechas do tecido histórico aparentemente homogêneo que se mantém viva a possibilidade de narrativas alternativas – e com elas, a esperança de futuros diferentes.

Assim como Adorno buscava formas de expressão que preservassem o não-idêntico, escritores como Severo e Schlee encontram no portunhol uma linguagem literária que resiste às classificações rígidas. Mais do que mera mistura linguística, o portunhol surge como espaço liminar que, à maneira dos aforismos adornianos, mantém em tensão permanente as contradições que as línguas oficiais tendem a apagar. A opção por essa língua fronteira ecoa a preferência, podemos chamar de adorniana, por formas mutiladas. Operando como um “não-idêntico linguístico”, os portunhóis jamais são idênticos ao serem colocados no papel. Essa fala híbrida não se deixa capturar completamente nem pelo português nem pelo

espanhol, assim como o aforismo adorniano resiste à apropriação pelos sistemas conceituais hegemônicos.

Esa noche, soñé que mi madre estaba acostada en una cama del hospital. Cuando me vio, se levantó y pasó por un monte de gente que estaba sentada en una mesa alrededor de la cama. Ella cruzó por todos y vino a darme un beso. Cuando yo me desperté, tenía los ojos sossegados y estaba en paz. Ese día, me senté en el patio, y empecé a escribir sobre mi madre. De a poco, las palabras fueron trayendo nuevos sueños, y cada vez, me levantaba más tranquilo (Severo, 2017, p. 18-19).²⁰

A paz que o narrador encontra (“me levantaba más tranquilo”) brota justamente da capacidade do portunhol de abrigar o ambíguo, o inacabado, o partido – como o sonho que mistura realidade e fantasia. A mãe que corta a multidão do hospital para dar um beijo é a própria encarnação dessa linguagem sem barreiras: como o portunhol, ela flui entre mundos, costurando o que a lógica rígida insiste em separar. Mas essa mãe não é só ponteadora – ela é *casa*. E assim como Artigas, a cidade do autor em *Viralata*, ela se torna um território de retorno, um chão afetivo em que a memória e o luto podem ser reconfigurados. Severo não apenas usa o portunhol como expressão, mas o converte em instrumento de cura – uma escrita que, ao assumir suas fissuras, permite ao narrador reescrever-se. A mãe-casa e Artigas-casa são, então, dois lados do mesmo abrigo: um geográfico, outro corporal, ambos espaços em que o eu, mesmo em frangalhos, reencontra seu eixo.

Tanto a prática adorniana quanto a literatura em portunhol desafiam a noção de linguagem como instrumento transparente de comunicação. Enquanto Adorno denunciava como a linguagem filosófica tradicional traía a complexidade do real ao forçá-lo em categorias, o portunhol literário dos dois autores recusa-se a ser veículo de mensagens de qualquer idioma que se pretenda total, afirmando-se como experiência estética. A escolha das formas de expressão carrega profundas implicações políticas. Aquilo que Adorno via no ensaio e no aforismo como arma contra o pensamento totalitário, Severo e Schlee encontram no portunhol: um modo de resistir às homogeneizações culturais. Em ambos os casos, a forma escolhida não é mero recipiente para conteúdos, mas parte constitutiva de um projeto estético-político que valoriza precisamente o que escapa às classificações dominantes.

²⁰ Naquela noite, sonhei que minha mãe estava deitada numa cama de hospital. Quando me viu, se levantou e passou por um monte de gente que estava sentada nuns bancos em volta da cama. Ela atravessou todos e veio me dar um beijo. Quando eu acordei, tinha os olhos sossegados e estava em paz. Nesse dia, sentei-me no pátio e comecei a escrever sobre minha mãe. Aos poucos, as palavras foram trazendo novos sonhos, e, cada vez, eu me levantava mais tranquilo.

1.3 – PREENCHIMENTO CRIATIVO – OUTRA PROPOSTA DE CONCEITO

O conceito de preenchimento criativo, que busco agora introduzir no debate, é um artifício literário dinâmico que assume funções distintas conforme o regime memorial em que opera. Longe de ser um processo passivo, revela-se como mecanismo estratégico na organização mental coletiva, adaptando-se às estruturas de controle da memória social em cada contexto histórico específico. Em determinado momento, há uma reprodução de textos escritos pelo próprio Rivera por parte de Schlee (2010, p. 231). Nos trechos em que apresenta as *Notas biográficas* de Rivera, apresenta uma prosa cuidadosamente elaborada, em que o general constrói sua autoimagem através de uma argumentação circular tipicamente encontrada nos textos de autolegitimação política. A passagem começa com uma premissa aparentemente irrefutável – “Desde que um cidadão se torna ilustre por fatos de transcendência” – que já pressupõe o que deveria demonstrar, qualificando implicitamente o próprio autor como pertencente a essa categoria de homens excepcionais. O texto avança então numa progressão retórica ordenada que liga organicamente o indivíduo à nação (“seu nome, reputação e fama são patrimônio inestimável de sua Pátria”), estabelecendo uma equivalência entre mérito pessoal e grandeza nacional que beneficia diretamente o autor. A referência às “nações” que “fundam grande parte de sua vaidade e glória no número de heróis que hajam produzido” revela particular sagacidade, pois transforma a autoexaltação em dever patriótico – não se trata de vaidade individual, mas de obrigação cívica perpetuar esses feitos.

Esta construção textual não é ingênua: cada termo foi meticulosamente escolhido para criar um efeito de autoridade e inevitabilidade histórica. A linguagem empregada – “transcendência”, “magnanimidade”, “esplendor nacional” – pertence ao registro elevado do discurso político oitocentista, emprestando ao texto uma solenidade que reforça sua pretensão de verdade. Notadamente, Rivera evita pormenorizar exemplos concretos ou datas específicas, trabalhando com abstrações (“grandes acontecimentos”, “grandes homens”) que permitem ao leitor preencher as lacunas com suas próprias referências, enquanto o autor se insinua discretamente nesse panteão. A conclusão do trecho – “os primeiros servem de lição aos mortais, os segundos devem servir-lhes de modelo” – completa o círculo retórico: ao se apresentar como fonte de lições históricas, Rivera se autopromove implicitamente a modelo a ser seguido, sem jamais precisar declarar isso explicitamente. Essa estratégia discursiva

revela um sofisticado domínio das convenções do gênero autobiográfico como instrumento de construção memorialística.

Na memória fragmentada, o preenchimento criativo revela-se uma potência política ambígua: se, por um lado, opera como sintoma que fura a ordem simbólica, por outro, ao alinhar-se à lógica da contra história, arrisca-se a reproduzir a dialética do poder e contrapoder que estrutura o sistema total. O gesto de recompor fragmentos, ainda que insurgente, não escapa à armadilha do binômio “nós versus eles”, pois ambas disputam o direito à memória dentro do mesmo regime de legitimidade. Cada fragmento resgatado, ao ser reinserido na narrativa contra hegemônica, corre o risco de se tornar moeda de troca nessa economia política que define quem pode ou não aspirar à voz histórica. A montagem de vestígios silenciados, embora exponha as costuras da narrativa dominante, ainda assim negocia com os termos do poder: ao reivindicar “inocência” ou “verdade alternativa”, a contra história mantém-se prisioneira da mesma estrutura que denuncia, convertendo a fragmentação em capital simbólico para uma nova versão de totalidade.

Aqui reside o paradoxo: a criatividade na recomposição memorial, mesmo quando mobiliza vozes subalternas, não rompe com a lógica totalizante; apenas desloca o conflito para o interior do sistema fechado que opõe o oficial e o contraoficial. O que se revela não é a superação dessa dualidade, mas sua perpetuação sob nova roupagem. A contra história, ao se apresentar como alternativa completa, repete o gesto de exclusão que critica: apaga aqueles cujas memórias não cabem nem na versão do poder nem na do contrapoder — os mutilados pela história que não têm lugar nessa disputa de narrativas. A verdadeira ruptura estaria, adornianamente falando, em recusar o jogo da representação total, sustentando a fragmentação como crítica imanente à própria totalização. Toda tentativa de criar um sistema completo (político, histórico, social) sempre falha, porque algo — pessoas, experiências, versões do real — fica de fora, e é nesse “resto” que pode residir a crítica mais radical. Benjamin (2020), ao invocar a “constelação perigosa”²¹, não propõe uma nova síntese, mas a explosão do continuum histórico que sustenta tanto o oficial quanto o contraoficial. O preenchimento criativo, nessa chave, não buscaria restaurar nem substituir, mas exhibir o hiato como prova de que todo direito à memória, nesse regime, é sempre concessão negociada com o poder. A memória fragmentada, assim, só escapa à totalização

²¹ Imagem surgida no momento do perigo. Uma fagulha histórica capaz de conectar passado e presente. Uma constelação de tensões que se apresentam como ponto de inflexão. Ou seja, um conjunto de momentos isolados, fragmentados que podem ser acionados no presente.

quando recusa a tornar-se contra história, mantendo-se como resto irredutível que desestabiliza a própria ideia de “versão” — seja ela oficial ou alternativa.

Ah! M’hija! Perdona esta lengua que se tuerce das gana de historiar. Ya estoy por cerrarme, poner la tapa arriba. Cuando usted se vaya, cuando vuelva en las raíz de onde vino, cuando cierre la última página de mi voz, le pido que lembre mis palabra, mucho mejor de lo que yo las dije (Severo, 2020, p. 140).²²

Quando o sujeito enuncia “Ya estoy por cerrarme, poner la tapa arriba”, este gesto de autossilenciamento performático não é resignação, mas sabedoria: reconhece que toda tentativa de totalização narrativa é cumplicidade com a violência epistêmica do historicismo. Ao fechar-se, a voz recusa-se a entregar sua experiência à lógica da mercadoria — que exige narrativas consumíveis, coerentes e, portanto, falsamente reconciliadas com o sofrimento. O pedido — “lembre minhas palavras, mucho mejor de lo que yo las dije” — é um ato de deslocamento da autoridade histórica. Não há história “real” a ser contada pelos vencedores, há cadáveres de experiências sob os escombros do progresso, e só os que operam sob o signo da mutilação detêm a chave para sua decifração. O ouvinte é convocado a ser copartícipe da constelação, não para “completar” o relato, mas para ativar o potencial inventivo do não-dito. A arte da memória reside no negativo: no espaço vazio entre as palavras, em que pulsam as histórias invisíveis. Reconstruir “melhor” não é embelezar, mas exercer justiça anacrônica — deixar que o passado irredimido fure o continuum da história, como um fragmento de vidro enterrado na carne do presente. Enquanto os discursos oficiais (políticos, históricos, científicos) tentam encaixar a realidade em explicações fechadas, a arte pode preservar o que escapa. Ela faz isso não por representar diretamente o excluído (isso seria reduzi-lo a mais um elemento do sistema), mas criando formas que mantêm vivas as contradições. São gestos artísticos como a literatura aqui analisada que recusam a reconciliação fácil, deixando ver as rachaduras do mundo. O mundo ficcional dessa arte não industrializada, de tal modo, representa, na forma e no conteúdo, a desestabilização do universo social.

O preenchimento criativo revela, portanto, sua natureza profundamente política ao assumir diferentes funções conforme o regime memorial em que opera. Na memória oficial, ele serve como instrumento de consolidação do poder, reforçando os contornos estabelecidos

²²Ah, minha filha! Perdoe esta língua que se torce de tanto desejo de historiar. Já estou pra me fechar, pôr a tampa. Quando você for embora, quando voltar pra raíz de onde veio, quando fechar a última página da minha voz, peço-lhe que lembre minhas palavras, muito melhor do que eu as disse.

pela narrativa dominante. Já nos regimes de memória fragmentada, transforma-se em dispositivo de resistência, permitindo que vozes subalternas emergjam e questionem a história oficial. Mas é na memória mutilada que esse mecanismo atinge sua expressão mais radical e paradoxal: seguindo a proposta de Adorno sobre a vida mutilada, a memória das sociedades violentadas apresenta-se como um campo devastado, em que não apenas fragmentos foram perdidos, mas a própria capacidade de tecer narrativas coerentes foi profundamente danificada. Nesse contexto extremo, o preenchimento criativo assume um caráter urgente e singular. Ele não busca simplesmente reconstruir sentidos, mas reinventá-los a partir do abismo. Quando sobreviventes de traumas extremos narram suas experiências, não estão meramente reportando fatos, mas performando o ato de narrar como gesto de confrontação à aniquilação. Suas palavras carregam não apenas conteúdos, mas a marca do inefável – aquilo que, precisamente por não poder ser dito completamente, exige constante enunciação. Este paradoxo constitui o núcleo ético e político da memória mutilada, transformando o preenchimento criativo num ato simultaneamente estético e político, pessoal e coletivo. Pois é apenas na memória mutilada que encontramos uma resposta à própria mutilação. A história oficial, sozinha, não pode dar conta da violência que a funda – ela depende, estruturalmente, da contra-história para existir. São faces de um mesmo binômio: uma não vive sem a outra. A memória mutilada é presença insurgente: o dito fora do eixo linguístico que se pretende total persiste como ferida e potência, um escombros a que o binômio memorialístico tradicional sequer se importa em olhar.

A memória mutilada representa assim muito mais do que um regime memorial entre outros – ela revela-se como o ponto nodal em que as contradições de todos os regimes de memória se tornam visíveis. Por meio dela, compreendemos que toda memória oficial contém em seu cerne uma violência originária, que toda contranarrativa carrega suas próprias exclusões, e que o trabalho de memória nunca é pacífico ou conclusivo, mas um campo permanente de reinvenção. Neste sentido, o preenchimento criativo na memória mutilada transcende sua função em outros contextos. Longe de ser um mero recurso técnico, ele se revela como a expressão mais aguda da luta pelo sentido. É por meio desse processo dinâmico e estratégico que as subjetividades danificadas encontram caminhos para se reinventar, transformando a própria mutilação em terreno fértil para novas formas de existência histórica, estética e política.

A operacionalização do preenchimento criativo exige o mapeamento desses processos, identificando os momentos em que a memória é reconstruída e os mecanismos linguísticos que viabilizam essa reconstrução. A literatura de Severo (2020) em especial,

com seu uso do *portunhol* e suas narrativas “na língua que minha mãe falava”, demonstram a potência que emerge da mutilação. Como afirma Severo (2020), “Artiga teim uma língua sin dueño”²³ – uma língua que escapa ao controle dos idiomas hegemônicos e se torna espaço de invenção. Por meio da irresistível vontade de nomear, Severo se entremeia com o oficialismo de contextos como o de Pueblo Sepultura, em que a memória oficial (representada pela escola) entra em conflito com a memória local (ligada ao cemitério). A memória mutilada – aquela que emerge dos esquecidos, dos que nunca tiveram condições materiais de lutar por emancipação política ou econômica – encontra no desejo de nomear: a sua expressão.

Enquanto em Schlee o preenchimento criativo é um processo investigativo e desestabilizador, que utiliza a ferramenta da ficção para preencher as lacunas documentais de uma figura histórica ambígua, expondo justamente as contradições inerentes à construção de qualquer narrativa nacional, Severo opera uma transferência dessa operação para o leitor. Schlee, ao reconstruir os últimos dias de Rivera no limbo fronteiriço, não busca restaurar uma imagem monolítica do herói, mas sim habitar o hiato da história oficial, explorando a zona de sombra existente entre o fundador da pátria e o exilado, o presidente e o prisioneiro. Seu preenchimento é um ato de interpretação histórica profundamente contextual, que questiona os marcadores nacionais a partir da própria fronteira, usando o bilinguismo e a pesquisa meticulosa para tensionar, e não fechar, os significados em torno de Rivera.

Esta diferença de foco e destinatário constitui a distinção fundamental entre os dois projetos. O preenchimento em Schlee é, em última análise, uma tarefa do autor-pesquisador, que assume a responsabilidade de tecer uma narrativa polifônica e complexa a partir dos fragmentos históricos, convidando o leitor a contemplar as ambiguidades de um processo histórico. Em Severo, o preenchimento criativo é inequivocamente delegado como uma tarefa ética ao leitor. A linguagem mutilada pelo *portunhol*, a estrutura narrativa fragmentária e os silêncios impostos pela violência histórica não são escolhas estéticas para serem decifradas, mas condições de enunciação que tornam impossível qualquer narrativa completa. O leitor é convocado não a compreender uma interpretação, mas a construir a partir do inexprimível, a assumir o fardo e a potência de lembrar.

Em suma, é possível sistematizar a atuação do preenchimento criativo conforme o regime memorial. No regime da memória oficial, o preenchimento opera pela lógica da

²³Artigas tem uma língua sem dono

soberania, nos termos foucaultianos. Seu objetivo é suturar quaisquer fissuras, apresentando uma narrativa contínua e autojustificada que naturaliza o poder, na qual cada elemento retórico converge para a consolidação de uma imagem harmoniosa e incontestável. Em um segundo momento, no regime da memória fragmentada, o preenchimento ainda é movido por uma busca de totalidade, mas agora pela via da contra história foucaultiana. Ao recompor os fragmentos silenciados para se opor ao oficialismo, essa modalidade constrói uma contra narrativa. No entanto, conforme uma crítica inspirada em Adorno, essa operação acaba por criar uma nova versão fechada do passado, reproduzindo, ainda que de forma invertida, a lógica binária e totalizante do sistema que pretende criticar. Por fim, no regime da memória mutilada, ocorre uma guinada drástica: o preenchimento criativo não visa a qualquer totalidade. Ele abraça radicalmente o conceito de vida mutilada de Adorno, mas para potencializá-lo, enxergando na fratura uma potência subversiva. O preenchimento se dá de modo radical, precisamente na relação ética estabelecida entre autor e leitor. Aqui, o arsenal tópico tradicional – a linguagem padrão, as formas narrativas consagradas – se apresenta ele próprio como mutilado, reconhecido como incapaz de conter a experiência traumática, e é a partir desse reconhecimento que uma nova possibilidade de sentido, não-totalizante, emerge.

2 - SCHLEE - O ABRAÇO AO FRAGMENTO E A INTUIÇÃO DA MUTILAÇÃO

A obra literária de Schlee insere-se na tradição de literatura fronteiriça remontando em alguns momentos ao século XIX, mas adquire contornos específicos no contexto contemporâneo marcado por globalização e redefinição das fronteiras. Nesse cenário, emerge como campo de produção simbólica que questiona as noções de fronteira e nação. Sua produção caracteriza-se pela reflexão sobre a condição fronteiriça entendida como espaço de trânsito, explorando tensões culturais e processos históricos regionais em obras como *Uma Terra Só* (1984), *O Dia em que o Papa foi a Melo* (1999) e *Os limites do impossível* (2009). O bilinguismo português-espanhol de Schlee constitui elemento central de sua poética, expressando um modo de habitar o espaço fronteiriço. Sua prática de autotradução reforça a fronteira como zona de transformação cultural em que línguas se transformam mutuamente. *Don Frutos* (2010) representa o ápice de sua trajetória, resultado de 45 anos de pesquisa sobre José Fructuoso Rivera. A gênese da obra remonta à descoberta, por parte de Schlee, de documentos sobre a estadia de Rivera em Jaguarão, cidade natal do escritor, durante pesquisa acadêmica.

O longo processo de gestação de *Don Frutos* revela o cuidado documental realizado com o auxílio do pesquisador Amilcar Brum, indo além da reconstrução histórica para refletir sobre memória e poder. Apesar do Prêmio Açorianos de 2011, a extensão da obra de romance de não ficção inicialmente desencorajou editoras, evidenciando os desafios da literatura fronteiriça em mercados comerciais. A obra sintetiza preocupações temáticas essenciais: relação história-ficção, questionamento dos marcadores culturais nacionais e experimentação linguística. Como escritor fronteiriço, Schlee oferece uma perspectiva singular sobre processos históricos Brasil-Uruguai. Em *Don Frutos*, explora as ambiguidades de Rivera em que a memória histórica é campo de disputa. Esta obra intervém na construção das marcas culturais presentes, recuperando e produzindo memórias enquanto (sem querer, querendo) desafia narrativas oficiais. José Fructuoso Rivera (1784-1854), figura central na formação do Uruguai, destacou-se nas invasões inglesas e se uniu com Artigas durante a independência. Sua liderança nos “Trinta e Três Orientais”²⁴ (1825) e sua presidência constitucional (1830-1834) atestam seu papel fundador.

²⁴ Movimento liderado por Lavalleja para libertação do território da Cisplatina do domínio do Império do Brasil.

O período final da vida de Rivera, cerne do romance de Schlee, revela aspectos menos conhecidos de sua trajetória. Após sua derrota em India Muerta²⁵ (1845), o caudilho foi exilado e preso no Brasil antes de fixar-se em Jaguarão (1852-1853). Essa cidade fronteiriça — berço de Schlee quase um século depois — serviu-lhe como posto avançado para planos de retorno ao Uruguai, projeto interrompido por sua morte próximo a Melo em 1854. Para Schlee, Rivera encarnava a essência contraditória da fronteira: líder nacional terminando dias num limbo geopolítico e espacial. A centralidade da cidade quando da estada de Rivera se mistura com a aura moribunda da persona do general. Vivo e morto, morto-vivo como a fronteira. Rivera, ator historicamente central, encarna a paródia do homem estelar, unindo-se ao fim tragicômico do sujeito periférico. Em *Don Frutos*, o escritor explora as ambiguidades desse homem simultaneamente herói e exilado, presidente e prisioneiro. A estadia forçada em Jaguarão transforma-se em metáfora da condição fronteiriça.

A fronteira Brasil-Uruguai resulta de processo histórico marcado por disputas territoriais e negociações diplomáticas. Durante o período colonial, a Banda Oriental era área de disputa entre impérios ibéricos, com limites variáveis conforme tratados de Madrid (1750) e Santo Ildefonso (1777). Essa indefinição persistiu após as independências. A anexação pelo Brasil (1821), criando a Província Cisplatina, motivada por interesses no estuário do Prata, gerou resistência que desencadeou a Cruzada Libertadora (1825). A Guerra da Cisplatina (1825-1828) culminou na independência uruguaia mediada pela diplomacia britânica. Longe de resolver tensões, esse episódio fundador estabeleceu bases para novos conflitos como a Guerra Grande (1839-1851), pano de fundo de *Don Frutos*. Nesse contexto, a fronteira norte uruguaia transformou-se em espaço singular em que estancieiros mantinham propriedades transfronteiriças e as tropas cruzavam limites. Schlee procura expor essa complexidade por meio de Rivera.

As diferenças entre os modelos político do Brasil monárquico e Uruguai republicano refletiam concepções distintas de organização territorial. Enquanto o Império buscava consolidar influência no Prata, o projeto uruguaio enfrentava pressões de vizinhos maiores. Essa tensão se manifestava em narrativas históricas concorrentes que legitimavam reivindicações antagônicas. As disputas transcendiam demarcação de limites, envolvendo fatores econômicos estratégicos e soberania. O Tratado de 1851 representou uma

²⁵ Batalha ocorrida em novembro de 1816, disputada entre tropas do então Reino de Portugal, Brasil e Algarves, contra a *Liga Federal*, liderada pelo próprio Fructuoso Rivera.

estabilização provisória, não resolução definitiva, conforme revelam documentos diplomáticos. Por meio de pesquisa meticulosa em arquivos, Schlee transcende o gênero histórico tradicional. Ao focalizar os últimos meses de Rivera — período pouco documentado — explora zonas de sombra da história, reconstruindo a subjetividade de quem personificava o encontro entre um poder que se debatia no polo “história oficial e contra história” e as condicionantes fronteiriças. A estrutura fragmentária do romance, com saltos temporais e vozes múltiplas, reflete a história como processo polifônico.

Historicamente, o português predominou como língua materna no norte do Uruguai até o início do século XX, quando políticas nacionais buscaram promover o espanhol. Esse processo gerou tanto tensões quanto novas formas linguísticas. Catonio (2018, p. 50) cita Behares (1984) para ressaltar que, em departamentos como Artigas, Rivera e Cerro Largo, “se habla portugués desde el siglo XVIII y no hace aún cien años que se habla español en situación de segunda lengua”. Desde 2009, o “Português do Uruguai”, reconhecido como uma língua crioula originada do multilinguismo regional, é falado por cerca de 15% da população, especialmente nas áreas da “fronteira da Paz”, que une Artigas e Rivera no Uruguai a Quaraí e Santana do Livramento no Brasil, e na fronteira entre Río Branco, no Uruguai, e Jaguarão, no Brasil — as duas fronteiras líquidas existentes entre os dois países. Esse idioma configura-se, para muitos, como o da memória, do afeto e da ética possível. O que, à primeira vista, pode parecer essencialismo na produção artística revela, na verdade, uma resistência à teleologia histórica, apropriando-nos do proposto por Arantes (2023). Não há, aqui, simetria entre origem e destino. A literatura de um lugar não se compromete com alguma promessa feita há muito tempo, tampouco com uma origem que precise ser restituída. Muito do nosso mal residiria na teleologia que nos persegue há tempos.

Entre 1820 e 1920, a política linguística do Brasil buscava valorizar e impor a língua da coroa como ferramenta de civilização dos chamados “povos bárbaros”, ao mesmo tempo em que promovia o banimento das línguas indígenas, das línguas trazidas por populações africanas e do *nheengatu*²⁶ — a língua geral, considerada uma invenção abominável e diabólica (Moreira Neto, 1988). Nesse período, foi instituído o ensino de um português padronizado, com uma gramática única e uma rígida oposição às variações, inclusive de pronúncia, refletindo a tentativa de uniformização linguística em um país de expressiva diversidade cultural e étnica. Essa mesma lógica de imposição linguística se estendeu aos

²⁶ Língua originária do Brasil, formada a partir do contato entre os povos indígenas e os colonizadores portugueses. De base tupi, mas com influências do português, foi amplamente falada durante o período colonial.

territórios fronteiriços. No Primeiro Censo Nacional do Uruguai, realizado em 1860, dos 200.000 habitantes registrados no país, 40.000 eram brasileiros residentes na região nordeste do território, representando 20% da população total. Esse cenário ilustra como a presença significativa de brasileiros, somada às políticas do governo brasileiro, contribuiu para a disseminação e imposição do português sobre a língua espanhola, moldando o panorama linguístico nas zonas de fronteira.

2.1 – ALGUMAS PALAVRAS A RESPEITO DA LITERATURA REPRESENTATIVA DA MEMÓRIA

A literatura da memória geral é a literatura dos tótons literários dos grandes centros. E em especial no centro da periferia nacional brasileira, nomes como Antonio Candido (1997, 2006) e Roberto Schwarz (2000) exploraram fortemente os principais autores da literatura dos centros das periferias, a saber, em especial: José de Alencar (1829-1877), Manuel Antônio de Almeida (1831-1861), Machado de Assis (1839-1908), dentre outros. Passaremos brevemente pela literatura da memória fragmentada excluindo tais nomes, não por não os considerar importantes, mas por crer que muito do que poderia ser debatido a respeito deles já foi. Essa literatura não se limita apenas ao contexto de uma América Latina coletiva, mas também às nações que a compõem, com seus processos históricos e culturais específicos. A criação literária latino-americana tem respondido à pressão de conceber literaturas, de fato, nacionais, baseadas em marcadores únicos que as definam. Ela reflete a tensão intrínseca entre a busca por um pertencimento universal e a reafirmação das singularidades locais, especialmente nos centros periféricos, que, por sua vez, se veem à margem do poder central. As diversas formas de produção literária fazem alusão a essa fragmentação, explorando as contradições e impasses sociais e culturais, muitas vezes de maneira explícita, mas também sutil, nos diversos gêneros literários.

A poesia, o conto e, sobretudo, o romance – como José Ángel Valente²⁷ (1929-2000) em 1974, o denomina *gênero da emancipação* – desempenham um papel central na reinvenção dos marcadores socioculturais das periferias intelectuais da América Latina.

²⁷ Um dos poetas e ensaístas mais importantes da literatura espanhola contemporânea, Valente é conhecido por sua poesia introspectiva e de grande profundidade filosófica, marcada pela reflexão sobre a linguagem, o silêncio e o vazio existencial. Sua obra também se distingue por uma linguagem densa e simbólica, além de um estilo preciso e rigoroso.

Esses gêneros literários, ao se entrelaçarem com os esforços de ensaístas e filósofos para entender os traços específicos de marcas sociais subalternas, não se limitam a retratar o que é visível, mas também o que está ausente ou marginalizado. Nos poemas e romances, os princípios dos marcadores culturais não só se articulam como também criam espaços de fala para grupos oprimidos ou minoritários, denunciando as contradições, ambiguidades e tensões da realidade. Este diálogo literário vai além da representação de uma “riqueza e multiplicidade da realidade” ao incluir também o silêncio e as lacunas deixadas pela invisibilidade social, abordando as complexidades das relações sociais e culturais que frequentemente escapam a outras formas de narração.

A literatura da memória fragmentada opera por meio de uma dinâmica de ruptura que caminha sempre para frente: questiona essas dependências e as transforma, usando seu poder evocativo e a ambiguidade inerente para preservar e expandir a complexidade cultural, regressando, portanto, à unidade que totaliza a relação entre centro e periferia. Nessa literatura, as questões de memória, usualmente revestem-se como marcas culturais, especialmente em contextos de invisibilidade e fragmentação social. Exemplos disso, há vários. Mesmo os atores sociais mais destacados de uma realidade periférica podem ter um tanto de vazios ao serem expostos ao regime de memória que lhes corresponde.

NINGUÉM se lembra, ao certo, quando Rivera nasceu. Já não se sabe, também, onde e como ele nasceu (nunca se soube nada). Ninguém recorda, ninguém confirma, ninguém mais pode contar que ele, recém-nascido – terá sido – foi, ao que já não consta – uma criatura como que abortada de tão pequeno, fraco e feio que era (Schlee, 2010, p. 139).

A construção discursiva baseada na negação e na ausência — “ninguém se lembra”, “já não se sabe”, “nunca se soube nada”, “ninguém recorda, ninguém confirma” — evidencia a precariedade do registro histórico e da memória em relação a figuras periféricas. Essa estrutura textual enfatiza a incerteza que cerca os sujeitos na história, uma vez que a origem de Rivera se diluiu no esquecimento. Logo, sua memória só pode ser evocada sob suspeição. Contudo, em seguida, é contraposta pelo preenchimento criativo, no momento, em que Schlee descreve como era a fisionomia de Rivera recém-nascido, ainda que ninguém saiba disso. Essa estratégia literária se insere na ideia de que a literatura da periferia intelectual latino-americana não apenas retrata realidades marginais, mas também opera sobre as lacunas e silêncios da memória coletiva.

Fernando Ainsa, importante crítico literário uruguaio, realizou, em sua obra *Do Cânone à Periferia* (1996), uma importante imersão naquelas que seriam as principais obras literárias de países latino-americanos, tendo sido o guia usado nesta tese para proceder a

leitura desses autores e dessas obras. Buscas em sites como Scielo.com, Academia.edu, e google acadêmico, indicam a relevância dos autores apontados por Ainsa para seus países, tendo em vista o número de trabalhos científicos a respeito desses escritores. Para Ainsa (1996), no contexto literário do Paraguai, destacam-se as obras de Augusto Roa Bastos (1917-2005), como *Filho de Homem* (1960), *Eu, o Supremo* (1974) e *Moriência* (1994). Esses textos explorariam o resgate da memória nacional, revelando mitos, símbolos e a diversidade cultural do país. Já nas primeiras páginas de *Filho de Homem*, o velho Macario, representante oficial da memória de Itapé, começa a compartilhar suas histórias. É importante ressaltar que Macario não apenas rememora o passado, mas também é um vidente, e suas narrativas oscilam entre lembranças e invenções, conferindo-lhe a forma de mito, revestindo-se de olhos fantásticos que enxergam além, que transcendem o tempo e o espaço. No caso de *Moriência*, a “vida guarani” ganha uma presença marcante na obra, sendo representada principalmente por seus traços culturais que, embora traduzidos para a linguagem e códigos literários do espanhol, carregam consigo uma profunda marca da tradição guaranítica. Esses traços culturais, que se estendem desde a linguagem até expressões gestuais, entram em diálogo com outras obras literárias por meio de mecanismos intertextuais, criando uma rede complexa de significados e interpretações. Contudo, é crucial compreender que esse movimento de adaptação e incorporação não é isento de perdas significativas. Ao transpor as práticas culturais guaranis para um sistema de representação formal – um sistema literário que opera sob lógicas externas ao universo guarani – ocorre uma inevitável perda do sentido original do que pode ser nomeado. O nomear, tem teor altamente comunitário, sua tradução não é capaz de abraçar o preenchimento simbólico que a presença ausente (ou ausência presente) gera. A quintessência da cultura guarani, impregnada de significados profundos e específicos, se distância ao ser apreendida por um sistema de significações que a retraduzirá de acordos com seus próprios déficits de significado. Ao ser ajustada aos códigos de uma literatura escrita em espanhol, resulta em uma descontinuidade de conteúdo entre o que foi e o que se tornou na forma literária. Este processo de transposição acaba por revelar uma contradição fundamental: a tentativa de dar voz à periferia através de sua própria literatura, ao ser incorporada no centro das lógicas formais da literatura, pretensamente, universal, acaba por perder, se não totalmente, em algum grau, a possibilidade compreensiva de suas manifestações culturais. A forma, portanto, estrangula a expressão que deveria ter sua relativa autonomia, sufocando a voz periférica, que, ao final, acaba refletindo as estruturas dominantes do centro. A literatura, nesse caso, ao tentar representar a cultura de uma periferia, não pode escapar do fato de que

suas narrativas estão irremediavelmente marcadas pelas contradições e ambiguidades de sua própria inserção no campo literário global.

Como podemos compreender o realismo mágico na obra de Miguel Ángel Asturias²⁸ (1899-1974), especialmente no contexto da Guatemala? Mais do que simplesmente conectar razão e fantasia, como tradicionalmente se faz com esse movimento literário, é necessário entender as profundas influências culturais e históricas que moldaram sua escrita. Embora tivesse plena consciência da necessidade de uma reinvenção estilística, a obra de Asturias, como destaca Luis Justo (1964), sempre se situou entre dois componentes fundamentais do espírito (componentes estes comuns a literatura da memória fragmentada): a racionalidade europeia, impregnada pelo ideário da modernidade, e a magia ancestral, herdada das tradições indígenas. Essa dualidade não significa, no entanto, que Asturias se limitasse a um mero pastiche das abordagens de seus predecessores, ainda que não consiga escapar totalmente do espelhismo formal central. O autor guatemalteco se distingue por sua capacidade de transitar entre influências, não para simplesmente reiterar, mas para questioná-las e transformá-las em um espaço literário próprio. Um aspecto que configura essa singularidade é a atenção dada por Asturias à consciência e autopercepção dos indivíduos das classes subalternas, especialmente em relação aos impactos das estruturas de poder. Sua literatura não se limita a uma representação superficial do popular, mas busca entender os processos de subjetivação desses grupos subalternizados. Este direcionamento permite-lhe ir além das limitações encontradas em narrativas anteriores no contexto latino-americano, como as de caráter costumbrista, naturalista e, em grande medida, indigenista. Enquanto essas narrativas tendem a representar os indígenas e as classes populares de forma estereotipada ou idealizada, a obra de Asturias mergulha nas complexidades dessas existências, ao explorar a tensão entre a tradição e a modernidade, o local e o universal, o mito e a realidade. Esse movimento é particularmente importante quando se observa a tensão entre o realismo mágico e os contextos históricos de marginalização das populações indígenas e camponesas da Guatemala. Asturias não utiliza a fantasia como um mero recurso estético, mas como um meio para expressar a opressão e as contradições vividas por essas classes sociais, ampliando a capacidade da literatura latino-americana de dialogar com as questões de memória no continente. Dessa forma, seu realismo mágico não apenas questiona as narrativas dominantes da modernidade, ainda que encharcada por elas, mas também

²⁸ Escritor, poeta e diplomata guatemalteco, considerado um dos maiores autores da literatura latino-americana do século.

oferece uma visão profundamente crítica sobre o papel da literatura na construção e representação das realidades sociais e culturais da Guatemala e, por extensão, da América Latina.

No Brasil, Graciliano Ramos (1892-1953), em sua obra *Vidas Secas* (2024), mantém o uso austero da linguagem e rompe, a seu modo, com a unidade formal da literatura pretensamente nacional ao empregar a concretude da lei e descrições precisas não apenas como uma forma de ordenação estética, mas também como uma tentativa de estruturar o caos e a incerteza do mundo social. O sertão, com suas condições extremas e contraditórias, emerge como um espaço em que a concretude da experiência humana se choca com a incompletude do conhecimento social. Essa memória, fragmentada e, muitas vezes, distorcida ou silenciada pela escassez, pelas contingências naturais e pela marginalização social, política e econômica de seus habitantes, revela a tensão central na obra de Ramos: a impossibilidade de reconstruir uma narrativa coesa e plena diante das condições adversas. Ainda que um autor claramente inserido no que consideramos aqui literatura da memória fragmentada e que abrace distorções impostas pelas condições de vida, a obra revela uma necessidade latente de criar uma ordem. Há excesso de realidade para que a memória permita espaços para a criatividade. A busca por estrutura atua como o avesso normativo da literatura de Asturias e de Roa. Ao clamar por organização, Ramos, reproduz as limitações e distorções dessas condições de existência no sertão. O uso recorrente de figuras e instituições legais, como a autoridade da lei, não serve apenas para dar coerência à narrativa, mas também atua como uma tentativa de preencher o vazio deixado pela irregularidade da realidade sertaneja. Se nos casos de Schlee e Severo, a memória pertence à norma, em Ramos ela pertence ao abandono. Se faz necessário que seja inventada a lei. É ela que não existe. Ela que não está lá. A lei, enquanto instrumento de controle e ordenação, busca transformar o caos em algo compreensível e racional, numa tentativa de dar sentido a uma realidade desestruturada. Essa tensão entre a necessidade de compreender e ordenar a experiência humana e as limitações impostas pelas condições do sertão, cria uma narrativa que, embora tente preencher o vazio, também escancara as impossibilidades de se representar de forma total a complexidade da experiência sertaneja.

A literatura latino-americana, em suas múltiplas vertentes, reflete essas dinâmicas por meio de representações arquetípicas que encapsulam as complexidades da experiência social e histórica, como, por exemplo, a figura do gaúcho uruguaio. O gaúcho, presente nas

obras de Juan José Morosoli²⁹ (1899-1966), Enrique Amorim³⁰ (1900-1960), Justino Zavala Muniz³¹ (1898-1968), Javier de Viana³² (1861-1926), Francisco Espínola³³ (1901-1973), Mario Arregui³⁴ (1917-1985) e Mario Delgado Aparain³⁵ (1949), é uma figura multifacetada que não apenas amplifica a complexidade dos marcadores sociais latino-americanos, mas também se coloca em constante diálogo com diferentes abordagens culturais e filosóficas (Ainsa, 1996). Esses autores não apenas ampliam a figura do gaúcho, mas também a utilizam como um veículo para explorar as complexas questões de pertencimento social, muitas vezes confrontando as dinâmicas de marginalização e subordinação que permeiam as classes populares e indígenas na América Latina. A literatura desses escritores, ao tratar do gaúcho, contribui para uma compreensão mais ampla dos marcadores nacionais, enfatizando não apenas as dimensões históricas e culturais, mas também os processos de subjetivação dos grupos subalternizados. Em contexto urbano, obras como *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes (1928-2012), *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal (1900-1970) e a produção de Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) capturam as particularidades das cidades latino-americanas — como Cidade do México, Buenos Aires e Lima — todas elas pontos centrais, e suas complexas geometrias sociais e culturais. Essas obras exploram as tensões entre o espaço urbano e as realidades sociais subjacentes, refletindo uma estrutura urbana fragmentada, permeada por contradições e desigualdades, em que os desejos e as aspirações dos indivíduos se entrelaçam com as limitações impostas

²⁹ Escritor, contista e jornalista uruguaio, considerado uma figura importante na literatura do Uruguai, especialmente por sua obra voltada para as questões rurais e a vida simples dos camponeses. Morosoli é mais conhecido por seus contos, que retratam as vivências do campo e as relações entre o ser humano e a natureza, com uma forte ligação ao regionalismo. Sua escrita se destaca pela linguagem simples e direta.

³⁰ Escritor, poeta e jornalista uruguaio, conhecido por sua obra voltada para as questões sociais e culturais do Uruguai, especialmente no contexto rural. Amorim se destacou por seus romances e contos que exploram o universo do campo e a realidade das camadas mais humildes da sociedade. Sua produção literária está fortemente vinculada ao movimento regionalista, sendo considerado um dos principais representantes da literatura uruguaia no século XX.

³¹ Dramaturgo, narrador, historiador, jornalista e político uruguaio. Teve uma longa trajetória e deixou um importante legado por meio da criação e contribuição para diversas instituições culturais e artísticas nacionais.

³² Escritor e jornalista uruguaio, conhecido por sua produção literária voltada para o regionalismo e a vida rural do Uruguai. Viana foi um dos principais representantes da literatura uruguaia no final do século XIX e início do século XX, destacando-se pelas descrições da vida no campo e pela representação das tradições e dos conflitos da sociedade uruguaia. Sua obra possui um caráter essencialmente nacionalista, com foco na identidade do país e na valorização de suas raízes rurais.

³³ Foi um escritor, jornalista e professor uruguaio, integrante da "Geração do Centenário", grupo de escritores que se destacou na literatura uruguaia do século XX. Além de sua produção literária, Espínola teve uma atuação relevante como jornalista e professor.

³⁴ Escritor uruguaio. Os contos mais destacados de Mario Arregui possuem uma forte marca rural, embora, com frequência, o protagonismo seja assumido pelo povo, pela cidade e até por lugares fictícios, criações particularmente próprias de seu estilo.

³⁵ Escritor, professor e jornalista.

pela modernidade. No caso de Montevideu, autores como Mateo Magariños Solsona (1867-1921), Emilio Frugoni (1880-1969), Carlos Martínez Moreno (1917-1986) e Mario Benedetti (1920-2009) desempenham papel semelhante, criando uma “geografia espiritual” que transmite não apenas a melancolia, mas também a singularidade de um cenário urbano que, embora marcado pela modernização, mantém uma relação íntima com suas origens e tradições (Ainsa, 1996). Em suas obras, a cidade não é apenas um pano de fundo, mas um personagem ativo que interage com os sujeitos, moldando e sendo moldada pelas relações sociais, culturais e históricas que se entrelaçam no cotidiano urbano. O papel da literatura na construção dos marcadores sociais latino-americanos transcende as questões políticas e históricas, pois, como observa Octavio Paz (1914-1998), ela não apenas reflete a sociedade, mas também a transforma, apresentando suas contradições e inventando novas formas. Ao representar as complexidades da experiência social urbana, esses escritores contribuem para um espaço de reflexão crítica sobre a modernidade e suas promessas não cumpridas. A obra de autores como Eduardo Acevedo Díaz (1815-1863), que recorre à ficção para criar uma representação nacional do Uruguai, exemplifica a interação entre literatura e história, em que a ficção se torna uma ferramenta essencial para a construção de uma memória coletiva, que caminhe do fragmento em direção à generalidade. A literatura, nesse contexto, não apenas reflete as realidades históricas, mas também as redefine, e nos termos previamente utilizados nesta tese, as inventa, criando uma ponte entre o passado e o presente, entre a memória coletiva e as exigências do futuro. Esse processo de reinvenção da história literária e nacional pode ser comparado às narrativas de Cirilo Villaverde (1812-?) em Cuba ou às obras sobre a Revolução Mexicana, em que a literatura não apenas documenta os eventos, mas também participa ativamente da construção dos marcadores nacionais e da reflexão sobre as possibilidades de transformação social (Ainsa, 1996).

A luta por marcadores sociais latino-americanos envolve um processo complexo que vai além da construção de modelos de autoctonia. Esse processo não se restringe a uma simples resistência ou superação das influências europeias, mas revela as tensões e contradições entre a tentativa de subverter o colonialismo e a permanência dessas mesmas marcas coloniais nas formas de existência cultural. Como Rubén Darío (1867-1916) apontou em 1904, a construção da América latina é marcada por uma busca constante por um passado muitas vezes subtraído (a ser preenchido no âmbito formal), mas também pela presença indelével das influências externas que continuam a moldar a realidade social e cultural (conteúdo universalizável). Nesse processo, os autores latino-americanos, sedentos por memória, incorporam influências globais para criar formas literárias, pretensamente

autônomas e resistentes, refletindo marcadores sociais que estão em constante transformação, ao mesmo tempo que buscam redefinir suas tradições e superar, contraintuitivamente de forma dicotômica, as limitações impostas pelo colonialismo. A literatura latino-americana dos últimos cento e cinquenta anos, exemplificada em obras como *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes (1928-2012) e *Santa María* (1950) de Juan Carlos Onetti (1909-1994), ilustra de maneira vívida a dinâmica entre a tradição, representativa da memória geral, e a inovação. Essas obras não apenas evidenciam as tensões entre as tradições regionais e os impulsos do novo, mas também demonstram como essas tensões geram uma literatura em constante distensão. As inovações e a tradição, longe de serem opostas, tornam-se categorias que coexistem, adaptando-se às mudanças sociais e culturais de forma a criar uma nova linguagem literária que reflita a complexidade da relação entre as realidades latino-americanas e seus espelhos normativos.

2.2 – ENTRE A MEMÓRIA FRAGMENTADA E A MEMÓRIA FRATURADA

A transição entre a literatura gauchesca, inicialmente uma manifestação popular e regional, e sua consolidação como um gênero literário plenamente estruturado é um processo significativo. Esse movimento é refletido em obras como *Martín Fierro* (1872), *Os Três Gaúchos Orientais* (1872) e *Don Segundo Sombra* (1926). Uma pesquisa em plataformas acadêmicas, como Google Acadêmico, SciELO e Academia.edu, utilizando termos de busca como “Literatura”, “Gauchos” e “Gauchismo”, entre outros similares, revelou essas três obras como as mais relevantes no que se refere à configuração da figura do *gaucho*. A escolha de *Martín Fierro* e *Don Segundo Sombra* é também justificada pelo esforço de Schlee em traduzi-las para o português da forma mais precisa possível, tentando alcançar os seus significados comunitários. Nesse processo de transição, o gênero gauchesco absorve as tradições orais e populares das comunidades, particularmente no contexto do pampa, em que a vida nômade e a resistência aos modos de organização modernos geram uma literatura que flutua entre a melancolia e a revolta. Contudo, ao se alimentar dessas vozes populares, o gênero também se reinscreve no universo literário erudito, adaptando-se às exigências da crítica literária e à modernização estética. Esse movimento de “cima para baixo” e “de baixo para cima” em um mesmo constructo, resulta em uma linguagem literária que reflete as tensões entre as marcas regionais e as forças de modernização que atravessam a sociedade

latino-americana, traduzindo em sua forma as contradições e complexidades da vida no pampa. Nesse processo, os autores gauchescos aventam fragmentos diversos da memória de um povo marginalizado, cujas histórias de resistência e sofrimento haviam sido ofuscadas ou distorcidas por narrativas colonialistas.

Assim, esses autores não apenas recuperam uma história silenciada, mas também a projetam como um espaço de ressignificação das relações de poder, criando novas formas de pertencimento, ainda que imersas nas ambiguidades e tensões da sociedade platina. Essa literatura reflete ambiguidades, transformando o *gaucho* e, por extensão, o subalterno, em um protagonista não apenas literário, mas também simbólico contra a opressão, as desigualdades sociais e a imposição de uma identidade homogeneizante. Ou seja, a carga criativa transforma uma figura historicamente contestada e, em diversos graus, perseguida, em uma espécie de anti-herói. Naquele que resiste. Naquele que o próprio autor parece querer ter sido. A emergência de *Martín Fierro* como obra fundamental da literatura gauchesca não pode ser plenamente compreendida sem considerar a contribuição decisiva de Bartolomé Hidalgo (1788-1822), cujas inovações poéticas estabeleceram os alicerces desse gênero literário. Segundo Zum Felde (1889-1976), a obra de José Hernández (1834-1886), que consolidou a literatura gauchesca no final do século XIX, deve muito à base lançada por Hidalgo. Ao introduzir a linguagem popular no universo literário da região platina, Hidalgo promoveu uma ruptura significativa com as formas poéticas tradicionais herdadas da Espanha, oferecendo uma nova estética que refletia a realidade e as tensões políticas locais (Felde, 1921). A poesia de Hidalgo, especialmente por meio de seus *cielitos* e *diálogos*, incorporou o idioma *gaucho* e métricas populares como o octossílabo e a redondilha, elementos que não apenas diferenciavam sua obra da tradição espanhola, mas também a tornavam acessível às massas. Esses poemas, carregados de sátira política e crítica social, dialogavam diretamente com o contexto turbulento das lutas pela independência e pela construção das repúblicas do Prata. Hidalgo, reconhecido posteriormente como o “Homero” da literatura gauchesca, foi pioneiro em dar uma forma literária e política ao universo dos *gauchos*, conectando suas narrativas à luta por emancipação política e marcadores culturais. A repetição do estribilho em seus *cielitos* exemplifica o apelo popular de sua obra, que, embora muitas vezes anônima, ressoava profundamente com o público, tornando-se um símbolo patriótico. Nesse contexto, *Martín Fierro* se insere como uma continuidade e ampliação do legado de Hidalgo. José Hernández, ao consolidar a literatura gauchesca, deu sequência à crítica social e à sátira política presentes na poesia de seu predecessor. Publicado em 1872, *Martín Fierro* transcende as características populares e

orais que haviam dominado o gênero até então, transformando-o em uma literatura escrita e engajada, alinhada aos debates sociais e políticos de seu tempo. Enquanto Hidalgo utilizava sua poesia para intervir nos conflitos pela independência, Hernández apropriou-se da forma gauchesca para denunciar as desigualdades e injustiças sofridas pelos *gauchos* no contexto de uma república em formação. Além disso, o impacto da Revolução de Maio³⁶ na configuração desse gênero literário foi crucial. Na primeira parte de *Martín Fierro*, o diálogo entre os personagens Fierro e Cruz, enquanto se preparam para buscar refúgio nas *tolderías*³⁷ indígenas, simboliza não apenas a camaradagem entre os *gauchos*, mas também as margens da sociedade. Essa configuração de diálogo é um instrumento para revelar a fragmentação e o desajuste das experiências sociais frente às estruturas de poder centralizado. O modelo dialógico estabelecido por Hidalgo e retomado por Hernández tornou-se uma marca distintiva da literatura gauchesca, sendo amplamente utilizado por outros autores do gênero.

Esse formato aproxima o gênero de suas origens populares e facilita a incorporação de múltiplas vozes e perspectivas, destacando a complexidade das experiências vividas pelos *gauchos*. No caso de *Martín Fierro*, o diálogo transcende o mero dispositivo literário e se torna um veículo para explorar uma questão central da literatura gauchesca: a memória fragmentada e a tentativa de reconstrução da memória coletiva, partindo, como já dito anteriormente, do fragmento em direção à generalidade. Em *Martín Fierro*, a luta dos *gauchos*, suas críticas ao sistema legal e às injustiças sociais, são narradas de maneira que posicionam a memória dos marginalizados como central para a compreensão de uma organização social desigual.

Já no primeiro canto, expõe a condição que experimenta a personagem principal: retornado da guerra. É então sancionado como assassino e despido de qualquer registro legal. Na estrofe XIX, aponta:

³⁶ A Revolução de Maio no Uruguai começou em 1811, quando o exército oriental, composto por crioulos e liderado por José Gervasio Artigas, se levantou contra o domínio espanhol. O movimento teve seu ponto de origem na cidade de Montevideu, que era um centro importante para os espanhóis, e visava a independência das Províncias Unidas do Rio da Prata, que mais tarde formariam a Argentina. Após algumas vitórias iniciais contra as tropas espanholas, Artigas conseguiu a adesão de muitas regiões do Uruguai, além de manter uma aliança com as forças da Revolução de Maio da Argentina. Durante este período, Artigas tornou-se uma figura chave na luta pela autonomia da região, defendendo uma Constituição que estabelecesse um governo federal e promova a justiça social, com ênfase nas questões dos direitos dos camponeses e na redução do poder das elites agrárias. No entanto, em 1814, as forças espanholas, com o apoio de portugueses e aliados da região, conseguiram derrotar as tropas de Artigas, o que levou à fuga do líder revolucionário e ao reestabelecimento do domínio espanhol na região do Uruguai até 1825.

³⁷ As *tolderías* indígenas eram acampamentos ou aldeias temporárias estabelecidas pelos povos indígenas das pampas. O termo “toldería” vem do espanhol “toldero”, que se refere a uma estrutura de moradia feita com couro de animais, tendas ou barracas.

E atendam à relação
de um gaúcho perseguido,
que foi bom pai e marido
dedicado e diligente;
entretanto, muita gente
o considera um bandido (Hernandez, 1972, p. 22).

O que Martín Fierro constrói, ao narrar sua trajetória, é um movimento de recomposição parcial da própria vivência, uma tentativa de rememoração que se dá a partir da imposição da violência da história (no caso, o recrutamento forçado). Ao lembrar sua vida anterior e posterior, Martín Fierro tenta articular uma continuidade que, no entanto, está marcada pela fragmentação. A memória aqui opera não como um resgate integral do passado, mas como um regime de evocação pautado pelo lamento e pela justificação. A memória é, portanto, sempre uma forma a ser preenchida, o volume desse preenchimento é mais amplo sobretudo em contextos de marginalização e deslocamento, nela se preenchem os espaços vazios que acompanham registros dispersos, lembranças evocadas em situações específicas – como nos encontros casuais dos *gauchos* ao redor do fogo. Além disso, a passagem sugere que o ato de recordar não é apenas individual, mas compartilhado, o que reforça o caráter coletivo e relacional da memória. No ambiente oral dos *gauchos*, a evocação do passado acontece como um processo de reconhecimento mútuo, em que a experiência individual se insere numa rede de vivências similares. Assim, a memória não se organiza como um sistema fechado, mas como um fluxo de generalidades/fragmentos/mutilações que se reconfiguram na interlocução e na transmissão oral. Hernández, ao reivindicar para si a perenidade de sua obra e o estatuto de guia do povo, insere a memória gauchesca na dinâmica da consagração e da historicização. O fragmento não esquecido se une, por meio da forma, ao conteúdo preenchido criativamente, não implicando a construção de uma narrativa coesa sobre o passado, e sim um campo de ressonâncias em que a fragmentação e o preenchimento são elementos constitutivos do que se pode recordar. Da mescla, portanto, entre os fragmentos de memória e o preenchimento criativo emerge o *gaúcho* que personifica a desigualdade estrutural que marca as relações sociais nas repúblicas do Prata.

Ao dar voz às memórias dispersas e ao reivindicar legitimidade para as experiências periféricas, *Martín Fierro* vai além da denúncia: torna-se uma tentativa de reorganizar e ressignificar essa forma de memória fragmentada. A obra projeta a luta do *gaúcho* como um esforço de reconstrução simbólica, resgatando a dignidade dos marginalizados, e questionando as bases ideológicas que sustentam as desigualdades sociais. Assim, o poema

de Hernández é registro literário das tensões sociais de sua época, e também um campo de disputa pela verdade e pela história (história oficial), em que as margens, em uma ação típica da contra história, questionam a centralidade da norma.

Aos 24 anos, Lussich (1848-1928) publicou *Los Tres Gauchos Orientales*, após passar dezoito meses no exército revolucionário do Coronel Timoteo Aparicio ³⁸ (1814-1882). Esse período imerso na campanha militar marcou profundamente sua visão crítica. Durante as intensas jornadas revolucionárias, Lussich testemunhou as contradições e injustiças que permeavam a vida do *gaucho* na campanha oriental, vivências que moldaram a obra e seu olhar sobre a sociedade. Publicado em um momento de forte politização no Uruguai, o poema reflete o contexto de transição do país. O cenário era de consolidação das condições que culminariam no regime militarista de 1876, inaugurado pela ditadura do Coronel Latorre (1844-1916)³⁹. O *gaucho*, figura essencial nas lutas de independência, na Guerra Grande e nas revoltas revolucionárias entre 1852 e 1872, via-se marginalizado na sociedade emergente pós-Tratado de Paz de 6 de abril de 1872. A modernização da produção pecuária, a concentração fundiária e o cercamento das terras extinguiram o conceito de *estância cimarrona*, símbolo do nomadismo e da liberdade do *gaucho*. Essa transformação econômica e social converteu o modo de vida *gaucho* em um refúgio nostálgico, desconectado da realidade concreta. Nos versos de *Los Tres Gauchos Orientales*, Lussich explora a posição dos revolucionários *blancos* após o Tratado de Paz. A narrativa estrutura-se em um diálogo entre três *gauchos*, reunidos em torno de um fogo, compartilhando um *puchero*⁴⁰, churrasco, mate e doses de gin. Esse cenário teatral, comum na tradição gauchesca, funciona como um dispositivo para expor diferentes perspectivas políticas. José Centurión, um dos *gauchos*, adota uma postura pacifista, defendendo a possibilidade de uma paz duradoura. No extremo oposto, Julián Giménez, cético, rejeita a paz acordada, antecipando que suas cláusulas não seriam cumpridas. Ele relata com amargura seus anos de exílio, desde a vitória da Cruzada de Flores, do *Partido Colorado*, até a revolução de 1870, denunciando a perseguição sofrida pelos *blancos* nas vilas sob controle colorado. Entre essas posições, Mauricio Baliente apresenta uma visão moderada, defendendo a

³⁸ Foi um importante líder militar e político uruguaio, conhecido principalmente por sua atuação durante a Guerra Grande (1839-1851) e sua participação no conflito entre os blancos e os colorados, especialmente no final do século XIX. Foi um dos principais generais do Partido Blanco, que defendia a autonomia do Uruguai frente à influência estrangeira e se opunha ao Partido Colorado.

³⁹ Militar e político uruguaio, governou o país de 1876 a 1880.

⁴⁰ Trata-se de um cozido feito com carne (geralmente bovina, mas pode incluir frango ou porco), legumes e tubérculos, como batata, cenoura, milho, abóbora e repolho. Em algumas versões, também leva grão-de-bico ou arroz.

aceitação das cláusulas do tratado por disciplina partidária, mas sugere que as armas sejam escondidas caso a luta precise ser retomada. Sua posição revela um prenúncio do levante de 1875, conhecido como “o ano terrível”, quando os *gauchos* orientais voltaram a se rebelar. Também demonstra a necessidade de uma relação tática com a realidade imposta. Baliano tenta sobreviver nessa realidade, preservando um resquício de autonomia. O diálogo culmina com a entrada de um quarto *gaucho*, Luciano Santos, o *matrero*, figura que serve de alter ego para o poeta Lussich. Luciano, desempenhando o papel do mensageiro clássico, transmite a conversa à audiência composta por figuras do governo, como chefes, doutores, ministros e até mesmo o presidente Tomás Gomensoro⁴¹ (1810-1900). Em seu apelo, Luciano exige respeito ao *gaucho*, acesso ao trabalho e à educação, e o fim das perseguições. Suas palavras vão além de uma reivindicação local, propondo um ideal de inclusão e justiça social mais amplo. No centro da obra está a busca por reconhecimento. A obra de Lussich, portanto, não se limita a lamentar a marginalização do *gaucho* ou a propor uma utopia revolucionária. Ela encena o próprio drama da memória em um contexto de dominação: como lembrar sem absorver a gramática existente naquele registro? Ao manter essa pergunta em suspenso, o poema evita fechar-se em uma mensagem unívoca.

Em *Don Segundo Sombra* (1926), Tacca (1983) destaca que Ricardo Güiraldes (1886-1927) constrói uma narrativa em que a voz do narrador adquire plena autonomia, caracterizando-se por uma ausência de hesitações, concessões ou interferências autorais evidentes. O autor, deliberadamente, se mantém ausente do relato, adotando uma postura de distanciamento que elimina digressões filosóficas e discursos abstratos. Essa escolha estilística reforça a concretude da narrativa, que se desenvolve em uma ordem casual, o que contribui para a naturalidade com que a história é contada. A estrutura narrativa é moldada como uma evocação do passado, descrito como um sonho que se poderia controlar, no qual as experiências vividas intensamente são contrapostas a um presente marcado pela memória. No entanto, esse confronto entre o vivido e o recordado permanece silencioso, sem julgamentos morais ou reflexões explícitas do autor. Güiraldes evita explicações ou ênfases adicionais, permitindo que as tensões e contradições do passado sejam apresentadas de forma relativamente autêntica. Sua narrativa não é um discurso sobre o *gaucho*, mas uma encarnação literária da forma de lembrar (mediada pela criatividade) gauchesca — e, como tal, ela só pode ser compreendida por quem está disposto a entrar nesse jogo de significados. A forma (fragmentada, evocativa, não linear) e o conteúdo (os gestos, as paisagens, os

⁴¹ Presidente interino do Uruguai entre 1872 e 1873.

silêncios) são indissociáveis: juntos, eles criam um objeto estético que obedece à lógica da experiência compartilhada.

Durante as lutas de independência, a aparente proximidade entre o *gaucho* pobre e os grandes proprietários de terra ocultava uma divisão mais profunda. A distinção entre a figura do caudilho e o que Shumway (1991) chama de “*gaucho* proletário” evidencia essa ruptura. Enquanto o caudilho encarnava a liderança local e detinha poder político, o *gaucho* proletário emergia como símbolo de marginalização econômica e social. Segundo Shumway, essa separação não apenas refletia uma divisão de classe, mas também reforçava a ausência de perspectivas emancipatórias concretas para os *gauchos* no processo de formação dos Estados nacionais. Mais ainda, essa cisão deve ser analisada em relação à posição do *gaucho* na sociedade emergente, evidenciando que, enquanto os *terratenientes* se conectavam aos homens urbanos por meio de redes de poder e influência, o *gaucho* proletário permanecia em um limbo social.

A literatura que emerge dessa memória fragmentada, como a dos *gauchos* que transitam entre o urbano e o rural, busca afirmar suas marcas sociais. Contudo, ao fazê-lo, subordina-se, em certa medida, à narrativa geral, tentando alcançar uma unidade que, por sua natureza, é inatingível. Essa tensão entre a necessidade de afirmação e a influência das grandes narrativas reflete-se diretamente na literatura. Por um lado, a literatura resgata fagulhas do seio da memória para demarcar sua singularidade; por outro, ela busca convergir com a narrativa dominante, seja para legitimar sua existência, seja para insurgir-se contra ela. O fragmento é então preenchido por um elemento criativo fantasmal. Uma memória que, se não existiu, deveria ter existido.

A presença fantasmagórica na literatura latino-americana, desde *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, sinaliza uma persistência da vida para além da morte, um tempo que se recusa a cessar e que reverbera no presente como memória espectral. Essa característica encontra um paralelo na figura de Don Segundo Sombra, cuja aparição inicial no romance de Güiraldes carrega um tom fantasmal, mais ideia do que ser, um vestígio de um tempo que se esvai, mas que nunca desaparece completamente. A literatura do continente, especialmente aquela que trata das figuras marginais como o *gaucho*, se constrói sobre a tensão entre um passado que, muitas vezes, parece que se queria apagado e a sua insistência em retornar. Em *Pedro Páramo*, os mortos falam porque a história não se encerrou; os fantasmas circulam porque o tempo não é linear, mas um emaranhado de vozes que ecoam em um labirinto temporal sobre um mesmo espaço. Da mesma forma, Don Segundo Sombra não é apenas um homem, mas uma sombra que atravessa a narrativa, evocando a linhagem mítica do *gaucho* — de

Martín Fierro a tantas outras figuras lendárias. Como já dito, a própria imagem do *gaucho* na literatura do Prata carrega essa ambiguidade: ele é, ao mesmo tempo, uma relíquia de um tempo idealizado e um espectro incômodo convertido em anti-herói. Como em *Pedro Páramo*, a morte não significa silêncio, mas uma outra forma de presença, um campo de produção de sentido que desafia a narrativa histórica normativa. Talvez nos ajude a pensar os regimes de memória que formam um continente periférico a partir de uma literatura fantasmal. Não que não haja fantasmas nas literaturas dos centros, mas nelas estão presos à materialidade das posses. Fantasmas das riquezas, poderíamos dizer, facilmente discerníveis se pensarmos na Addie Brunden de William Falkner em *Enquanto agonizo*, ou a patologia fantasmagórica de Henry James em *A volta do paraíso*. Em solo latino-americano, sua função na literatura costuma ser diversa. O também nascido em Artigas (Uruguai) Ignacio Olmedo, em seu conto *Casi un domingo cualquiera*, descreve a vida que a morte não cessa, naquele povo que tempos depois serviria de cenário para o Povo Sepultura de Severo.

Las cosas empezaron a definirse cuando comenzaron a aparecer los que habían muerto en el pago. Principió con los más recientes. Así vimos al apenas enterrado don Anastasio pasar al trocero de un alazán que no le conocíamos, y sus deudos no sabían si seguir el flamante duelo o sacarse los crespones de luto (Olmedo, 2004, p. 10).

A cena inicial, marcada pela aparição dos recém-falecidos, instaura um cotidiano em que os mortos não apenas voltam, mas reintegram-se ao fluxo ordinário da comunidade, como se sua partida nunca houvesse sido definitiva. A figura de Don Anastasio exemplifica essa dinâmica: sua reintrodução na vida social se dá por meio de um detalhe ambíguo — o trote de um alazão desconhecido. Esse cavalo “que não lhe conheciam” reforça a ruptura da linearidade temporal, já que não se trata de um retorno que simplesmente reinscreve o falecido no mundo dos vivos, mas de uma manifestação que escapa à lógica da posse e da continuidade histórica. O dilema dos enlutados — seguir com o luto ou abandonar os sinais da perda — sugere que a morte, ao invés de uma transição definitiva, se torna um estado suspenso, um lugar de incerteza entre a permanência e o desaparecimento.

Pero la cosa empeoró cuando las senzalas, que hacía más de cien años se usaban para acopiar la lana y los cueros, empezaron a poblarse de negros intranquilos, esclavos en los tiempos de ñaupa. A esta altura pocos se soportaban y la Señorita Mangacha, una parienta lejana que vivía de casa en casa de los que tomaba por familiares, reconocida por su cabeza floja — entreverando los naipes —, dejó de saber si era de los vivos o de los muertos, haciendo-nos dudar de nuestra propia condición (Olmedo, 2004, p. 11-12).

A reocupação das senzalas por “negros intranquilos” — antigos escravizados, retornados à cena social depois de mais de um século — inscreve a persistência espectral de uma história que nunca foi plenamente resolvida. Assim como em *Pedro Páramo*, o espaço carrega as marcas de sua função anterior. Se da história que se tem só restam fragmentos, qual figura poderia ser mais eloquente para preencher o passado do que os fantasmas de outros tempos?

A imagem da senzala como local de armazenamento de lã e couro antes de ser repovoada por espectros é fundamental: a conversão de um espaço de exploração humana em um entreposto mercantil revela a violência histórica que apenas os detentores da memória podem tornar em esquecimento. Assim, a tentativa de apagamento é socialmente falaciosa, pois está ancorada em uma memória geral, altamente registrada. O esquecimento como estratégia é uma impossibilidade em âmbito ético e, portanto, também estético, pois é a reafirmação da memória (e a criatividade que lhe é inerente), que estabelece mecanismos de distinção entre os atores sociais em sociedade. E aqui a intuição frankfurtiana de Walter Benjamin em relação à memória se conecta à periferia da periferia. Confrontado ao surgimento do nazismo, quando escreve *Infância em Berlin por volta de 1900*, em 1932, percebe uma memória despovoada, em fricção com a força política emergente que ameaça sua vida e seu direito a um regime de memória. Entendia então, como visto por seu intérprete Jeffries (2016, p. 40), que: “à medida que escavava seu passado, Benjamin ia se revelando a si mesmo: não estava só registrando o passado, mas atualizando o presente”. A cena remete a maneira como o passado insiste em retornar nos espaços ameaçados, não apenas como memória, mas como reencenação material; como se as injustiças não tivessem cessado, mas apenas se deslocado, ajudando assim a reinterpretar o tempo do agora. A figura da Senhorita Mangacha, em *Olmedo*, funciona como um catalisador dessa desordem. Ela não apenas transita entre casas alheias, sem lugar próprio, como também perde a capacidade de distinguir entre os vivos e os mortos. Essa desorientação não é apenas individual, mas afeta a percepção coletiva: a dúvida sobre a própria condição reflete a impossibilidade de separar definitivamente os tempos e as existências, o que é memória-fragmento e o que é memória criativa. Tal colapso dos limites entre presente e passado, entre o que é espectral e o que é real, evoca um regime de memória que desafia a narrativa histórica normativa. O passado colonial e escravista retorna porque nunca foi plenamente elaborado, e suas figuras insistem em habitar o presente, deslocando as certezas sobre o próprio transcurso do tempo.

Dudábamos ya si no sería mejor abandonar el encierro, más cuando apareció de golpe y porrazo un indio desnudo, taciturno y con un jedor a bicho, que como si supiera a qué había venido se instaló en un rincón de la sala, al lado de una dorada consola Luis XV y se puso, ignorando a la nutrida concurrencia, a golpear una piedra con otra. Para entonces ya había “ambiente de colmao” como decía mi abuela en vida, y ahora, de muerta, lo repetía como advertencia (Olmedo, 2004, p. 12).

O surgimento repentino do “indio desnudo, taciturno y con un jedor a bicho” desloca violentamente a narrativa do familiar para o inquietante, instaurando um choque entre um passado reprimido e a sofisticação decadente do presente. Sua chegada ao salão, ao lado de uma “dorada consola Luis XV”, revela um intrincado encontro entre fragmentos aparentemente não complementares que o preenchimento criativo reorganiza. Sua presença é física, material, mas escapa à lógica das interações convencionais, remetendo a uma temporalidade distinta, um eco de uma violência fundacional que não se dissolve. Assim como as senzalas se reativam como cenário de uma memória insubmissa, esse indígena que parece existir fora do tempo linear apenas reafirma o pressuposto altamente criativo gerado pela ausência do direito a generalidades memorialísticas. O “ambiente de colmao” evocado pela avó, cuja voz e presença persistem mesmo após a morte, acrescenta outra camada ao jogo espectral da narrativa. A repetição de sua advertência reafirma a ideia de que a história não se encerra no âmbito da oralidade das relações sociais: os mortos continuam falando, advertindo, opinando, influenciando o presente. A insistência da avó morta em ecoar suas palavras sugere que as estruturas simbólicas de uma sociedade periférica não desaparecem simplesmente com a passagem do tempo, mas seguem organizando o imaginário coletivo e, por conseguinte, o regime memorialístico.

Como veremos a seguir, a obra de Aldyr Garcia Schlee é atravessada por uma tensão fundamental: a impossibilidade de fixar o passado sem reconhecer suas lacunas irreparáveis. Sua escrita não busca simplesmente reconstruir a memória, habita o espaço ambíguo em que o que foi perdido coexiste com o que insiste em permanecer — ainda que de forma truncada, fantasmagórica. Essa abordagem manifesta-se não apenas nos temas que Schlee escolhe, mas na própria matéria de sua linguagem e estrutura narrativa. Um dos traços mais marcantes de sua prosa é o uso deliberado, em diversos momentos, de uma linguagem híbrida, que borra as fronteiras entre o português e o espanhol. Essa escolha não é meramente regionalista, é sintomática de uma condição existencial. Na fronteira, as palavras carregam em si a história de deslocamentos e violências que moldaram a região. A linguagem, assim

como a memória das personagens, é um território em disputa, marcado por ausências, adaptações e a necessidade de nomear segundo as próprias condições materiais.

Isso se reflete também na estrutura de suas narrativas. Schlee evita linearidades confortáveis, optando por saltos temporais, vozes que se interrompem e cenas que não se encaixam perfeitamente em um todo coerente. A história de José Frutuoso Rivera, por exemplo, não é contada de forma cronológica, mas por meio de fragmentos — documentos, rumores, lembranças distorcidas — que nunca chegam a formar um retrato definitivo. Essa escolha formal não é acidental, ela reproduz o modo como a memória opera na fronteira, onde o passado é sempre mediado por versões parciais e interesses conflitantes. O próprio Rivera, em seu exílio em Jaguarão, torna-se uma figura espectral, presente e ausente ao mesmo tempo, como se a narrativa não conseguisse (ou não quisesse) fixá-lo em uma única imagem. Os silêncios são outro recurso crucial. Personagens como José Jacinto e Marita carregam dores que não conseguem nomear e suas tentativas de comunicação esbarram em frases curtas, repetições ou simplesmente no ato de calar. A fala, no mais das vezes, não explica nada — ela preenche um vazio com o que está disponível, ainda que seja apenas uma palavra. Esses momentos revelam como a linguagem, na fronteira, muitas vezes falha em dar conta da experiência, deixando lacunas que só podem ser preenchidas por invenção ou resignação. O que não é dito pesa tanto quanto o que é pronunciado, e Schlee faz desse silêncio uma força narrativa, não uma falta. Há ainda a presença constante do espectro — não como figura sobrenatural, mas como metáfora de um passado que não se dissolve. O próprio Rivera, em seus últimos dias, é menos um homem do que um vestígio, uma sombra que atravessa a narrativa. Schlee não oferece consolo nem resoluções. A beleza disso está justamente na honestidade com que ele expõe as fraturas — linguísticas, temporais, existenciais — sem tentar soldá-las artificialmente. Ao fazer isso, ele não apenas retrata a fronteira, mas a reinventa como um espaço literário em que o que foi perdido ainda pulsa, mesmo que de forma imperfeita, na linguagem que lhe resta.

Algum dia, ainda, alguém reconhecerá que as cousas, aqui, não são como por aí fora. Nós aqui estamos de um lado e, ao mesmo tempo, do outro da fronteira; não há como fugir disso – e espero que o doutor me entenda. Aqui, se não somos amigos e parentes e compadres, somos irmãos – alguém haverá de dizer isso, para que se acredite de vez. Porque a proximidade, o intercâmbio, o gênero de vida, a acumulação de interesses, a existência em comum nos fizeram irmãos uns dos outros; e geraram um entendimento tão profundo entre nós todos que o sentimento de Pátria, que nos afastaria, fica difícil de ser percebido. Por marchas e contramarchas de nossa própria história comum, chegamos a um ponto em que para os gaúchos rio-grandenses e os gauchos orientais tornou-se difícil, muito difícil saber de que lado verdadeiramente está a

autêntica defesa de seus interesses: se do lado do Governo imperial brasileiro, tão distante e insensível aos problemas do sul, ou se de parte daqueles que saudavam com alegria e prazer sua independência ou as lutas que por ela haviam iniciado com a implantação por aqui daquelas novas e prometedoras ideias de república, de federação e de democracia (Schlee, 2010, s/p).

A noção de irmandade enfatizada pelo narrador transcende os vínculos formais e institucionais, enraizando-se na proximidade cotidiana, no intercâmbio econômico e nas relações sociais construídas ao longo do tempo. Essa perspectiva desafia a concepção moderna de Estado-nação, baseada na distinção clara entre o “nós” e o “outro”. Para os *gauchos* da fronteira, a lealdade política não é uma questão abstrata, mas um dilema efetivo. Schlee amplia essa reflexão ao situar o *gaucho* no contexto da sociedade emergente após a modernização da pecuária e a extinção das estâncias *cimarronas*. Ao mencionar as marchas e contramarchas da história, resgata o tempo em que o *gaucho* atuava como agente político, ao mesmo tempo em que evidencia sua transformação em resquício arcaico. A ideia de irmandade construída pela convivência e pelo compartilhamento da vida cotidiana – “Porque a proximidade, o intercâmbio, o gênero de vida, a acumulação de interesses, a existência em comum nos fizeram irmãos uns dos outros” – sinaliza uma potencialidade. No entanto, o desejo de reconhecimento, expresso na afirmação “alguém haverá de dizer isso, para que se acredite de vez” revela a busca por legitimação dentro de uma narrativa maior, evocando o movimento pendular da literatura na direção da memória fragmentada.

Há quem diga que Rivera teve seu batismo de fogo em janeiro de 1807, no combate do Cardal, entre as milícias defensoras da cidade de Montevideo e os soldados da armada inglesa desembarcada no porto do Buceo, na primeira das invasões britânicas... – Sim, sim, é o que se conta. E veja usted que dessa vez os defensores foram vencidos pela superioridade militar dos invasores. Contudo, o General – ao que sei e o que se sabe – jámais esteve nessa peleia (Schlee, 2010, p. 152).

A disputa pela imagem de Rivera — herói ou ausente — reflete a história como um campo de lutas simbólicas. A incerteza sobre a participação de Rivera no combate abre espaço para a reinvenção de sua figura, seja para glorificá-lo como herói ou para questionar sua presença. Esse processo não é neutro. Está carregado de intencionalidades políticas e afetivas. Há o que podemos chamar de uma agência da memória, retirando, portanto, qualquer possibilidade de que a lembrança seja algo cristalizado, imutável. Ela é, na verdade, uma prática dinâmica que se reconstrói continuamente.

Nós – eu, tu – e mais todos os que, no passar dos anos e das gerações, temos herdado, fronteira afora, o que resta de olvidado dos tempos e da deslembração das gentes [...] vamos encontrar juntos – nessa luta, as palavras e os sucedidos que por aí se extraviaram; e talvez possamos, aqui, empreender na leitura e na escritura a mágica recuperação (Schlee, 2010, p. 11).

A menção à “mágica recuperação” por meio da leitura e da escritura destaca o papel central da linguagem e da arte nesse processo. A escrita é um espaço em que o indizível pode ser abordado e a ausência se torna presença simbólica. A literatura, nesse sentido, opera como um dispositivo de cura e transformação, permitindo que o coletivo se reconheça em suas próprias lacunas e reinvente seu lugar no mundo. Essa “mágica” é o resultado do trabalho ético e estético de enfrentar o passado sem apagar suas contradições, abrindo caminho para futuros possíveis.

Estamos aqui, juntos, ante o desafio de uma descoberta, no ler e no escrever, no fantasiar e no fabular: uma descoberta como se fora um invento sobre um personagem real (Schlee, 2010, p. 11).

Schlee propõe que a narrativa histórica ou literária não se limita a reproduzir fatos, mas envolve um ato de criação. Em que as lacunas da memória são preenchidas não apenas com fragmentos do real, mas com invenções que conferem sentido à experiência. O personagem real, Rivera, torna-se um campo de disputa entre o que foi vivido e o que é narrado. “Fantasiar e fabular” retorna à ideia de que a memória, ainda mais claramente em contextos de trauma ou exclusão, não pode, sequer se permitir fingir ser uma reconstrução fiel do passado. Em vez disso, ela exige um gesto criativo que permita lidar com as ausências e as violências não assimiláveis. Aqui, a literatura — como espaço de negociação entre o real e o imaginário — assume um papel central, pois permite que as vozes silenciadas ou marginalizadas encontrem expressão, mesmo que por meio da fabulação.

Estamos aqui, juntos, junto com Rivera, reinventando dias e lugares, homens e mulheres, fatos e sentimentos da sempre renovada peleia de uma interminável viagem [...] Esta, portanto, é uma oportunidade de descobrimento e de invenção (Schlee, 2010, p. 11-12).

A reinvenção não é apenas intelectual, mas emocional, reativando afetos silenciados pela narrativa dominante. Aqui, Schlee encapsula a essência do preenchimento criativo na periferia da periferia: um ato de resistência que, ao reinventar o passado, abre possibilidades para futuros alternativos, desafiando as estruturas de poder que buscam fixar significados únicos.

O inverno de 1853 foi o pior inverno que Jaguarão teve [...] Todas as enormes geadas de todos os invernos que se seguiram podem ter branqueado igualmente as casas e os campos, requeimado as plantas e entorpecido os animais, impondo sobre tudo seu pesado silêncio e paralisado de frio até o tempo; todos os anos, todos os invernos, teremos sofrido também com a aragem cortante e fina que sopra gélida e imperceptivelmente do outro lado do rio, sem mover uma folha (e que sempre nos faz imaginar que tudo de mau e de ruim vem de lá. [...]) se agora se põe em dúvida que aquele de 53 tenha sido o pior de todos os invernos – até por não existir um único documento que o comprove e por não haver uma singular lembrança que o alcance – saiba-se que nunca deixamos de saber todos, em Jaguarão, pela memória que nos legaram nossos pais, nossos avós, nossos bisavós e nossos tataravós: aquele de 1853 foi o pior de todos os invernos – como nunca tivemos outro (Schlee, 2010, p. 15).

A passagem não apenas descreve um evento climático extremo, mas também revela como a memória é transmitida e legitimada através das gerações, mesmo na ausência de documentos ou provas materiais. A afirmação de que “aquele de 1853 foi o pior de todos os invernos” não se baseia em registros históricos, mas na memória oral, passada de pais para filhos, avós para netos, e assim por diante. Esse processo de transmissão ressalta o papel da memória coletiva como um mecanismo de preservação e construção de marcadores culturais, mesmo quando a memória oficial — documentada e validada por instituições — não corrobora a narrativa.

A ausência de documentos sobre o inverno de 1853 não invalida a experiência subjetiva e coletiva daqueles que o vivenciaram e o transmitiram. Pelo contrário, a lacuna na memória oficial é preenchida pela narrativa comunitária, que se sustenta na tradição oral e na repetição. Essa memória, embora atacada pela falta de registros, ganha força justamente por sua capacidade de se reinventar no tempo. Ela é dinâmica, tensiona os limites entre o que foi vivido, o que foi lembrado e o que foi inventado (preenchido). Esse preenchimento é um ato político que desafia a hegemonia da memória oficial e afirma a relativa autonomia das vozes da periferia da periferia. A narrativa do inverno de 1853 não é apenas sobre um evento climático, mas sobre a luta pela preservação da memória possível e da história (não importando o quão preenchida).

Uma chuva rala como névoa ainda molhava e mais enregelava lá fora a paisagem cinzenta, borrada nos vidros embaciados da janela em que Rivera tentava firmar os olhos cansados, a fim de adivinhar o que poderia ou desejaria ver (Schlee, 2010, p. 15).

Rivera, figura histórica criminalizada pela memória oficial, é aqui representado em sua humanidade frágil, confrontando a incompletude de sua própria história. A passagem captura a essência da memória oscilante: espaço de tensão entre o vivido e o indizível. A

cena transcende a descrição física para se tornar uma metáfora da condição periférica — tanto geográfica quanto existencial — em que o passado é sempre um território nebuloso.

SOBRE esta vila [...] a que se convencionou chamar apenas de Jaguarão, Lucas Hart tem anotado seguidas observações. [...] SOCIABILIDADE: A vida das melhores famílias movimenta-se na vila pela ida à missa dominical, por constante troca de visitação entre umas e outras, por ocasionais tertúlias noturnas, além de uns raros bailes comemorativos, e seguidos passeios a cavalo ou em caleça.

DIVERTIMENTOS: Sabe-se que os divertimentos só alcançam toda a população por ocasião do entrudo — que se dá em violentas batalhas de água-de-cheiro e com mascarados de disfarces na rua — e nas festas religiosas do Divino Espírito Santo. Mas houve quem conseguisse licença da Câmara para oferecer espetáculos equestres e corridas de touros na Praça da Matriz, ainda neste ano de 1853, depois de se haver pretendido a criação de uma casa de comédias para receber aqui, com cena teatral, o presidente uruguaio, no ano passado.

NAVEGAÇÃO: O porto movimenta-se com a chegada e saída diária de todos os tipos de embarcações leves, que vêm de Canudos, São Francisco, Rio Grande, trazendo um pouco de quase tudo o que se precisa e sempre levam tudo do pouco que se engendra e efetiva aqui de frutos do país. Só o que está dificultoso é o abastecimento de lenha, que vinha sempre dos matos do Tacuarí, no Uruguai, por conta de barcos e balsas do país vizinho, agora impedidos e ainda sem licença para conduzir e descarregar aqui o seu produto, porque diz um tratado internacional que não podem navegar no Jaguarão e na lagoa Mirim (Schlee, 2010, p. 163-164).

Esses ritos das “melhores famílias” expõem a fratura social: enquanto a elite cultiva espaços de reconhecimento, o povo só emerge nos interstícios do entrudo e das festas religiosas. Os divertimentos públicos, como as corridas de touros na Praça da Matriz, encapsulam o caráter fronteiro da memória. O bloqueio da lenha do Tacuarí por tratados internacionais expõe a normatização em ação: regras abstratas convertem exclusão em “necessidade histórica”, estrangulando a economia local. A dinâmica dos barcos — “trazendo um pouco de quase tudo” mas “levando tudo do pouco que se engendra” — sintetiza a lógica extrativista que define esses espaços: territórios condenados à circulação assimétrica, em que recursos naturais são moeda de troca geopolítica desigual. Ao enumerar sem hierarquizar — sociabilidade, divertimentos, navegação —, Schlee performa a própria condição lacunar da memória fronteira. O tratado internacional invisível, as licenças negadas, os “matos do Tacuarí” interditos — são vestígios do real que furaram a narrativa hegemônica. Ao documentar os fios soltos da vida social — a lenha bloqueada, as touradas efêmeras, as missas como teatro de classe —, Schlee expõe a textura afetiva de um mundo à deriva.

Até porque, por elevadas razões, inclusive de segurança, que interessavam ao General mas também às autoridades brasileiras, especialmente à Guarda

então aqui estabelecida, não convinha consignar por escrito o local exato em que o caudilho oriental se hospedava, com licença para alojar ali a sua escolta e com permissão para ali instalar seu Quartel General – o que, afinal, era muito mais do que uma simples concessão de asilo (Schlee, 2010, p. 18).

O fato de ele ter permissão para instalar seu Quartel General e alojar sua escolta militar indica que sua estadia não era apenas tolerada, mas ativamente negociada, sugerindo um acordo tácito entre Rivera e as autoridades brasileiras. Isso revela uma soberania flexível, em que o Estado brasileiro exercia controle, mas também fazia concessões a um líder estrangeiro cuja influência política e militar poderia ser útil ou perigosa, dependendo das circunstâncias. Essa ambiguidade é típica das relações fronteiriças na América Latina do século XIX, em que as lealdades políticas muitas vezes transcendiam as fronteiras nacionais e caudilhos como Rivera operavam em um espaço liminar entre a legalidade e a insurgência. Rivera era um personagem polarizador. Durante sua carreira, alternou-se entre herói da independência e figura controversa, acusado de autoritarismo e traição por seus inimigos políticos, como Manuel Oribe, seu rival no *Partido Blanco*. A rivalidade entre Rivera (do *Partido Colorado*) e Oribe desencadeou a Guerra Grande (1839-1851), um conflito que dividiu o Uruguai e envolveu potências regionais, incluindo o Brasil e a Argentina. Nesse contexto, a presença de Rivera no Brasil não era apenas uma questão de asilo político, mas também uma peça importante no tabuleiro geopolítico da região. O Brasil, interessado em manter a sua influência no Uruguai, via em Rivera um aliado potencial contra Oribe e seus apoiadores argentinos, daí a permissão para que ele mantivesse uma estrutura militar em solo brasileiro. Schlee (2010) sugere uma soberania compartilhada ou condicional, em que o Estado brasileiro permitia que Rivera exercesse certa autonomia dentro de seu território, desde que isso servisse a seus interesses. Essa prática comum na época, era uma forma estratégica para se lidar com as porosidades de fronteiras em que os líderes regionais muitas vezes agiam de forma semi-independente. A guarda brasileira, mencionada no texto, simboliza o aparato estatal que monitorava e, ao mesmo tempo, protegia Rivera, equilibrando a necessidade de controle com os benefícios políticos de sua presença. Essa relação ambígua entre soberania e pragmatismo político reflete a realidade de um período em que os Estados nacionais ainda estavam em consolidação, e as lealdades pessoais e regionais frequentemente desafiavam as estruturas formais de poder. Schlee nos ajuda a compreender a soberania no século XIX como um conceito fluído, especialmente em regiões fronteiriças como o sul do Brasil e o Uruguai. A vida e as lutas de Rivera, marcadas por traições, alianças voláteis e um carisma que atraía tanto seguidores quanto inimigos mortais,

encapsulam as complexidades da política latino-americana da época, em que a soberania era tanto um princípio jurídico quanto um campo de batalha negociado diuturnamente.

Tudo foi disposto e cumprido exatamente como por ocasião da visita que o Barão de Caxias fizera a Jaguarão no ano anterior. Porém, enquanto a presença do General não se tornava uma certeza – e até pouco antes do chamar alegre do sino, no dia da chegada – havia ainda quem achasse que não se podia receber Rivera da mesma maneira e com as mesmas honras com que fora recebido aqui o Barão, Presidente da Província (Schlee, 2010, p. 26).

O pretérito perfeito (“foi disposto”, “fizera”) marca ações concluídas, enquadrando o passado como um modelo a ser reproduzido, enquanto o imperfeito (“havia quem achasse”) parece introduzir uma ambiguidade, destacando a dúvida diante daquela repetição. Essa oscilação parece refletir a tensão entre a tradição (a repetição como forma de estabilizar o poder) e a contingência (a necessidade, espaço-temporal, de adaptar os símbolos a novas figuras de autoridade). Ao reproduzir o cerimonial, a comunidade simultaneamente afirma a continuidade do poder e questiona seu alcance, já que Rivera, ao contrário de Caxias, não ocupa uma posição consensualmente reconhecida. A mera repetição do ritual não garante a mesma eficácia simbólica, pois o contexto político e afetivo mudou — Rivera, como figura associada ao caudilhismo, carrega uma carga emocional e histórica distinta da do Barão de Caxias, representante do Estado burocratizado. Uma insistência em replicar protocolos metropolitanos (como a recepção a Caxias) em um contexto fronteiriço poderia fracassar, o que evidencia o descompasso entre as normas importadas e a realidade local. A dúvida sobre como receber Rivera reflete a ambiguidade de uma região que, embora tente se integrar ao projeto nacional, mantém códigos próprios de lealdade e autoridade, muitas vezes conflitantes com as estruturas formais de poder.

O General teve escolta militar, desde a Praça das Feiras, com apresentação de armas e continência. Depois, veio pela rua Direita e, ao espocar de alguns foguetes, apeou-se na Praça da Matriz, sendo acompanhado por um cortejo de autoridades e de ordens religiosas até o átrio da Igreja, onde recebeu – sob aclamação – os cumprimentos e as boas-vindas de todos (Schlee, 2010, p. 27).

A repetição de ações cerimoniais, como a “apresentação de armas” e as “aclamações”, reforça a ritualização do poder por meio da exploração do fragmento daquilo que se sabe dever ser encenado, transformando-o em um espetáculo que naturaliza a autoridade do General e a hierarquia social que o cerca. O idioma empregado abraça o fragmento histórico de forma impessoal e repleto de termos que evocam ordem e solenidade

(“cortejo de autoridades”, “átrio da Igreja”), parecendo servir como um dispositivo de legitimação. Ao associar o poder militar ao religioso (“ordens religiosas”), Schlee vincula a figura do General a uma aura quase sagrada, uma “tecnologia do poder” que é capaz de produzir consenso por meio da linguagem. A descrição minuciosa do percurso (“desde a Praça das Feiras”, “pela rua Direita”) espacializa o poder, mostrando seu domínio simbólico sobre o território.

- De pintura não sou eu que entendo. Pero tenho aí meus retratos para que veja: figure-se que até já me fizeram no Rio um daguerre...um retrato de daguerre... de daguerre-qué-sé-yo! - que é como retratam a gente na Corte e como o próprio Imperador gosta de ser retratado e de retratar os outros; mas que a mim me pôs com cara mui triste, mais feia e mais magra que a de don Joaquín Suárez!

- O daguerreótipo, esse, é como um milagre de luz...

- Um milagre ao revés.

- Ao revés?

- Sim. Como não? Um milagre ao revés, lhe digo, que se apresenta como uma aparição, que de repente nos põe diante de uma nova e desconhecida cara - um semblante velho e triste - no cartão do retratista; e que surge como que do outro lado do espelho... como de outro mundo!

No espelho havia cravos a espremer, pelos a arrancar... e, logo, cabelos a pintar; e uma cara velha e triste, vinda do outro lado... uma cara descarnada, a bola murcha, as olheiras, as rugas... [...] - São os mistérios e os milagres da ciência, Senhor General (Schlee, 2010, p. 58).

A hesitação lexical — “daguerre... um retrato de daguerre... de daguerre-qué-sé-yo!” — materializa o desencontro entre os saberes locais e os artefatos culturais do centro, ecoando a crítica de Schwarz (2005) ao pastiche civilizatório: a tecnologia, desenraizada de seu contexto original, transforma-se em instrumento de violência simbólica. As repetições obsessivas constroem um léxico da impossibilidade de autocompreensão. O daguerreótipo, símbolo da “objetividade científica” europeia, aqui não registra, mas deforma, impondo uma versão espectral que subverte a autoimagem heroica esperada de um caudilho: a tecnologia, ao invés de documentar, recria o sujeito a partir de uma lógica alheia, de um fragmento que nunca lhe pertenceu, convertendo-o em alegoria do “atraso” que é seu próprio estigma aos olhos da modernidade.

A metáfora do milagre, ao contrário, sintetiza essa inversão perversa: o avanço técnico prometido como redenção revela-se em mais um dispositivo de espoliação simbólica, que extrai do corpo sua dignidade. A fala final do fotógrafo — “São os mistérios e os milagres da ciência” — naturaliza essa violência, mascarando-a sob o véu da racionalidade técnica, tal como a elite intelectual uruguaia legitimava o exílio de Rivera em nome do “progresso”.

Estava espantosamente magro e feio, tanto que, mesmo os que tivessem lidado com ele a vida inteira, mesmo os que o conhecessem muito bem de vista ou de retrato, ninguém ali poderia reconhecer, naquela figura vacilante, de sorriso triste e cabelo empastado, o brioso e famigerado caudilho, cujo renome e cuja notoriedade desafiavam a imaginação e a fantasia de todos, criando uma imagem da qual se esperava sempre que – se não fosse reveladora do poder e da autoridade de outros tempos – pelo menos transmitisse a energia, a força, o vigor das glórias e conquistas passadas (Schlee, 2010, p. 27-28).

Aqui, o autor opera uma desconstrução da imagem heroica e mitificada do líder, substituindo-a por uma representação frágil e decadente, que desafia as expectativas sociais e históricas associadas ao seu nome. O pretérito imperfeito (“estava”, “tinham lidado”, “conhecessem”) estabelece um cenário de passado contínuo, sugerindo que os marcadores culturais daquele caudilho (que a seu modo representa todos os outros) está ancorado em uma memória coletiva que já não corresponde à realidade presente. Esse tempo verbal cria uma dissonância entre o que era esperado que ainda pudesse ser (“o brioso e famigerado caudilho”) e o que se vê agora (“figura vacilante, de sorriso triste”). O uso de “mesmo os que” enfatiza a universalidade do possível assombro, destacando que nem mesmo aqueles mais próximos do líder conseguiriam reconhecê-lo, o que sublinha a ruptura entre o horizonte de expectativa do caudilho (que antevê a imagem gloriosa como prescrição de um futuro melhor) e a decadência do mundo rural em referência à modernidade que avança. O idioma utilizado é carregado de antíteses: “magro e feio” era agora o moribundo caudilho versus o “brioso e famigerado” que havia sido o heroico guerreiro. Se não foi o último dos caudilhos, perdendo o título para o mais novo dos irmãos Saraiva quase meio século depois, Rivera foi o caudilho que pereceu na fronteira que forjou Schlee e seu universo onírico.

Essas oposições refletem a tensão entre a memória que havia sido heroica e oficial e a memória emergente, surgida dos encontros dos atores sociais latinos com as ideias europeias. A linguagem, portanto, não apenas descreve, mas performa a queda do mito, exposto até a falência do carisma que outrora sustentava sua autoridade. Morria Rivera, morria o caudilho e o próprio caudilhismo começava o seu canto do cisne. O poder simbólico do caudilho foi corroído pelo tempo e pelas transformações sociais. Schlee, assim, revela a operação de um regime de memória em crise, em que a figura do caudilho já não se sustenta nem como herói nem como vilão, mas como um vestígio de um tempo perdido.

Esse retrato, que me faz usté com suas tintas e seus pincéis e toda a sua indústria, e que vai deixando aí como um traslado pintado de mim, uma imitação pintada de mim, feito por usté da melhor maneira que sabe para que seja como eu haverei sido e que não seja como eu sou; com tal

conformação, enfim, que se pareça comigo como usté se imagina que sempre hei sido e que não seja como agora me tenho por mim, com feição e talhe que possa ser de mim como eu sou agora – porque, me entenda, qualquer que seja, é como se fora eu – mas não será, não chegará a ser como eu sempre hei sido e me hei sentido.

-Como?

-Como sapo de outro poço! (Schlee, 2010, p. 59).

Schlee faz com que Rivera denuncie a falsa síntese da representação: o retrato é “como se fora eu” (simulacro que se apropria das marcas que o identificaram durante toda sua jornada), mas jamais será “como eu sempre hei sido e me hei sentido” (experiência íntima e histórica). O sapo torna-se alegoria do sujeito desenraizado pela violência epistêmica: transplantado para um ecossistema simbólico alheio, sua imagem é reduzida a caricatura. A fala de Rivera expõe o hiato entre o dizível e o vivido. Seu lamento não é nostalgia, mas sobrevivência ética: ao afirmar que o retrato “não chegará a ser” sua verdade, sustenta a negatividade como último refúgio.

Ali, no entanto, naquela fronteira tão distante dos centros decisórios, tão distante dos locais em que o poder era encenado, Rivera, ainda que talvez já tornado em um vulto, se transforma em uma grande paródia de si mesmo. Movimentava os afetos e o poder. Como se buscasse daquele lugar tão pequeno e distante retirar a força para sua última dança, para dar o último grito que ainda continha no peito. Para tanto, todavia, havia muito o que encenar. Incluída aí uma força que já não possuía e uma paciência para medidas e conversas cheias de segundas intenções.

As pessoas que se apresentavam com reverências, saudações e recomendações a Rivera eram encaminhadas à única sala adequadamente arranjada: a de despachos. Ali, Frutos precisou sentar-se a contragosto por dias seguidos – e até que se esgotasse a incursão de visitantes de cerimônia – para aceitar e agradecer com certa bizarria os cumprimentos de quase todos aqueles em Jaguarão (e em Arredondo) se sentiram importantes e que vinham demonstrá-lo, então, com suas boas-vindas (Schlee, 2010, p. 37).

A descrição dos encontros entre Rivera e os visitantes é permeada por verbos no pretérito perfeito (“apresentavam”, “eram encaminhadas”, “precisou sentar-se”), que conferem um tom de ação concluída, mas repetitiva, quase ritualística. Essa escolha temporal sugere a rotinização de um cerimonial vazio, em que gestos como “reverências, saudações e recomendações” são performados de forma mecânica, destacando a artificialidade das interações. A repetição de estruturas como “aceitar e agradecer com certa bizarria” e “se sentiram importantes e [...] vinham demonstrá-lo” enfatiza a dissonância entre

a obrigação social e o desconforto de Don Frutos, cuja ação é descrita como “a contragosto”. A linguagem, assim, expõe a teatralidade do poder: as “boas-vindas” são menos sobre afeto e mais sobre a reafirmação de hierarquias, em que a linguagem cerimonial serve como instrumento de manutenção da ordem social.

NA FORTALEZA de Santa Cruz havia lido um livro de boas maneiras, O Manual de Etiqueta e Civilidade. Era como se estivesse lendo agora o mesmo livro. A conveniência da elegância, do trato, da educação. Fidalguia sem exageros ou negligência. Agir sempre como um cavaleiro bem-sucedido... Era como se não escutasse o que dizia o Brigadeiro. Mas não podia deixar de ouvi-lo, pois – apesar de não adivinhar por quê – era impossível ignorar que fazia agora uma distinção militar entre ânimo, coragem, valentia e intrepidez. [...]
 [...] (Não escarrar no chão, não arrotar em público, guardar com cuidado as ventosidades no estômago) [...]
 [...] (Sentar à mesa de refeições com indiferença, sempre agradecendo por qualquer atenção e pedindo licença para qualquer intervenção) [...]
 [...] (Saborear a sopa com colher, comer o arroz com garfo e cortar a carne com faca, delicadamente) [...]
 [...] (Trinchar as aves com a diligência necessária para não esfaqueá-las grosseiramente e para evitar o sempre deselegante emprego das mãos) [...]
 [...] (Não levar à boca grandes bocados, não fazer barulhos ao mastigar, não limpar os dentes com as unhas ou a faca) [...]
 [...] (Não tomar mais de três copos de vinho à refeição) [...]
 [...] (Mirar nos olhos dos outros; mas, em grupo, usar o olhar de modo a alcançar a todos) [...]
 [...] Falar em público de pé, com as mãos nos bolsos, cuidando das palavras que revelem polidez e cortesia, sempre com alguma graça e modéstia)
 [...] (Banhar-se de quinze em quinze dias ou ao menos uma vez por mês)
 [...] (Trocar a roupa branca tão logo esteja úmida, suada ou suja) (Schlee, 2010, p. 40-41).

Ao descrever as normas de etiqueta presentes no *Manual de Etiqueta e Civilidade*, Don Frutos revela um conjunto de prescrições comportamentais que não apenas regulam o corpo, mas também constroem uma linguagem específica de distinção social. A linguagem empregada oscila entre o imperativo negativo (aquilo que nunca deve ser feito) e o passado, criando uma tensão entre a permanência das normas e sua internalização subjetiva. Esse jogo de tempos verbais reflete o processo proposto por Elias (1994) de *habitus*, no qual as regras sociais são gradualmente incorporadas, tornando-se quase inconscientes. A distinção militar entre “ânimo, coragem, valentia e intrepidez” aponta para a especialização linguística que acompanha a diferenciação social. O Brigadeiro, como figura de autoridade, encarna a imposição de uma linguagem técnica que classifica e hierarquiza comportamentos, reforçando a disciplina do corpo e da fala. A etiqueta, nesse sentido, não é mera formalidade, mas um mecanismo de controle que distingue o civilizado do vulgar, o nobre do plebeu. As

prescrições de higiene e modos à mesa ilustram o gradual deslocamento dos constrangimentos sociais de fontes externas (a lei, a religião) para o autocontrole. Com a monopolização estatal da violência, os indivíduos passam a internalizar normas, substituindo a coerção direta pela autovigilância. A linguagem do manual, ao mesmo tempo prescritiva e detalhista, opera nesse registro: não basta evitar o arrote, é preciso dominar o corpo de modo a nem mesmo sentir o impulso de arrotar. O olhar e a fala em público revelam ainda a teatralização da vida social, em que a linguagem corporal e verbal são performadas para garantir reconhecimento. A polidez se torna uma estratégia de distinção e manutenção de status. O uso do imperativo reforça a dualidade entre a norma imposta e sua assimilação subjetiva, processo que, para Elias (1994), define a própria civilização.

A modernização periférica, ao se estruturar de forma assimétrica, não apenas impõe uma temporalidade subordinada às regiões marginalizadas, mas também reorganiza os signos de distinção e pertencimento social. Essa lógica não se restringe à estrutura econômica, mas se estende às formas de sociabilidade e ao imaginário local, como exemplifica a obra de Aldyr Garcia Schlee. Em *Don Frutos*, a admiração pela origem europeia de François Eustache de Bélmondy evidencia a incorporação dessas referências de prestígio:

DON FRUTOS mandou chamar François Eustache de Bélmondy ao Quartel General. Dissera a Camilo Vega que tinha o francês na conta de homem mui, mui bueno, amém de seus tintes de nobreza européia e de seu lenço de rendas no pulso (Schlee, 2010, p. 159).

A figura de François Eustache de Bélmondy, um estrangeiro europeu, é enaltecida por Don Frutos devido a seus “tintes de nobreza” e a um simples detalhe material – “seu lenço de rendas no pulso” –, que funciona como um marcador de distinção. Essa valorização da origem europeia como atributo de superioridade reflete o mesmo processo descrito na introdução: a modernização periférica assimétrica, na qual as referências europeias seguem sendo parâmetros de prestígio, mesmo em um espaço profundamente marcado por dinâmicas locais e fronteiriças. Em seguida, o francês Belmondy, topógrafo, tem uma longa conversa com o Dr. Lucas Hart a respeito da cidade que, então, ambos habitavam. Os dois se dedicavam a mostrar o que mais os impressionava: as formas de sociabilidade na Vila do Espírito Santo do Cerrito — “que passou a ser chamada simplesmente de Jaguarão” (Schlee, 2010, p. 163) — e, sobretudo, as causas de seus problemas. O diagnóstico de ambos, a respeito dos problemas, era o mesmo: a indústria saladeira.

Por isso creio impossível que essa classe de indústria não seja uma ativa produtora de infecção; e isso sem contar o que de mefítico pode resultar da fabricação dos couros, da preparação das graxas, do sebo... da exposição dos ossos, crinas, corvos, cascos... (Schlee, 2010, p. 165).

A modernização periférica não apenas impõe um ritmo desigual às regiões marginalizadas, mas também as relega a funções produtivas que o centro já não necessita desempenhar. Essa dinâmica se evidencia na organização industrial das periferias da periferia, em que atividades consideradas insalubres, arcaicas ou degradantes permanecem como base econômica. A indústria saladeira, referida por Schlee, ilustra a pluralidade de sua lógica punitivista que age sobre essas regiões: em âmbito econômico, a exploração do gado como matéria prima a ser extraída e, socialmente, ao ser descrita como uma “ativa produtora de infecção”, evocando a região da periferia da periferia como um ambiente de degradação sanitária e ambiental. Schlee evidencia essa tensão ao narrar como a economia local se estrutura em torno de atividades como a preparação de couros, graxas e sebo, que carregam um imaginário de atraso e insalubridade. Essa permanência de formas industriais “menos civilizadas” não é um acidente histórico, mas uma funcionalidade do próprio sistema capitalista. O que seria a indústria saladeira, senão a indústria da barbárie? Mas como poderiam conectar-se a moderna indústria e o instinto “selvagem”? Em terras americanas, aos olhos europeus, era exatamente o que acontecia. Vejamos como o mesmo Dr. Hart, personagem deveras importante em *Don Frutos*, descreve o que seria tal indústria:

O SALADERO: Um saladero, como seu nome indica é uma fábrica de carne salgada, e compreende um matadouro, um lugar de salga, um secador de couros, uma fabricação de graxa e de negro animal, e uma triparia. Basta esta enumeração para colocá-lo, em geral, entre os estabelecimentos insalubres de primeira categoria (Schlee, 2010, p. 166).

A percepção do saladeiro como “insalubre de primeira categoria” evidencia não apenas o caráter degradante do trabalho ali realizado, mas também como essas formas industriais são construídas discursivamente como inerentemente bárbaras, reforçando a dualidade entre civilização e barbárie. O próprio Dr. Hart, ao diagnosticar a indústria saladeira como causa das mazelas da cidade, opera dentro desse regime discursivo, associando a modernização local não à sofisticação produtiva, mas à perpetuação da precariedade e da contaminação. O saladeiro ademais de espaço de exploração econômica, se configura como um dispositivo de ordenamento simbólico que reforça a inferiorização dessas regiões dentro da hierarquia global. Nesse sentido, prossegue o Dr. Hart apontando,

outros seis elementos, a saber: a matança, a sangueira, os pastores *gauchos*, o esquartejar, a fabricação e o tempo.

A matança, segundo o Dr. Hart, atravessa vários meses, de janeiro a maio, e acaba com a morte de 5 a 10 mil cabeças de gado. A sangueira é apontada pelo doutor como algo que deve gerar horror e/ou repulsa, pois ela “tinta as mãos e respinga a cara e o peito e a roupa dos carneadores e dos couradores”, deixando no ar “seu cheiro repulsivo” (Schlee, 2010, p. 166). Quem ultrapassar o nojo poderá encontrar os pastores *gauchos*, “considerados os melhores do mundo, no emprego do laço e das boleadeiras” (Schlee, 2010, p. 167). Do desquartejar, o Dr. Hart busca focar-se na beleza anatômica da situação. Ainda que o produto possa estar repleto de um imaginário bárbaro, bem como estão encharcados por esse imaginário os homens que trabalham nessas indústrias, o caráter, de fato, industrial é percebido pelo doutor. Em poucos minutos, o couro já está na mão dos secadores, aquilo que deveria ser destinado a tornar-se carne seca é imediatamente processado por cortes de faca e por camadas alternadas de carne e sal e, em quinze minutos, uma vaca que deixa de estar viva já teve toda seu potencial produtivo desdobrado (Schlee, 2010). Se me permitem a expressão, o “pulo do gato” aqui está na compreensão de que a eficiência industrial, em última análise, é a única exigência que o capital impõe às periferias. A lógica capitalista prioriza a maximização da produção e a redução de custos, resultando em uma organização industrial que busca otimizar os processos a qualquer preço. Aquilo que, no âmbito ideológico (neste caso, nem de segundo grau) pode ser caracterizado como barbárie, não apenas se mantém, mas é aperfeiçoado a tal ponto que o traço mais moderno do capitalismo — a exigência de eficiência e velocidade — já marcava a indústria saladeira fronteiriça em meados do século XIX. Ou seja, menos de um século após o início dos cercamentos das fazendas que deram início ao processo de assentamento dos *gauchos*.

- Sim. E que espera você de essa vila de Artigas?

- Ali temos três saladeros, o de Trueba, o de O'Neill e o de Nuñez, do tempo que o porto tinha muito movimento, e até 1850, 51, se faenava coisa de 40 a 50 mil vacuns ao ano, com 30 a 40 mil couros de mais de 100 arrobas de carne salgada — quando se proibiu aos uruguaiois a navegação no Yaguarón (Schlee, 2010, p. 213-214).

A menção aos três saladeiros (Trueba, O'Neill, Nuñez) e ao auge produtivo até 1850-51 — com 40 a 50 mil reses abatidas anualmente e milhares de couros e carne salgada — revela o colapso súbito de economias subalternas na organização do capital, quando a proibição da navegação uruguaia no Rio Jaguarão amputou o fluxo comercial vital. Esse evento, ocorrido no contexto das disputas geopolíticas pós-Independência, expõe a

vulnerabilidade de regiões distantes dos centros decisórios, em que políticas impostas desarticularam redes locais sem oferecer quaisquer alternativas. Aqui, a fronteira opera como espaço de despossessão. A abrupta estagnação do porto transformou a Vila de Artigas em território duplamente marginalizado, com a desconexão das rotas comerciais, aprofundando a exclusão. A menção à carne salgada (100 arrobas) e aos couros evidencia uma economia primário-exportadora subjugada a interesses externos — padrão que reforça a fragilidade institucional. Quando o poder central decreta a interdição do rio, não há mediação ou reparo; há apenas o silêncio dos saladeiros ociosos (sem qualquer juízo de valor com relação ao próprio comércio saladeiro), como túmulos de um futuro cancelado. A passagem, portanto, é mais que um registro econômico: é um epitáfio para comunidades cujas vias de existência foram interrompidas pela mão invisível do poder central, deixando apenas ossos de boi e couros secos como testemunhas de um tempo em que o mundo ainda chegava até elas pelo rio.

A assimilação forçada do tempo mundial se manifesta no impacto do capitalismo global sobre as colônias ibero-americanas e suas conseqüentes independências no século XIX. Essa transição não significou uma ruptura total com o antigo sistema colonial. A elite colonial, diante das transformações mundiais, se viu compelida a negociar seu lugar dentro da nova ordem imposta pelo capital. Essa mudança foi marcada por crises, nas quais as estruturas de dominação anteriores foram adaptadas a novas formas de exploração e controle. A influência internacional, em especial da Inglaterra no momento das independências da América do Sul, tem grande destaque:

Jaguarão foi ocupada pelos patriotas uruguaios durante a campanha da independência, em 1828. [...] aqui se reuniu o general em chefe do Exército Republicano, capitão geral da Província Oriental, general Juan Antonio Lavalleja com um comissionado inglês, o senhor John Fraser, que foi também portador de um tratado preliminar de paz aprovado pelo Imperador do Brasil... Lavalleja veio de Cerro Largo, donde estava em seu quartel general [...] Ao que consta, foi na Praça mesmo, a céu aberto, que Fraser entregou a Lavalleja as cartas de Pedro I (Schlee, 2010, p. 91).

A Inglaterra, potência dominante do capitalismo global em ascensão, não apenas acompanhava, mas ativamente orientava os rumos das independências na América do Sul, garantindo que novas configurações políticas servissem aos interesses do livre-comércio e da integração dessas regiões ao circuito mundial do capital. Pouco mais de um século antes, em 1703, Inglaterra e Portugal haviam assinado o Tratado de Methuen, que sepultou de vez a unidade ibérica e garantiu a contínua imposição da vontade inglesa sobre os portugueses.

As independências não romperam completamente com as estruturas coloniais anteriores, mas reformularam, em novas bases, a relação de subserviência. O fato de o tratado preliminar de paz ter sido aprovado pelo Imperador do Brasil, mas cuja mediação tenha sido feita por um súdito do rei britânico Jorge IV, ressalta como os limites da soberania nacional estavam desde o início condicionados por acordos diplomáticos e interesses econômicos que transcendiam os próprios protagonistas locais. Jaguarão, enquanto território de fronteira, aparece não apenas como um palco de disputas políticas, mas como um espaço em que se manifesta concretamente a tensão entre a experiência histórica e a expectativa de um futuro soberano que, na prática, já nascia subordinado às diretrizes do capitalismo global. A história das independências latino-americanas é também a história de uma incorporação forçada ao circuito global do capital, em que o ideal de soberania se choca com as exigências da nova economia mundial (Arantes, 2014). Nesse contexto, a tensão entre experiência e expectativa, conforme formulada por Koselleck (2007), revela-se central. O espaço de experiência colonial, baseado em relações sociais e econômicas tradicionais, entra em conflito com o horizonte de expectativa de um futuro autônomo e nacional, promovido pelos discursos políticos da época. Entretanto, esse futuro prometido nunca se concretizou de maneira plena, pois a incorporação ao capitalismo global se deu por vias que reforçavam a subordinação econômica. O que Arantes percebe é que o capitalismo não apenas redefine a periferia, mas a condiciona a um tempo histórico que não lhe pertence.

Essa transição resultou na consolidação de uma modernidade desigual, na qual as periferias foram incorporadas ao capitalismo de forma seletiva e subordinada. Como poderia ser igual, aos olhos europeus, uma modernidade que se confundia com a barbárie? Um lugar em que os líderes políticos haviam misturado seu sangue europeu com o que os pseudocientíficos do outro lado do oceano afirmavam ser um sangue considerado inferior.

SOBRE os quatro índios que um dia Frutos entregou a um certo François de Curel, para que os levasse à Europa – e querendo saber mui sutilmente, como se não quisesse, entre *pardón e pardón*, até se o general não os teria vendido [...] Celito sabe que índios eram esses e o que aconteceu com eles. Explicou ao Dr. Hart que ninguém nunca pôde imaginar e muito menos comprovar a forma de consentimento que deles teria sido arrancada para que um dia chegassem a ser postos a bordo de um navio, o *Phaeton*, e fossem levados para a Europa como animais selvagens e atrações de circo (Schlee, 2010, p. 118-119).

A referência ao embarque forçado no *Phaeton* ressalta a imposição da lógica colonial, na qual os corpos indígenas foram reduzidos a objetos de espetáculo, reforçando a posição subalterna que a modernidade lhes reservava. A impossibilidade de determinar o

consentimento dos indígenas alude ao uso da violência e da coerção, elementos estruturantes do colonialismo. A “modernização conservadora” no Brasil e em outras partes da América Latina permitiu a continuidade de estruturas oligárquicas sob uma nova roupagem institucional. Novamente com Arantes (2014), percebemos que a modernidade ocidental, que prometia libertação e progresso nas periferias do capital, chegou fragmentada, reconfigurando a dominação ao invés de superá-la. O avanço do capitalismo industrial, longe de gerar desenvolvimento autônomo, aprofundou a assimetria entre centro e periferia. A dependência econômica se manteve por meio da especialização produtiva, da vulnerabilidade aos ciclos do mercado global e da impossibilidade de um pleno desenvolvimento industrial autônomo. Ainda com Arantes, compreendemos a periferia como o espaço em que a modernidade se realiza de maneira parcial, mantendo intocadas as estruturas que garantem sua subordinação. A periferia do capitalismo emerge como um espaço de incorporação forçada a um tempo histórico global. Esse movimento evidencia que o capitalismo global não opera apenas pela expansão territorial, mas também pela distribuição desigual das promessas de progresso e emancipação.

A indiada toda, foi dito em Jaguarão por um marinheiro sueco de nome Gustavus, fora vítima em Salsipuedes de uma cilada armada pelo Presidente Rivera com a concordância e ajuda do General Laguna e do Coronel Bernabé, cujos soldados, sob protestos de amizade, aliança e paz, dispuseram-se de maneira tal a deixarem sem possibilidade de ação os índios – bemebedados, desarmados e desmontados –, cercando-os, fuzilando-os e acuchilhando-os, trucidando-os sem piedade a uma senha do General, então Presidente da República (Schlee, 2010, p. 116).

Se, no século XIX, os indígenas foram eliminados para a integração do território ao circuito global, hoje, a “periferização” do mundo – como Arantes aponta – revela um capitalismo cuja expansão não dissolve suas contradições, mas as universaliza. Os extermínios indígenas se revelam nesse grande espelho que adivinha o passado como mecanismo de limpeza dos territórios em nome dos avanços das diretrizes mercadológicas. A falência dos paradigmas de modernização, no entanto, evidencia a necessidade de novas ferramentas analíticas para compreender como os modelos de desenvolvimento perpetuam desigualdades e violências estruturais, reafirmando a interdependência entre progresso e barbárie. Nas grandes metrópoles, as grandes áreas de concentração do capital convivem com os contrastes opulentos e necessários dos vastos bolsões de miséria, configurando uma realidade socialmente desigual, mas também, paradoxalmente, interdependente. A falência dos paradigmas de modernização e das ideologias do progresso impôs novos desafios ao

pensamento crítico. O esgotamento histórico da modernização, do qual as teorias que defendem uma mudança de paradigma são apenas um reflexo superficial, revelou a necessidade urgente de um novo direcionamento para as estratégias teóricas, que sejam capazes de compreender as contradições do processo de modernização. Ainda que fracassada, a promessa modernizante estrutura subjetividades, gerando um jogo entre a ausência evidente e o regime de memória possível, em que o que já foi, mesmo desaparecido, continua a estruturar afetivamente o presente.

- Hart: E se me perdoa Vossa Senhoria [Rivera], devo justificar-me, confessando-lhe que não consigo bem entender como se constitui, no Brasil, a nobreza. *Pensa Rivera*: (Outra vez o dr. Hart, com seus volteios!)
- Rivera: É que, aqui, qualquer um pode ser barão e até visconde, conde, marquês, e mesmo duque, desde que pague bem ao imperador pela honra e desde que sirva à monarquia da mesma forma que seus próprios beleguins... *Pensa Rivera*: (e esse tipo republicano, quem haveria de ser?)
- Hart: Peço-lhe *pardon*, mas se Vossa senhoria me permite insistir com minha ignorância, afianço-lhe que não entendo assim mesmo o motivo por que os filhos do Visconde herdaram dele, por prerrogativa de nascimento, todas as propriedades, e até essa casa, mas não o título honorífico. *Pensa Rivera*: (O Dr. Hart, pedindo perdón, como sempre!)
- Rivera: Eu sei bem como por aqui se fazem esses barões do império, homens só de buscar e ostentar ganho e ganja: antes, com agrados e beija-mãos a qualquer esbirro da monarquia, como para dar-lhe fiança e fé; ao depois, no amém a cada arbitrariedade, injustiça e vileza cometidas e acobertadas em nome de sua majestade; logo, já com as burras a se encher de miles e miles de contos, no gozo de privilégios em doações e arrematações, no desfrute de negócios de arreadas e contrabando, e no produto de prerrogativas passadas a seus filhos e seus netos. Então, terminam por comprar à Casa imperial títulos e brasões, pagando como centos de contos pela carta de nobreza e mais vinte mil aqui, ali trinta, acolá setenta mil réis, e mais, ou menos, por um requerimento de mercê honorífica, pelo álbum de pergaminho e pela sua encadernação de veludo, e tanto pela composição das armas, e ainda pelas cópias, pelo selo, pelos emolumentos do escrivão, do escrevente, do despachante... Mais tanto e tanto e tanto para ter e exibir o título nobiliárquico “com grandeza”, podendo então usufruir a honrosa distinção de passar por nobre (Schlee, 2010, p. 97).

A passagem de Aldyr Garcia Schlee desnuda, com ironia cortante, os mecanismos que sustentavam a nobreza no Brasil Imperial, revelando-a não como um bastião de virtude, mas como um teatro de interesses mercantis. O diálogo de Rivera com o Dr. Hart — figura que oscila entre a ingenuidade simulada e a sátira mordaz — expõe um sistema em que títulos nobiliárquicos eram transacionados como mercadorias, desprovidos de qualquer ligação com categorias historicamente mobilizadas como mérito ou linhagem. A honra, nesse contexto, transformava-se

em moeda de troca: bastava pagar “centos de contos” ao imperador, bajular funcionários da monarquia e compactuar com arbitrariedades para ascender a barão ou visconde. Essa crítica ecoa a decadência ibérica, em que a nobreza espanhola se sustentava na rapina e na isenção fiscal, enquanto o povo arcava com impostos exaustivos. No Brasil, como na Espanha (Ramos, 2014), a elite reproduzia um ciclo parasitário: comprava títulos para ostentar status, enriquecia por meio do contrabando e privilégios e legava aos filhos não a honradez, mas propriedades acumuladas à sombra do poder. O paralelo com a Península Ibérica vai além. Assim como Dom Quixote, imerso em delírios cavaleirescos, a nobreza brasileira vivia uma fantasia de grandeza, alimentada por pergaminhos de veludo e brasões. Schlee, ao detalhar os custos burocráticos dos títulos — “vinte mil réis pela encadernação”, “trinta mil pelo selo” —, satiriza a burocracia do absurdo que transformava a honra em commodity. O Império, assim como a Espanha do século XVII, sustentava seu aparato estatal não por meio de uma base econômica produtiva, mas sim pela extração e exportação de riquezas coloniais — ouro, prata e produtos primários — que, longe de se converterem em desenvolvimento interno, escoavam para as potências industriais da Europa. A elite imperial, enredada em uma lógica de dependência, canalizava esses recursos para o consumo suntuário e a importação de bens de luxo, enquanto a Inglaterra, a França e a Holanda, embora distantes territorialmente, se beneficiavam da estrutura periférica do sistema: financiando o comércio, controlando as rotas marítimas e transformando a riqueza pilhada das colônias em capital industrial (Ramos, 2014). A desorganização crônica do Novo Mundo não era um acidente, mas sim a engrenagem que movia a acumulação alheia e em algum grau, a sua própria.

Rivera personifica a desconfiança republicana ante um sistema que beneficiava apenas os que trocavam lealdade por privilégios. A perplexidade do Dr. Hart diante da herança dos filhos do Visconde, que recebiam terras, mas não títulos, ilustra a contradição de uma nobreza que negava sua própria lógica. Afinal, se a honra não era hereditária, mas comprada, que legitimidade restava além do capital acumulado? A resposta está na própria dinâmica do poder: por afetos que moldam subjetividades. No Brasil Imperial, o medo da exclusão e o desejo de ascensão social mantinham os “barões do império” presos a um jogo de aparências, em que ostentar um brasão valia mais que produzir riqueza real. O britânico Dr. Lucas Hart simboliza o estranhamento de uma Inglaterra já industrializada, imersa nas promessas ideológicas da modernidade, diante de práticas, no sentido buarqueano (2016), tão cordiais. Em seguida, o doutor detalha os avanços tecnológicos britânicos, deslumbrando seus ouvintes e mantendo a atenção de Rivera — que, àquela altura, já se via exausto com a insistente presença do estrangeiro:

Ele [o dr. Hart] falava com entusiasmo da máquina locomotiva: uma máquina de vapor de alta pressão que acarretava a si própria e que, no movimento de suas grandes rodas, dispunha de suficiente excesso de força para rebocar uma provisão de água e combustível, de que se servia, como também certo número de veículos, os wagons, que formavam um comboio, arrastado por ela sobre os rails a velocidade de até quarenta quilômetros por hora, como mercadorias e passageiros. [Dizia que] desde 1840 até aquele momento, uma imensa extensão dessas vias novas vinha engrandecendo a riqueza pública em muitos países, prestando ao comércio e a indústria vantagens incomparáveis desde sua adoção (Schlee, 2010, p. 101).

A passagem em que o Dr. Hart exalta a máquina locomotiva, destacando sua capacidade de revolucionar o transporte e impulsionar a riqueza pública a partir de 1840, revela um entusiasmo típico da era industrial, mas também esconde as complexidades históricas e estruturais que sustentaram esse “progresso”. A locomotiva, com suas rodas gigantes e velocidade impressionante para a época, não era apenas um símbolo de inovação técnica, mas também um produto de um sistema global já em consolidação. Esse sistema dependia, em grande medida, do fluxo maciço de metais preciosos extraídos das colônias, como destacado por Crosby (1972), que não só reconfigurou a economia europeia, mas financiou a infraestrutura necessária para a Revolução Industrial. O ferro para os trilhos, o carvão para alimentar as caldeiras e até o capital para investimentos eram viabilizados pela riqueza colonial, obtida por meio de exploração e dominação. Assim, a mesma máquina celebrada por sua eficiência e velocidade carregava consigo as marcas de um projeto colonial que transformou continentes inteiros em fornecedores de recursos, enquanto a Europa consolidava seu papel como centro industrial. A expansão ferroviária, descrita como um motor do comércio e da indústria, não pode ser dissociada da integração global impulsionada pelas redes marítimas e coloniais. Como Wallerstein (1974) e Sweitz (2005) argumentam, as ferrovias funcionavam conectando hinterlândias coloniais a portos e mercados metropolitanos. Ao acelerar o transporte de mercadorias — como algodão, café ou minérios —, elas aprofundavam a interdependência entre regiões, e reforçavam hierarquias econômicas: as colônias permaneciam presas a funções extrativistas, enquanto as nações industrializadas concentravam tecnologia e capital.

Mais importante ao cerne desta tese é o quanto as falas do Dr. Hart são indicativas de uma constelação memorialística completa. Um universo material e simbólico repleto de possibilidades descritivas sobre a realidade, ancorado substancialmente sobre o que estava em seu tempo sancionado como a “verdade” histórica. Sua presença, na obra de Schlee, parece revelar também como a “contra história” sempre esteve presente em sua trajetória. O

Dr. Hart não agradava a Don Frutos. Sua presença lhe era incômoda. Ainda que revestido de heroísmo em escala nacional, Rivera era um ator social periférico. Nascido de uma periferia. Hart representava o avanço tecnológico britânico. Era o símbolo do fim do mundo caudilho que, para Rivera, estava ao alcance dos olhos. Era esse o mundo que desejava a sua morte: o mundo que queria que aqueles como ele já não mais existissem.

O Dr. Hart, com seus cuidados, com sua medicina trazida de ultramar, com suas certezas e seus modos britânicos, manifesta-se como o avesso normativo do mundo que Rivera conhecera. Do mundo que o havia concebido como uma figura digna de reverências. O mundo em que Don Frutos emergira era o mundo dos benzimentos, das curandeiras, dos emplastros. E Rivera sabia que esse era o mundo que lhe pertencia. A sua morte, que naquele momento, parecia estar sempre à espreita, era também a morte de um tempo.

TODOS em Jaguarão sabemos quem é Don Frutos. Sabemos que foi presidente do Uruguai por duas vezes; sabemos que vinha vindo do Rio de Janeiro, onde esteve preso na Fortaleza de Santa Cruz e onde passou anos e anos, impedido de voltar – proibido até de chegar aqui; e de, ao menos, botar o pé ali do outro lado do rio. Sabemos que agora ele veio mesmo, de regresso, livre, e está aqui, apenas a um passo de sua terra; só que já não pode continuar: anda nas últimas de caquexia e de consumpção (Schlee, 2010, p. 20).

O uso do presente (“sabemos”, “está aqui”) indica que a presença de Rivera, mesmo em seu estado debilitado, ainda é vivida como algo atual e significativo para a comunidade. O pretérito perfeito (“foi presidente”, “esteve preso”) remete a eventos concluídos, mas que continuam a ecoar no presente, enquanto o pretérito imperfeito (“vinha vindo”) sugere um processo prolongado e inacabado, reforçando a ideia de um exílio interminável. A frase “já não pode continuar” marca uma ruptura temporal, sublinhando a fragilidade física de Rivera e, simbolicamente, o fim de uma era.

Recorte do Jornal El Liberal (10 de setembro de 1828):

O ter afirmado o General Lavalleja em sua carta que sempre desejara uma entrevista com o General Rivera; o calor e interesse com que recorda a amizade passada; essa necessidade que reconhece de unir-se àquele Chefe, pelos motivos que agora apresenta – movem-nos a fazer esta lembrança, persuadidos de que sempre é preciso que se conheçam bem esses homens que obram por circunstâncias; que dependem delas mais do que da razão; e que nunca tropeçam em meios para atingir seus fins. Que o General Lavalleja patentiza, na comunicação inserta ontem, uns sentimentos que ignoramos que possuísse, é uma verdade já mais que demonstrada; porque, no calor das confissões que faz, exalta-se tanto, que nos obrigou a suprimir algumas vozes que não devem vir à luz pública, ficando consignadas ao silêncio e ao conhecimento do Exmo. General que as escreveu (Schlee, 2010, p. 69-70).

Ao declarar publicamente a supressão de trechos da carta de Lavalleja – “algumas vozes que não devem vir à luz pública” – o jornal pratica uma censura ativa mascarada de ética jornalística. Esse gesto não é ingênuo: opera como tecnologia de poder, silenciando vozes dissonantes sob o pretexto de proteger a ordem pública. A justificativa de relegar tais passagens “ao silêncio” expõe a lógica totalizante que caracteriza os regimes de memória hegemônicos, em que a seleção do dizível define os contornos do real histórico. A caracterização de Rivera como figura que “depende das circunstâncias mais do que da razão” e que “nunca tropeça em meios para atingir seus fins” antecipa a criminalização que culminaria em seu exílio décadas depois. Tal retórica patologizante – ecoando a futura associação de Rivera à “desordem personificada” por Herrera y Obes – transforma o dissidente político em ameaça. Notadamente, o texto mobiliza afetos como instrumento político. O “calor e interesse” da amizade passada entre Lavalleja e Rivera é invocado para contrastar com a desconfiança presente. Essa gestão emocional ancora-se em laços afetivos para consolidar hegemonias: a nostalgia torna-se arma retórica que reforça a exclusão do “outro”, entendido como irracional. Ao criar lacunas deliberadas (“vozes suprimidas”), o jornal força os leitores a preencherem o vazio com inferências orientadas por seu próprio viés editorial. As omissões não neutralizam o discurso – potencializam-no, convertendo-se em espaços em que o não-dito ressoa como acusação silenciosa contra Rivera. Este fragmento jornalístico, portanto, não é mero registro histórico, mas ato fundante da memória oficial uruguaia. Nele já, se delineiam os três pilares que sustentarão a normatização posterior. Como profecia autorrealizada, anuncia o destino de Rivera: a transformação de um líder complexo em alegoria da desordem a ser expurgada pelo “progresso”.

O CAUDILHO: O caudilho deve amparar, guiar e conduzir os povos em guerra; orientar os homens em tempos de paz, harmonizando as vontades dispersas (Alfonso, el sábio). Esforço, ação pessoal, repouso, bens materiais, tudo deve oferecer à causa comum. Nem muito moço nem muito velho, porque ao moço se lhe perde o respeito e ao velho, a força. Prudência, viveza, determinação. Diligente, afável, cauteloso, discreto, engenhoso e honesto. Capaz de interpretar os sentimentos de cada um dos elementos que formam a massa social. A Caudilho se chega por adesão espontânea do povo – que descobre em um homem as virtudes e os rasgos em que se veem reproduzidos os próprios ou os que se desejaria possuir.

UM HOMEM: Vamos falar de um homem; mas de um homem que contém em si toda uma face de nossa sociedade, todo o princípio de uma revolução; todo um sistema de idéias, de hábitos, de tendências – isto pois, toda uma questão social sob a forma de um homem; e, ao citá-lo, não faremos mais do que determinar essa questão. Sim; se o General Rivera fosse apenas um homem que tivesse marcado nossa cena pública somente com suas ideias e suas ações pessoais, seria uma coisa bem pequena para merecer um lugar num escrito que até agora tem se ocupado das questões

mais sérias de nossa ordem social. Mas damos ao General Rivera todo o valor que ele tem em si; e não sem certa satisfação de nossa parte, vamos fazer de sua pessoa um de nossos mais pensados artigos, nos estudos que estamos empreendendo. Antes de tudo recordaremos duas coisas: a primeira, já declarada anteriormente, que não deveria esperar de nós senão mais circunspecta imparcialidade em nossas opiniões sobre os fatos que estudamos (...) A mão do governo da Cidade acaba de arrancar o general Rivera do centro mesmo de seu poder e de seu prestígio; e, a uma ordem do governo da Cidade, o general Rivera abandona o país, e parte desterrado para o estrangeiro. (...) Temos dito já que na República, como em toda a América espanhola, existem dois princípios reguladores dos movimentos sociais: um, o princípio civilizador da Revolução Americana; outro, o princípio de reação dos povos coloniais. Um, apoiado nas cidades; outro, na campanha. Um, dirigido pelo esforço comum de todos os homens associados às ideias civilizadas, outro, representado sempre pelos caudilhos. (...) por que peleamos? A filosofia sabe bem; nossa campanha não saberá jamais. Como era a força material que devia apoiar suas pretensões, desde o fundo das solidões era organizada essa força e entregue a um Chefe. Para chegar a ter esse posto, na América se necessitavam três coisas: primeiro, ter um coração quente para conter em si todo o princípio bárbaro que a reação envolvia; segundo, reunir a um caráter audaz até a insolência uma organização forte e robusta; terceiro, ter todos os hábitos, todas as tendências, todas as condições do verdadeiro gaúcho. Na ausência de algum desses elementos já não se poderá conceber a ideia do caudilho da América. (...) O caudilho de campo se cria, se educa na intempérie das soledades e sobre o lombo dos potros. (...) Este é o caudilho. Superior aos seus, ele emprega todas as faculdades de sua alma e de seu corpo para afiançar o seu prestígio e o seu poder. (...) Se esses mesmos caudilhos, que têm representado esse princípio durante trinta anos, despedaçaram-se às vezes entre eles, isso não teve outra origem que a de seus ciúmes pessoais; (...) Bem estudada a história da república, esse tem sido apenas um, depois que Artigas desapareceu da cena pública; e esse um não é outro que o General Rivera. Todos os demais, que já dormiram às margens de nossos arroios, foram tenentes do General Rivera – que os estimulava, se lhe eram fiéis; que os humilhava, se pretendiam fazer-lhe sombra. (...) faremos uma distinção quanto ao General Rivera. À frente do poder material do país, ele jamais ensanguentou a terra com o punhal dos tiranos (...) como caudilho da Campanha, foi o mais aproximado da cidade que conhecemos entre todos os caudilhos da América. (...) [No entanto,] Seu poder, ele buscou e encontrou na campanha; e esse poder sobre a multidão dos campos, como o prestígio, não se adquirem nem com os princípios são da revolução, nem com os hábitos cultos das cidades. (...) Sua reputação tradicional, que serve de fábula para as crianças e de história para os velhos, não podia ser adquirida senão com uma larga série de serviços que estivessem em harmonia com o pensamento da Campanha. (...) Fazer-se representante da civilização era despojar-se de seu prestígio pessoal, porque a civilização não o reconhece para nada. Continuar no exercício de seu poder era conservar suas prerrogativas de único no país; e isto está em mais harmonia com os instintos do coração humano. Sob tal representação, o General Rivera não poderia ser senão o mais sério inconveniente para a sociedade oriental (Schlee, 2010, p. 303-307).

Esse discurso sobre o caudilhismo é atribuído a Herrera y Obes e revela uma intrincada teia de poder, afeto e construção histórica. O texto opera como um artefato exemplar em que a figura de Fructuoso Rivera é sistematicamente desmontada para servir a um projeto político urbano-liberal. A estratégia segue à risca os mecanismos identificados: simplifica a complexidade histórica num binômio rígido, naturaliza o exílio como “progresso” e exclui vozes dissonantes. Aqui ecoa Sarmiento: a dicotomia cidade/campo em *Facundo* (1845) é transposta para o Uruguai. Rivera é pintado como encarnação da “barbárie” campesina — um homem cujas virtudes (“coração quente”, “audácia”) são convertidas em ameaça à ordem civilizatória das cidades. A operação é, contudo, mais sutil. Enquanto Sarmiento via o caudilho como obstáculo geográfico e cultural, Herrera y Obes avança para uma biopolítica do afeto. Em seu texto, gerencia emoções: associa Rivera ao medo da desordem e o seu desaparecimento da cena pública à esperança no progresso urbano. O personalismo afetivo do caudilhismo — a lealdade a Rivera descrita como “adesão espontânea do povo” — é justamente o que a elite urbana despreza. Herrera y Obes vê nesses laços passionais um obstáculo à racionalidade estatal. Mas Sérgio Buarque de Holanda nos ajuda a desvendar o paradoxo: a “cordialidade” não era mero traço cultural; era um mecanismo de mediação política em sociedades de Estado frágil, por isso mesmo, em sua versão original, era tão bem vista pelo próprio Sérgio (Gonçalves & Mantovani, 2025). Ao desqualificá-la como “barbárie”, o discurso liberal estaria, para o SBH de então, subestimando a complexidade das formas comunitárias de poder. O destino de Rivera sintetiza essas tensões. Seu exílio não é apenas físico, é um apagamento simbólico. A acusação de ser “inconveniente vivo” reflete o horror liberal ao que não se enquadra na racionalidade instrumental. Assim, o texto de Herrera y Obes não é só um ataque a Rivera; é um documento da violência fundante dos Estados latino-americanos. Nele, Sarmiento fornece o esquema dicotômico.

Carta de Fructuoso Rivera Para Manuel Herrera y Obes, em Montevideo
Rio de Janeiro, 22 de novembro de 1847

Manuel: ontem li um folheto que hás publicado contra meus princípios e antecedentes. Por ele, e como está tua firma, me queres fazer aparecer ante os estrangeiros indigno de respeito (...) Hás olvidado, Manuel, o respeito que devo merecer-te por mis antecedentes, e a dívida tão sagrada de que eres devedor. (...) Vais aparecer, Manuel, ante o mundo coo borrão de ingrato. (...) Recorda-te que eu, coa maior generosidade te dei a plata que tinha de mi propriedade; que acordei coo Ministro de Hacienda, don Santiago Vásquez, para que te desse a soma de 54.000 pesos para resgatar a casa de tua família, e para que puderas arreglar teus negócios com teus credores? (...) Um homem ingrato a seu benfeitor não pode classificar-se

de outro modo senão de indigno de viver coa sociedade (...) (Schlee, 2010, p. 342-343).

A carta de Fructuoso Rivera a Manuel Herrera y Obes, escrita no exílio em 1847, exposta em Don Frutos, é um artefato histórico. Rivera, ao confrontar Herrera por publicações que o difamam, não se limita a uma defesa política convencional. Suas palavras operam numa economia afetiva complexa, em que a acusação de ingratidão (“borrão de ingrato”) transforma a relação pessoal em campo de batalha simbólica. A menção detalhada aos 54.000 pesos oferecidos para saldar dívidas da família de Herrera não é mero registro financeiro, mas a materialização de uma dívida afetiva sagrada. Esse gesto expõe como laços pré-estatais de honra e lealdade — típicos do caudilhismo — são mobilizados como tecnologia de resistência contra a racionalidade instrumental do Estado moderno que Herrera representa. Rivera, ao declarar que um “ingrato” é “indigno de viver coa sociedade”, revela a dimensão biopolítica do desamparo. A ameaça de exclusão social não é apenas retórica: é um contra-ataque à própria lógica que o exilou “em nome do progresso”. Se Herrera e as elites urbanas usaram o jornal *El Constitucional* para normatizar a sua exclusão política como benefício coletivo, Rivera responde desmontando a fachada discursiva. Sua carta torna visível o custo humano daquela “normatização”, expondo como o poder gerencia afetos para consolidar hierarquias. O rancor que Rivera expressa — longe de ser mera mágoa pessoal — é a potência política do afeto marginalizado: uma força capaz de reativar lealdades e desestabilizar consensos fabricados. Paradoxalmente, porém, essa defesa ilustra o limite da contra história foucaultiana. Ao insistir na inocência (“não cometi nenhum crime”, como noutra carta citada no texto) e na traição de Herrera, Rivera permanece preso à dicotomia (herói/vilão, inocente/culpado) que sustenta o próprio poder que o oprime. Ele luta para ocupar o polo positivo da dicotomia, mas não questiona a estrutura que a produz. Rivera escreve desde um exílio duplo: geográfico (Rio de Janeiro) e simbólico (entre o mundo rural caudilhistas e o projeto urbano modernizador). Herrera, intelectual “civilizado”, dependera do “bárbaro” caudilho para salvar seu patrimônio. Essa ironia perversa revela como o discurso modernizador uruguaio, ao criminalizar Rivera, apagava sua própria dependência das redes informais de poder que pretendia superar.

QUANDO se viu, a casa da rua do Fogo estava fechada, o galpão do lado também, e nem mais um soldado da escolta de Don Frutos sobrava em volta para contar o caso – cerrado também o portão dos fundos e feitos um grande vazio e um pesado silêncio em tudo. Don Frutos fora-se embora. O General Fructuoso Rivera, que havia passado na vila tantos meses, quase um ano, ausentava-se sem deixar rastro. Se alguém, se algum curioso, algum louco que fosse, pudesse abrir a porta da frente e entrar; ou se

pulasse o muro e chegasse pelas cavaliças, pelas cocheiras, pelo galpão, pela cozinha, já não saberia nada do estado de Frutos e das histórias que passaram e que nunca transparecem ou que jamais serão lembradas. (Schlee, 2010, p. 503).

O vazio material — a casa fechada, o galpão abandonado, o portão cerrado. Rivera, figura já transformada em espectro pela narrativa oficial uruguaia, dissolve-se sem rastro. A materialidade dos vestígios foi obliterada, restando apenas o “pesado silêncio”. A casa fechada é a Sepultura literária: lugar em que as vozes das ausências só ressoam pelo que não pode ser dito. A escolta que se dissipa (“nem mais um soldado [...] sobrava”) evidencia a precariedade institucional desses espaços. Quando as lealdades se desfazem, o Estado só comparece como ausência. Ao narrar o desaparecimento, Schlee reinventa Rivera como fantasma textual — uma presença que assombra pelo vazio. A casa vazia é o monumento não ao herói, mas à sua ausência.

Quando escreve *O Outro Lado* (2010), sua *Noveleta Pueblera*, Schlee retorna às mulheres e homens do tempo de Rivera, ainda que eles vivam muito tempo depois da morte do General. São ainda lembranças vivas que seguem a caminhar pelos campos e cruzar o pampa.

Doña Celeste tratou José Jacinto a caldo e mingau, como nem filho se trata. Fazia-lhe fomentações todo dia e colocava-lhe emplasto na hora de dormir. Contava-lhe como verdadeiras todas histórias que tinha sabido; misturava essas histórias com histórias de toda a gente; depois inventava outras histórias que, se não aconteciam, haveriam de acontecer (Schlee, 2018, p. 101).

Ao cuidar de José Jacinto, Doña Celeste não apenas mantém sua presença física, mas também lhe oferece um lugar e um tempo no mundo por meio das histórias que conta. Essas histórias, compostas por memórias alheias, relatos próprios e invenções, são formas de registrar uma trajetória. Ela transforma o ato de contar histórias em um gesto inventivo, construindo uma narrativa própria. Pendulando entre o fragmentar e o mutilado, Schlee escreve a respeito dos despojados de tudo, respeitando-lhe a voz quando conversam (abraçando sua mutilação), em seguida, narrando em um idioma que não lhes pertence (partindo do fragmento léxico). A invenção de histórias, como faz Doña Celeste, permite a grupos excluídos descreverem sua trajetória, não como um pedido de inclusão no registro histórico hegemônico, mas como a afirmação de sua própria existência.

No mundo em constante mudança trazido pelos avanços da modernidade, figuras periféricas como Doña Celeste emergem como hastes de proteção, esconderijos e antídotos

contra as forças desestabilizadoras do progresso. A prática do cuidado realizada por Doña Celeste não se limita ao plano físico; ela atua também como uma força simbólica que ajuda a manter a coesão social e subjetiva de indivíduos marginalizados, como José Jacinto. O cuidado, assim, transcende o ato material de curar feridas e nutre uma forma de pertencimento e sentido em um mundo que, inexoravelmente, avança sobre o tempo. Essas restrições são necessárias para viabilizar a vida em sociedade, mas criam um conflito estrutural: enquanto a civilização busca a coesão social, os indivíduos se sentem pressionados por normas que limitam sua expressão. Esse processo gera um sentimento difuso de insatisfação e mal-estar. Nesse sentido, o cuidado periférico aparece como uma estratégia cultural para aliviar o peso das exigências civilizatórias, reconstituindo um espaço simbólico em que o indivíduo pode encontrar proteção e sentido (Rosenfield, 2012).

Em tempos de desregulação social e dissolução de valores tradicionais, como descrito por Durkheim (2019) no conceito de suicídio anômico, a experiência de José Jacinto e Marita, ao procurar a curandeira, é emblemática de um mal-estar coletivo que vai além do corpo físico ou da doença discernível. Sua busca por cura não está ancorada em sintomas médicos ou diagnósticos objetivos, mas em uma sensação de que algo está fundamentalmente errado em suas vidas — um vazio que parece impossível de nomear ou explicar. Essa sensação pode ser compreendida como um reflexo da anomia, um estado de desorientação em que as regras que estruturavam a vida cotidiana se tornam obsoletas ou irrelevantes, enquanto novas normas ainda não foram estabelecidas ou simplesmente não podem ser absorvidas. Nesse contexto, a perda de referências cria um sentimento de desamparo profundo, em que as redes formais de apoio social não conseguem atender à dimensão subjetiva do sofrimento. Doña Celeste e o espaço de sua casa emergem nesse cenário como um microespaço de solidariedade e proteção. Sua prática transcende o cuidado físico ou utilitário, ela cria vínculos que reconstituem um sentido de comunidade e pertencimento. Por meio de rituais, narrativas e atos de acolhimento, essas figuras são capazes de oferecer uma espécie de cura simbólica que vai além do tratamento de sintomas específicos. Elas proporcionam aos indivíduos um espaço em que o mal-estar é reconhecido e traduzido em uma linguagem compartilhada, permitindo que o sofrimento se torne compreensível e, assim, minimizado. A relação entre José Jacinto, Marita e a curandeira evidencia uma necessidade social humana: a de encontrar significado em um mundo que parece cada vez mais fragmentado e impessoal.

se ao menos tivesse as costelas quebradas se fosse uma espinhela caída ou encalhe que fosse um simples caso de quebranto Marita a guria ali com quebranto por tão bonita tão bonita e tão triste tão *desditada* a pobre se fosse moléstia ou feitiço dizia dizia para Doña Celeste é mal do corpo há que curar há que curar ou então dizia é feitiço é mal feito é mal feito há que desfazer há que desfazer então Doña Celeste benzia benzia tratava a caldo e a mingau e pronto pronto já se sentia por que ir-se mesmo por que ir-se por que para ir-se era preciso ficar-se era preciso estar-se e para estar-se era preciso trazer o mal que Doña Celeste tratava (Schlee, 2018, p. 103).

A tensão entre as demandas da civilização e os desejos individuais pode gerar uma sensação de confusão. José Jacinto tenta preencher esse hiato ao recorrer a um léxico culturalmente disponível — a moléstia, o feitiço, o quebranto — que traz consigo a promessa de cuidado e pertencimento. Ao verbalizar possíveis diagnósticos, ele busca um vínculo social com Doña Celeste, cuja função na comunidade transcende a de uma simples curandeira. Ela é o elo que conecta os indivíduos a uma ideia de ordem, mesmo que essa ordem seja expressa por meio da magia. Mais importante que isso talvez seja o que “quase” percebe Schlee. A passagem evidencia sua habilidade em construir um narrador que vai além do simples relato dos eventos e alcança uma profunda ressonância com o universo cultural do mundo que descreve. Não é apenas um narrador que narra, é um narrador que recria o próprio tecido daquele espaço “quase fora dos mapas”, utilizando a repetição e a cadência para reafirmar uma lógica de pertencimento e existência. Essa lógica não se insere nos moldes lineares e racionais da modernidade centralizada, mas emerge como uma narrativa própria, moldada pelas especificidades de uma região marcada pelo tempo cíclico, pelo imprevisto e pela adaptação ao que lhe resta. A repetição presente no texto – “há que curar, há que curar”, “benzia, benzia”, “pronto, pronto” – ecoa o ritmo da fala e da prática cotidiana, como se o narrador incorporasse o próprio modo de ser do mundo que descreve. A afirmação duplicada ocupa o vazio deixado por palavras não sabidas, completando uma comunicação que, aos olhos do mundo que se civiliza, não se poderia completar. Essa estrutura narrativa não é apenas um artifício estilístico, é a percepção de Schlee sobre como essa parte do mundo pensa, sente e se expressa. Em um espaço à margem, em que as grandes narrativas do progresso e da racionalidade se mostram insuficientes ou até irrelevantes, o narrador assume a forma de uma memória que, por meio do preenchimento criativo, se propõe completa, de uma voz que reitera e preserva os sentidos locais.

Nesse espaço “fora dos mapas”, a vida se organiza não em torno de grandes eventos ou avanços lineares, mas na manutenção dos pequenos rituais de cuidado, na necessidade de nomear o mal para poder tratá-lo, e no esforço de estar, de permanecer. O narrador adota a

perspectiva de quem está inserido nesse universo, não para explicá-lo ao mundo de fora, mas para confirmá-lo aos próprios habitantes desse espaço. Isso é especialmente significativo, pois transforma a narrativa em uma representação da própria existência da comunidade, reafirmando sua validade e autonomia. Ao construir a narrativa nesse registro, Schlee dá voz ao próprio sistema de significados que os sustenta. É uma forma de narrar que respeita e dialoga com o ritmo, a repetição e a lógica interna de um mundo em que a existência se dá pelo reconhecimento e cuidado mútuos. Nesse ponto específico, como faria outras vezes em suas obras, a narrativa de Schlee reafirma a ideia de que o local precisa ser contado a partir de suas próprias estruturas e sensibilidades.

“Não era fácil aquela situação. A curandeira ia perguntar quem estava enfermo, o que doía, que queixas havia. Mas não havia queixas, nem nada doía, nem ninguém estava enfermo” (Schlee, 2018, p. 102). O desconforto de Doña Celeste em abordar algo que não se encaixa nas lógicas conhecidas do “corpo enfermo” reflete a tensão entre as expectativas da cura objetiva e a natureza fluída do mal-estar subjetivo. A ausência de uma queixa específica transforma o encontro em um ato de significação coletiva, em que a cura não é apenas sobre um corpo, mas sobre um mundo desajustado. A aflição que permeia a interação entre Marita, José Jacinto e a curandeira reflete a tensão entre a busca por racionalidade e a insuficiência da razão “total” para lidar com determinadas experiências humanas. Em um mundo cada vez mais regido por explicações científicas e práticas formais, a ausência de razões claras e objetivas para o mal-estar dos visitantes gera vergonha e inquietação. Marita e José Jacinto não sabem como verbalizar o que sentem, e a curandeira, ao recebê-los, precisa oferecer um sentido que possa justificar a visita, mesmo que este não seja oriundo de um diagnóstico convencional. Nesse cenário, a magia emerge como um mecanismo de mediação. Ao declarar “És encanto, é encanto, puro encanto!” (Schlee, 2018, p. 105), a curandeira reconcilia o desconforto da razão com a necessidade humana de sentido. Essa declaração ajuda a diminuir a vergonha de Marita e José Jacinto, e também reafirma o papel da curandeira como alguém capaz de traduzir o inexplicável em algo compreensível, ainda que por meio de um léxico mágico. A frase a respeito do encanto atua como um ato performativo que transforma o indizível em uma narrativa compartilhada. Ela cria uma explicação que, embora não seja racional no sentido científico, satisfaz as demandas emocionais e sociais da situação. Assim, a magia não se opõe à razão, mas preenche os vazios deixados por ela, funcionando como uma lógica alternativa para interpretar o mundo e lidar com os dilemas existenciais que a razão sozinha não consegue abarcar. O ato da curandeira traduz o mal-estar coletivo em algo compreensível, conectando as experiências

dos indivíduos a uma tradição cultural que valida o que sentem e oferece um caminho para lidar com isso.

Rosenberg (2007) discute o que denomina de “a tirania do diagnóstico”, argumentando que, a partir do século XIX, a medicina ocidental passou por uma transformação fundamental: a doença deixou de ser entendida como um estado fisiológico individual e multifatorial para ser conceituada como uma entidade específica, com mecanismos próprios e curso previsível, independente do sujeito que a abriga. Essa mudança epistemológica, que Rosenberg vincula à ascensão da teoria germinal, da anatomia patológica e da hospitalização, criou um novo paradigma no qual o diagnóstico passou a mediar não apenas a relação entre médico e paciente, mas também as interações burocráticas e sociais em torno da enfermidade. O mal-estar, outrora uma experiência idiossincrática do indivíduo em seu contexto vital, foi progressivamente substituído pela “doença” como uma categoria objetiva e mensurável, habitando um corpo que se torna, ele mesmo, objeto de intervenção.

Se a medicina como um todo operou essa reificação da doença, nas questões psicológicas o processo é mais complexo e contestado, pois lida com sintomas comportamentais e afetivos que resistem à fácil redução a um substrato biomolecular inequívoco. A dificuldade de Doña Celeste em categorizar um mal-estar que não se apresenta como uma “queixa específica”, uma “dor” localizada ou um “corpo enfermo” no sentido tradicional. A angústia difusa, o desajuste subjetivo, não se encaixa na gramática da doença específica. A cura, nesse contexto, deixa de ser um ato técnico sobre um corpo-objeto e transforma-se, em um ritual de significação coletiva, um esforço para restaurar a ordem de um mundo que está, ele mesmo, desalinhado. A insistência do modelo biomédico em patologizar e individualizar o sofrimento esbarra, assim, na natureza relacional e cultural do mal-estar, revelando os limites de um paradigma que busca sempre uma entidade específica onde, por vezes, há apenas a complexidade da vida. Enquanto a “tirania do diagnóstico” fragmenta e objetiva o corpo, as medicinas tradicionais e complementares resistem, lembrando que a cura também pode ser um processo de reconstrução de significados, reinscrevendo o mal-estar em um contexto cultural e relacional mais amplo — uma concepção de doença que, embora há mais de 150 anos tenha perdido seu lugar hegemônico no ocidente, segue viva como forma de resistência à dessubjetivação do sofrimento humano.

Naquele dia em que levou Marita ao encontro de Doña Celeste, José Jacinto já era rico, sem saber. A riqueza, entretanto, não fazia sentido em sua concepção de mundo. Para ele, ser rico significava possuir campos vastos, grandes rebanhos ou casas imponentes nas cidades. Aqueles papéis

encontrados, que para outros seriam símbolos de poder e transformação, eram apenas objetos que compravam comida, ferragens, roupas, juntas de bois e “coisas que servem para o vício” (Schlee, 2018, p. 109).

A riqueza abstrata, representada pelo dinheiro, não se traduzia em uma mudança concreta em sua percepção de status ou existência. Essa incapacidade de reconhecer-se rico reflete uma desconexão profunda entre os códigos culturais e simbólicos de José Jacinto e as lógicas econômicas da modernidade. Ele habitava um universo em que o valor era medido por aquilo que se podia ver, tocar e usar, um sistema de referências muito diferente daquele imposto pela abstração do capital. A advertência de Doña Celeste, de que ele ficaria “muy rico sin lo saber” (Schlee, 2018, p. 108), antecipa esse paradoxo: José Jacinto não vê no dinheiro uma ruptura com sua condição, porque sua noção de riqueza está enraizada em outro paradigma, em que o significado emerge da terra, das relações diretas e das necessidades concretas.

Esse desencontro entre o simbólico e o material também é atravessado por um profundo sentimento de injustiça e incompreensão. Para José Jacinto, nenhum milagre transforma pobres em ricos, e nenhum santo pode explicar como os ricos ficam a cada dia mais ricos. Para ele, a riqueza é inexplicável dentro de sua lógica cotidiana, intensificando o desamparo em um mundo em transformação. A riqueza que José Jacinto possui, mas não reconhece, torna-se, assim, uma metáfora para a alienação provocada pela modernidade. Ele é incapaz de associar aquele dinheiro a uma transformação em sua posição social porque a riqueza, para ele, não é um conceito abstrato: é relacional e tangível, construída em torno de necessidades imediatas, de uma economia concreta e de posições sociais bem definidas baseadas em posses. Essa relação com o dinheiro revela uma espécie de fidelidade a um mundo em que o valor ainda pode ser medido por sua utilidade direta. A advertência de Doña Celeste, sobre a riqueza, aponta também para a ironia de um sistema que concentra poder e possibilidades em algo que não pode ser tocado ou plenamente entendido por todos. José Jacinto, com sua riqueza ignorada, torna-se um símbolo de como certas comunidades e indivíduos são deixados à margem das narrativas modernas de progresso.

Ouviram o silêncio interminável de suas próprias vozes mudas gritando por ajuda, clamando por qualquer coisa que lhes permitisse passar adiante, viver outro dia, viver enfim como se vive nos sonhos acordados em que tudo que acontece como se quer e porque se quer que aconteça (Schlee, 2018, p. 103).

A ausência de palavras, paradoxalmente, comunica mais do que qualquer discurso articulado: fala de uma dor inominável e de um desejo por uma vida que se estenda além do

presente estagnado. As vozes mudas de José Jacinto e Marita não apenas clamam por ajuda, mas também denunciam a estrutura que os mantém presos em um ciclo de repetição. No imaginário schleeriano, Jaguarão – e seus habitantes – emerge como uma metáfora de territórios esquecidos. A metáfora, portanto, está no conteúdo daquela comunidade. Na literatura de Schlee, a forma concreta, especialmente na descrição de elementos como a ponte, o rio e a fome, desempenha um papel crucial como contraponto ao caráter metafórico que permeia o conteúdo do mundo narrado. Ao invés de recorrer a metáforas para mediar a experiência do leitor, o autor opta por uma materialidade literária que traz o presente de forma tangível. A concretude assume centralidade ao narrar o agora, enquanto as metáforas aparecem mais comumente quando se trata do passado, nas tentativas de resgatar a memória. Dessa forma, a distinção entre o concreto e o metafórico em Schlee reflete a divisão entre o vivido e o lembrado, entre o presente imediato e a reconstrução do passado.

A literatura latino-americana, ao adotar a dualidade entre as esferas rural e urbana, nacionalismo e cosmopolitismo, reafirma um campo de tensões e contradições que se reflete na pluralidade de estilos, como o realismo, o naturalismo, o modernismo e o “realismo mágico”: “Passaram-se anos e anos. Tudo mudou; mas na verdade nada mudou”. (Schlee, 1984, p. 28). A mudança aparente, em que as condições sociais, econômicas ou políticas parecem ter “evoluído”, contrasta com o mesmo núcleo de exploração que persiste. A narrativa de transformação parece acontecer, mas os sujeitos subalternos continuam à margem, como se os processos históricos só os tivessem alcançado de maneira efetiva em relação à sua funcionalidade para o capital. A literatura da memória fragmentada, ao abordar as dinâmicas de apagamento, marginalização e invisibilidade, oferece uma leitura crítica das narrativas históricas que muitas vezes negligenciam os sujeitos subalternos, cujas histórias não se inscrevem nas grandiosas histórias de progresso ou modernização. Por meio da descrição de transformações superficiais, como a construção da grande ponte, a chegada de novos bens de consumo e o progresso das infraestruturas, Schlee revela o contraste entre o que é visto como “progresso” e a imutabilidade da condição daqueles que são deixados à margem. O presente só passa a ter significado real na experiência de seus personagens quando preenchido por um passado repleto de sentidos. Esse passado é configurado por meio de dezenas de jornadas concluídas sobre o mesmo território. Pontos finais que ajudam a trazer elementos (sejam eles gerais, fragmentados e até mutilados) a respeito de uma comunidade.

A gente sai por aí, anda pelo mundo, vê de tudo, pensa que sabe, mas não sabe e não vê mais do que o próprio mundo. Galos cantando ao longe, gritos, ecos. Crianças escolares de gravatas vermelhas, médico a cem metros, vacas de leite, cruzamentos de trens, vermute e fernet brancas às onze da manhã, monstros pré-históricos – e mais aquelas duas mulheres esperando o motocar e mais aquele cocheiro como se estivesse sido sempre assim. As quitandeiras e o cocheiro em sua lida interminável, andando e andando, carregando; mas tudo parado, como se nada mudasse, eles iguais, as meninas quitandeiras e o mesmo cocheiro de ontem (Schlee, 2015, p. 28).

Em Schlee e Severo, a comunidade se revela não como um pacto de vivos, mas como o impossível luto compartilhado, aquele que a linguagem tenta, e falha, em inscrever. A morte não é apenas o fim do sujeito, mas o que o lança no espaço sem nome da coletividade, onde o “eu” se desfaz e só resta o murmúrio anônimo das narrativas. Schlee e Severo, seguindo uma longa tradição latino-americana que provavelmente se inicie com Rulfo, mas que passa por Garcia Marquez e pelo Artiguense Olmedo, ensinam a ler a morte não como fechamento, mas como abertura para o inominável — e, para Blanchot, é aí, nesse vão, que a comunidade se fundaria. Não na memória como registro, mas como falta, como o que persiste justamente porque nunca pode ser inteiramente dito. O cocheiro não é um vestígio do passado, mas um fantasma da linguagem, um resto que a narrativa não consegue fixar, apenas repetir em sua eterna fuga. Aqui, a escrita não preserva, mas desfaz; não consagra, mas expõe a ferida do desaparecimento. A comunidade, assim, não se constrói sobre os nomes dos mortos, mas sobre o silêncio que eles deixam.

Sua presença espectral não é apenas a de um indivíduo, mas a de um regime de memória que o fixa na narrativa histórica, uma memória que objetiva sua vida para além de sua própria ação. Esse fenômeno é análogo ao funcionamento das comunidades, que se constroem sobre figuras passadas, transformando suas trajetórias em elementos estruturantes dos regimes memorialísticos coletivos. Aqui, Schlee flutua entre a memória oral mutilada e a registrada. É preciso distinguir: nos regimes de memória mutilada, resta a oralidade — o idioma único daquele espaço, carregado nos corpos dos sobreviventes, transmitindo histórias dos que já se foram pelas vozes dos que ainda permanecem. Essa é a última forma de memória possível. O cocheiro não é apenas uma personagem, mas um signo de um tempo hermético, perpetuado na repetição mecânica de sua própria existência. A ilusão de saber mais pelo simples fato de se mover é dissolvida pela constatação de que a percepção está presa a um mundo em que tudo se repete: os galos cantam ao longe, as crianças escolares usam as mesmas gravatas vermelhas, as quitandeiras continuam a mesma lida interminável, os cocheiros dirigem suas bolantas como se sempre tivessem estado ali. O cocheiro não se

adapta ao novo tempo, mas também não desaparece completamente; ele existe num limbo, em que a história parece hesitar.

A parede do fundo da igreja fora solapada pelas águas da última enchente e havia desabado. A fachada continuava em pé e, na pequena torre, permanecia o sino sem tocar. Dava vontade de mandar o cocheiro parar a bolanta, descer correndo, e tocar o sino, tocar o sino para restabelecer o encanto! (Schlee, 2015, p. 31).

A igreja desabada, com sua fachada ainda de pé e o sino emudecido, opera como um signo poderoso dessa temporalidade pendular. A ruína parcial sugere que há algo de irresoluto no tempo histórico daquela comunidade – um passado que desmoronou, mas cuja estrutura ainda se impõe, insistindo em seu lugar. Como se o passado e o porvir valsassem juntos sobre a geografia aparentemente imóvel. O desejo de tocar o sino para “restabelecer o encanto” é uma tentativa de reativar um sentido perdido, de retornar ao presente dentro de uma lógica que já não existe, pois aquele lugar não está inscrito no agora que a personagem acredita viver. Há aqui ecos do que Benjamin, em suas memórias de infância, descreve sobre sua relação com o passado: uma busca melancólica por um tempo que o presente insiste em demonstrar irrecuperável, em que o desejo de encantamento colide com a impossibilidade de fazê-lo reviver. É justamente dessa melancolia que emerge a voz do cocheiro: “Eso... eso... ¿cómo dice que se llama?” (Schlee, 2015, p. 32). Essa voz do passado impõe a imutável sensação de que algo foi perdido para sempre — uma conexão com um tempo que sobreveio, mas que já não está. E então ele mente. Inventa um outro nome qualquer, desce da bolanta, paga e se vai: “em direção à Ponte, sem se voltar. Como se fosse culpado de tudo. Como se fosse culpado de tudo aquilo” (Schlee, 2015, p. 32). Carregado por uma culpa que não sabia nomear, mas que não conseguia evitar sentir. A culpa de um fragmento de passado vívido, mas que já não há mais quase ninguém para quem contar.

A fronteira entre Jaguarão e Río Branco, como Schlee a constrói literariamente, não é apenas um espaço geográfico, é um espaço existencial em que o passado se impõe sobre o presente, tornando-o estagnado, enquanto o futuro permanece sempre fora de alcance. A figura do cocheiro, tal como a igreja desabada e o sino silenciado, é um signo dessa temporalidade que hesita entre a permanência e o desaparecimento. Ele é, ao mesmo tempo, um vestígio e um agente de sua própria condição fantasmagórica, preso ao mesmo trajeto, aos mesmos gestos, a uma necessidade daquele que, por ter estado muito tempo ausente, tornou-se um estrangeiro, de não nomeá-lo além de sua função, como se o simples ato de nomear pudesse fazê-lo desaparecer. Mas o nome que o então estrangeiro concebe é inventado, deslocado, um simulacro que reforça a impossibilidade de ele também ter uma

ancoragem real. De deixar, portanto, de ser estrangeiro e voltar a ser um local. A versão que ele conta, nesse contexto, não é apenas uma evasão momentânea, mas uma necessidade de manter a ilusão de continuidade, compreendendo que a continuidade está feita de ausências. No silêncio que se segue, ecoa a impossibilidade de redenção. O cocheiro desaparece na paisagem, tal como a cidade que se desfaz e se recompõe sem jamais se transformar de fato. Os habitantes seguem seus percursos como se o tempo não lhes pertencesse, apenas os atravessasse, deixando-os suspensos entre o que já foi e o que nunca chega. No mundo de Schlee, o passado não se encerra, mas também não se realiza; ele insiste, retorna, contamina o presente, mantendo todos em uma espera sem fim. A estrutura narrativa, assim como a cidade que descreve, se constrói sobre a repetição. O cocheiro segue suas rotas, os gritos das quitandeiras ressoam a cada manhã, os sinos silenciosos da igreja permanecem intocados e a culpa, mesmo sem nome, continua a ser sentida. Talvez seja isso que o narrador, em sua inquieta deriva, busque compreender: não a razão da culpa, mas a impossibilidade de escapar dela. A cidade, os personagens, as memórias — tudo se move, mas nada realmente muda. E a literatura de Schlee, ao trazer essa concretude material, nos devolve a imagem de um presente que não se sustenta sem a sombra do passado. Um presente que só se realiza na consciência de sua própria irresolução. Naquilo que lembra e, principalmente, naquilo que lembra de ter esquecido. Ou ainda, de que por nunca ter sabido, precisa inventar. O que está em jogo, ao fim e ao cabo, é o vazio representativo. Aquilo que está coberto pela bruma. Que, muitas vezes, só pode ser revestido de magia, pois lhe falta factualidade. Falta-lhe a fartura material da memória que se sabe ou daquela que se pensa saber. Silêncio, morte e ressurreição formam uma tríade em que se friccionam o que foi, o que poderia ter sido, e aquilo que, não sendo nenhum dos dois anteriores, só pode ser mágico.

A morte do sujeito, bem como a morte de pedaços da memória, marca a transição entre a experiência vivida e a inscrição simbólica dessa experiência. O vazio deixado pelo não lembrado se torna uma questão para os vivos, que precisam reconfigurar o quadro de significação do qual retiram as certezas. A morte do sujeito, assim, faz uma exigência: a construção de uma memória que o substitua, preenchendo o vazio deixado pela sua ausência. A literatura se torna forma de organização dos mais diversos regimes de memória, alternando o ritmo de seu absurdo consonante o universo social a que está sendo exposta. O absurdo como característica formal está altamente mediado pelas singularidades das relações econômicas e sociais que o autor da obra experimenta. O realismo mágico e todos os seus próceres já mencionados, o romantismo de Goethe, o realismo de Flaubert, todos têm a sua mediação no absurdo na relação com o que vimos chamando de negatividade. A realidade,

em si, em termos negativos é um enigma (Jeffreys, 2018). A função de resolução de charadas é “iluminar o enigma num lampejo” (Adorno, 2018, apud Jeffreys, p.153). “A verdade surge em lampejos evanescentes” (Adorno, apud Jeffreys, p.153).

Concordando, com Benjamin, Adorno percebe a função memorialística estabelecida entre o sujeito e o objeto, em uma mediação encharcada de passado, que em um intrincado quebra-cabeças é capaz de iluminar o futuro. A categoria *mediação* torna-se, desse modo, fundamental. O ponto de fricção está no encontro entre duas formas materiais. No entanto, essas formas são atravessadas por subjetividades memorialísticas que constroem toda a teoria do conhecimento em um longo atravessamento entre o passado que se lembra haver passado, o presente que se pressente estar vivendo e as expectativas de futuro que, como já vimos, tendem a ter um universo menos extenso nas últimas décadas.

A história de Manuela não seria uma história que servisse para um conto, se Manuela não pudesse habitar com o leitor essas páginas; se aqui ainda continuasse impedida por nossa imaginação de romper o silêncio que a acompanhou toda a vida, cercando seus atos de segredo e mistério – não tendo sido suficiente nossa memória para guardar mais que esse segredo e esse mistério (Schlee, 2009, p. 111).

Sua vida está imersa no não-dito, no que não pode ser traduzido facilmente em palavras ou significados. O silêncio que a acompanha não é uma mera ausência de expressão. O segredo de Manuela é um reflexo de coisas que não podem ser representadas ou acessadas pelas formas tradicionais de memória e narrativa. O que é encarado como segredo nada mais é que um silêncio opaco, comum aos desprovidos da voz socialmente relevante. O desejo de que Manuela habite as páginas da história, de que sua história não continue sendo um segredo, pode ser entendido como um movimento criativo. Uma tentativa de, por meio da linguagem, reconstituir a memória de Manuela, de preenchê-la com significado. Ainda que esse significado lhe seja externo.

Ele quase que pensou uma porção de coisas, andando por aqui, até pedir um aperitivo e tomar um gole. (...) Sentiu medo de estar ali, sozinho, diante do homem da venda, sem uma palavra pra dizer. (...) Teve vontade de dizer algumas coisas para o homem, pigarrear, falar do tempo, de antes, de depois, das marachas abertas a muque, das caturritas comendo os milharais, das grandes tropas atravessando os campos. Vieram-lhe à mente enchentes e secas, a morte do pai e o quartel.

- Mire – podia ter dito – eu sou assim como me vê, meio uruguaio, mas não sou do outro lado; nasci brasileiro e até sentei na praça aqui no Regimento.

-Bueno... – foi só o que disse, quando pagou e saiu, depois de volcar o copo (Schlee, 2018, p. 16-17).

Sua incapacidade de articular algumas palavras diante do homem da venda — “sem uma palavra pra dizer” — demonstra que a fala nunca coincide plenamente com a experiência vivida. O silêncio e o medo que ela sente revelam a dificuldade de traduzir em linguagem uma existência marcada pela fronteira, local em que tudo parece ser ambíguo. As memórias que lhe surgem, “marachas abertas a muque”, “caturritas comendo os milharais”, “grandes tropas atravessando os campos”, são imagens que pertencem a um passado coletivo, mas que se apresentam de forma lacunar, como vestígios de uma história não totalmente assimilável. Essas lembranças não seguem uma linearidade, são *flashes* desconexos, como a memória fragmentada que escapa ao controle da narrativa oficial. A enchente, a seca, a morte do pai e o quartel são marcos traumáticos que ressurgem sem ordem, mostrando como o passado se impõe de forma não-narrativa, mas por meio de sensações e imagens soltas. O diálogo interno de José Jacinto, “Mire, podia ter dito...”, explicita a tensão dos marcadores da fronteira: “meio uruguaio, mas não sou do outro lado; nasci brasileiro”. Essa fala não dita revela o conflito entre pertencimento e exclusão, típico dessa periferia da periferia, em que as categorias fixas de nacionalidade e identidade se desfazem. Sua própria sensação de existir é um entrelugar simbólico, nomeada por meio de uma língua que não é nem portuguesa nem espanhola, mas que existe precisamente nessa fissura. O desfecho — “Bueno... — foi só o que disse” — sintetiza justamente essa impossibilidade de comunicação plena. A palavra “bueno”, mínima e ambígua, funciona como um gesto de resignação diante da incompletude da linguagem.

Tu, José Jacinto, és um tipo calado – e não vou pedir que fales (nem preciso). Gostarias, eu sei, de sorrir para mim, de apontar com a mão o horizonte, e de me contar coisas. Mas tu não és homem de conversa, José Jacinto, e sério calas sem indicar os lugares perdidos nas lonjuras, as remotas paragens, esses confins todos por donde te mandas mudar sempre, de mala nos tentos, andejo e andejo (Schlee, 2018, p. 20).

Seu silêncio não é uma simples ausência de fala, mas uma condição existencial marcada pela impossibilidade de narrar suas experiências de forma linear e coerente, cercado que está por estruturas opressivas que fragmentam a consciência e dificultam a elaboração das experiências de sofrimento. A menção ao “horizonte” e aos “lugares perdidos nas lonjuras” sugere uma geografia simbólica que vai além do espaço físico. José Jacinto é um sujeito fronteiriço, e também uma representação da consciência coletiva da fratura/costura constante da condição da fronteira. Habita um limiar entre o dito e o não-dito, entre o que pode ser lembrado e o que foi violentamente silenciado. Sua condição de “andejo” reflete a

natureza lacunar da memória, que não se fixa em narrativas estáveis, mas se move constantemente, reinventando-se a partir das ausências. A memória e a escrita são processos contínuos de desarrumação e reinvenção, nunca se completando, mas sempre ressurgindo em novas formas. José Jacinto, ao não falar, não se ausenta do diálogo, mas o transforma em um espaço de negatividade, em que o silêncio se torna um modo de comunicar coisas demais sobre o mundo em que vive.

A obra de Aldyr Garcia Schlee não apenas navega entre a memória fragmentada e a mutilada, mas intui a radicalidade desta última ao se apropriar do idioma único da fronteira – aquele portunhol orgânico, materno, que escapa às normas oficiais de ambos os lados do Rio Jaguarão. Enquanto a memória fragmentada trabalha com vestígios históricos para construir contranarrativas, Schlee avança um passo: ao incorporar a linguagem híbrida da região como matéria literária, ele parece antever que a memória mutilada só pode emergir quando o próprio idioma da comunidade se torna o veículo da narrativa. Não se trata apenas de registrar histórias silenciadas, mas de fazê-lo na língua que essas histórias foram vividas – uma língua que, por sua própria natureza transgressora, já carrega em si as marcas do apagamento e da reinvenção. Em *Don Frutos* e *O outro lado*, essa intuição se manifesta na oralidade que permeia o texto – nas repetições, nas construções sintáticas que misturam português e espanhol, nos neologismos que surgem da necessidade cotidiana de comunicação na fronteira. Quando Schlee escreve “Bueno... foi só o que disse, quando pagou e saiu”, ele não está apenas reproduzindo um regionalismo, está capturando o ritmo de uma fala que existe apesar das gramáticas oficiais. Essa linguagem, assim como a memória mutilada, não busca se legitimar perante os centros de poder linguístico – ela simplesmente é, fruto de uma comunidade que precisou inventar seus próprios códigos para sobreviver. O portunhol que Schlee opera, portanto, não é um apetrecho estilístico, mas manifestação concreta de uma memória que resiste à tradução para os idiomas dominantes.

No entanto, Schlee não chega a radicalizar completamente esse gesto – e é aqui que sua obra se torna um limiar em direção à memória mutilada plena. Enquanto Severo, mais tarde, mergulharia de corpo inteiro no idioma como espaço de ruína e reinvenção (abandonando até mesmo a pretensão de fazer-se entender por quem está fora da comunidade), Schlee ainda mantém um pé na legibilidade. Essa hesitação é sintomática: ela revela que Schlee intui a potência da língua materna como veículo de transgressão estética, mas não está disposto a abrir mão completamente do diálogo com a tradição literária canônica. O primeiro dos mestres nesta periferia da periferia do capitalismo ancora seu gênio literário justamente nessa ambiguidade – no modo como seu portunhol literário oscila entre

a comunicação e a opacidade, assim como a memória dos personagens oscila entre o que pode ser dito e o que só existe como ausência. De tal modo, se a memória mutilada plena exige uma entrega total ao idioma da comunidade – como única forma de narrar a partir da fratura –, Schlee a antevê sem nela se consumir. Sua obra é o momento em que a literatura fronteira percebe que a memória não se perde apenas no conteúdo, mas no próprio idioma de que suas histórias emergem. Como havia dito Juan Rulfo ao ser questionado a respeito da falta de novos livros respondeu: “é que o tio que me contava as histórias morreu”⁴². Ao insistir no portunhol, mesmo que de forma não radical, Schlee prepara o terreno para que autores como Severo entendam que a mutilação não é um acidente, mas o cerne de uma poética possível. A fronteira, em Schlee, já não é só um lugar geográfico ou temático – é um espaço linguístico em que a memória, mesmo quando não pode ser totalmente recuperada, insiste em sobreviver na cadência única daqueles que a vivem. E é nessa insistência que reside sua contribuição fundamental: mostrar que, antes de Severo, já havia uma linguagem mutilada – e que ela falava, mesmo que a contragosto, no idioma daqueles que a história tentou calar.

⁴² Acesso em 20/07/2025:

https://rtavares.substack.com/p/raudan-juan-e-o-silencio?utm_campaign=post&utm_medium=web

3 – MEMÓRIA MUTILADA E REINVENÇÃO DA LINGUAGEM: A ONTOLOGIA DO *VIRALATA* EM FABIÁN SEVERO

Miña lingua le saca la lengua al dicionario
baila uma cumbia insima dos mapa i
fas com a túnica i a moña
uma cometa
pra voar
livre i solta pelu seu. (Severo, 2017, p. 19)⁴³

Se Aldyr Garcia Schlee opera no limiar lacunar entre a memória fragmentada e a memória mutilada, espreitando o abismo mas sem nele saltar definitivamente, o projeto literário de Fabián Severo constitui o salto em si. Neste capítulo, me dedico a investigar essa virada decisiva, tomando a obra de Severo como resultado mais radical da memória mutilada enquanto matéria-prima para uma nova ontologia fronteiriça. Faço-o adotando uma abordagem de análise sociológica imanente da forma literária na obra do autor. Ao meu ver, o trabalho de Severo não se contenta em diagnosticar ou lamentar a fratura; ele a abraça como fundamento de uma linguagem outra, fazendo da dificuldade de narrar o cerne de sua própria narrativa. Os problemas que aqui se colocam são: como Severo transforma a mutilação, a ausência e o silêncio em potência criativa? E de que modo essa operação estética pode deslocar e expandir a noção adorniana de “vida mutilada”, convertendo-a de condição imposta e sofrida em gesto estético de sobrevivência simbólica?

A obra de Fabián Severo não pode ser compreendida fora do marco crítico das ideologias linguísticas e do projeto político homogeneizador do Estado-nação. Como demonstram Silva e Lopes (2019), a chamada “cultura do padrão monoglota”, conceito cunhado por Michael Silverstein (1996), opera como uma poderosa metrificação da diversidade, impondo um ideal de língua única e uniforme como espelho de uma cultura

⁴³Minha língua põe a língua pra fora no dicionário, dança uma cumbia em cima dos mapas e faz com a túnica e o laço uma pipa pra voar livre e solta pelo céu.

pública igualmente homogênea. Esse projeto, longe de ser neutro, é profundamente ideológico: naturaliza o monolinguismo como norma, apesar da evidência sociolinguística do multilinguismo constitutivo das formações sociais modernas (Cavalcanti, 1999). No contexto do norte uruguaio, na fronteira com o Brasil, a imposição do espanhol padrão como única língua legítima foi um instrumento fundamental na construção da nacionalidade, como tratarei a seguir, seguindo a lógica varelana de educação pública como ferramenta de apagamento de diferenças. Severo, ao recusar construir sua prosa e sua poesia ancorado junto à pureza do espanhol padrão e abraçar o portunhol, desafia os dois pilares da ideologia monoglota identificados por Silverstein (1996): o referencialismo e a comodificação. O referencialismo, que postula a linguagem como instrumento transparente de denotação do mundo, é subvertido pela prática severiana de uma linguagem que valoriza a eficácia interacional e afetiva sobre a acurácia referencial (Jacquemet, 2016). Suas palavras não buscam nomear o mundo de forma unívoca, mas criar laços, afetos e reconhecimentos mútuos em um espaço em que a linguagem oficial falha em comunicar as experiências mais profundas. Como ele mesmo afirma, há coisas que só podem ser ditas na língua materna – e essa língua é, para ele, o portunhol (Severo, 2019). Já a comodificação, que associa o domínio da variedade padrão a um suposto capital simbólico superior, é desmontada pela crítica severiana à hierarquização linguística. A escola, principal aparelho de disseminação do padrão, aparece em sua obra como espaço de violência simbólica, em que crianças são corrigidas, silenciadas e, não raro, expulsas por falarem uma língua que o Estado insiste em não reconhecer. A fala da mãe do narrador em “Trinticuatro”, como veremos, é o reconhecimento doloroso de que aquele universo normativo não tem lugar para sua existência linguística. A saída não é a assimilação, mas a retirada, um gesto de capitulação passiva que, no entanto, sela a exclusão.

Aqui, me parece fundamental recorrer ao conceito de indexicalidade, tal como desenvolvido por Briggs (2007). A indexicalidade refere-se à capacidade dos signos de apontar para aspectos do contexto social, criando significados que vão além do conteúdo referencial. A escolha de Severo pelo portunhol é altamente indexical: ela indica uma posição social específica (a de falante de fronteira), uma subversão em relação à normatização estatal e uma filiação afetiva a uma comunidade linguística marginalizada. Cada desvio gramatical, cada empréstimo do português, cada neutralização vocálica é um índice de uma experiência social particular, uma marca de aproximação e de diferença. Essa perspectiva exige que olhemos para a própria produção do “dado” literário sob uma nova luz. Ao analisar a entrevista com Severo feita por Silva e Lopes (2019), é pertinente

considerar a advertência de Briggs (2007). O autor alerta para a “comunicabilidade” das entrevistas, ou seja, a tendência de neutralizá-las como fontes objetivas de verdade, o que acaba por obscurecer as condições específicas de sua produção. A conversa com Severo na Casa do Brasil, em Montevideu, foi um encontro translíngue, atravessado por afetos, trânsitos e solidariedades políticas. O portunhol falado ali não era apenas o objeto de estudo, mas a mediação lexical de uma relação dialógica que já vinha sendo construída nas redes sociais e nos interesses comuns.

Do mesmo modo, a análise da obra de Severo deve levar em conta a história interacional de cada texto. Seus poemas e prosas não surgem no vazio: são respostas a um contexto de opressão linguística e também apropriações criativas de uma tradição oral fronteiriça que sempre existiu, ainda que invisibilizada, como aprofundaremos ao olhar para o trabalho de Oronoz (2009) sobre as cartas da família García da Rosa no século XIX. A escrita de Severo é, assim, duplamente indexical: indexa a violência do presente (o Estado que negligencia) e o legado subterrâneo de uma prática comunicativa que sempre resistiu, à sua maneira, aos projetos homogeneizadores. A potência política dessa escrita está precisamente em sua capacidade de transformar a indexicalidade do estigma em indexicalidade de subversão. O que era marca de falta, a fala “misturada”, “errada”, torna-se emblema de uma marca cultural positiva e afirmativa. Se a “cultura do padrão monoglota” é, como diz Silverstein (1996), uma ficção violenta que serve para naturalizar hierarquias, a obra de Severo é a prova de que outras ficções são possíveis.

A hipótese que orienta esta análise é a de que Severo opera uma radicalização do preenchimento criativo, levando-o a seu limite paradoxal. Se a forma, conforme proposto, refere-se às estratégias de recomposição de sentidos a partir de lacunas, em Severo, ele atinge um estágio em que já não se preenche para recompor ou reparar, mas para habitar o vazio. O preenchimento já não almeja restituir uma totalidade perdida, ilusão que a memória oficial persegue e a memória fragmentada ainda ambiciona, mas sim criar uma nova gramática existencial a partir do reconhecimento de que a totalidade é, em si, uma ficção coercitiva (Adorno, 2017) que é potencializada na periferia da periferia, dadas as condições sociais dos excluídos. O portunhol severiano, com sua sintaxe hesitante, seu léxico híbrido e sua gramática que desarruma a oficial, é a materialização desse projeto. Longe de ser um “erro” ou uma deficiência, é a língua possível para o sujeito que Severo nomeia e constrói: o “viralata”, ser de fronteira por excelência, cujos marcadores são remendos de retalhos linguísticos e memoriais, e para quem a “pureza” da língua seria uma prisão.

A “vida mutilada” adorniana encontra em Severo o que me parece ser uma reverberação singular e uma transformação. Nesse autor, na periferia das periferias do capitalismo global, essa mutilação é assumida como ponto de partida existencial. Ela não é apenas uma condição a ser denunciada, mas a própria raiz de onde brota uma forma de vida e de linguagem que resiste precisamente por não se pretender intacta, pura ou reconciliada. A mutilação deixa de ser apenas um ferimento a ser curado e se torna a condição de possibilidade para uma existência que se afirma na sua precariedade. A escrita de Severo não busca a cura, ela escava a ferida até fazê-la falar. Para Candido (1997), a literatura produzida em contextos periféricos não é um mero reflexo passivo de uma condição econômica, mas um campo de tensão em que se elaboram respostas estéticas e políticas complexas. Ele traça uma linha histórica crucial: a passagem de uma “consciência amena de atraso”, associada à ideia de “país novo”, que pode aqui ser esgarçada, de um lado, em direção a um “continente novo”, e a uma literatura ufanista e exótica, mas, por outro, também para uma “consciência catastrófica” do subdesenvolvimento, que emerge na segunda metade do século XX. Esta nova consciência, agônica e crítica, evidencia a pobreza e a desigualdade, não como acidentes de percurso, mas como estruturas fundantes do universo social (Candido, 1997, p. 140-141).

A obra de Fabián Severo situa-se nessa segunda fase. Seu portunhol, longe de ser um mero regionalismo pitoresco, é a encarnação linguística dessa consciência catastrófica. Candido argumenta que a debilidade cultural e o analfabetismo são traços do subdesenvolvimento, mas que podem ser transmutados em potência criativa (Candido, 1997). Severo realiza essa transmutação de modo radical. Ele não denuncia a exclusão linguística para, em seguida, aspirar à pureza da língua oficial; pelo contrário, ele abraça a “língua materna” como fundamento de uma nova subjetividade. A figura do “viralata” parece ser a personificação do subdesenvolvimento assumido como ponto de partida existencial. Como previa Candido, opera-se aqui uma “interdependência cultural” que supera a mera imitação dos modelos metropolitanos (Candido, 1997, p. 150). Severo não assimila passivamente; ele devora, subverte e reinventa, criando a partir da fronteira uma língua que é, em si, um ato de insurgência simbólica.

Se a literatura de Fabián Severo performa o salto em direção ao abismo em que se esconde a memória mutilada, o trabalho de arquivo realizado por Oronoz (2009) nos oferece o mapa do penhasco de onde esse salto se iniciou. A autora documenta a presença material e histórica das condições que Severo eleva à potência ontológica e estética. Oronoz nos mostra que a língua fronteiriça existia, com suas interferências e hibridismos, como uma

prática social legítima e necessária no século XIX. Severo, por sua vez, explora o que significa subjetivar essa condição linguística, transformando-a no fundamento de uma existência que se afirma precisamente por meio de sua suposta “deficiência”. Oronoz tenta demonstrar que o português e suas variantes de contato não eram um fenômeno restrito à oralidade ou um sinal de ignorância. As cartas da família García da Rosa revelam um bilinguismo funcional e uma flexibilidade normativa que servia a propósitos muito concretos: manter redes familiares e comerciais, exercer autoridade, expressar afeto e operar em um espaço em que as fronteiras nacionais eram porosas. A “mutilação” linguística era percebida como uma ferramenta de comunicação eficaz e um marcador social. Este é um ponto crucial: Oronoz captura a prática linguística em um estado que podemos chamar de normalidade sociológica, antes que fosse categorizada como “desvio” pelos projetos nacionais homogeneizadores.

O que acontece quando essa prática linguística normalizada, documentada por Oronoz, é subsequentemente patologizada pelos aparelhos de Estado (a escola, a gramática, a ideia de uma língua nacional pura)? Na obra de Severo, o sujeito fronteiriço do século XXI, não vive mais aquele bilinguismo como uma normalidade. Ele o vive como uma inadequação. Severo não está escrevendo sobre a experiência do pai que escreve uma carta em portunhol para um compadre que o entenderá perfeitamente; ele está escrevendo sobre o filho que é humilhado na escola por não falar o espanhol “correto”, que sente, como disse Severo, a palavra apodrecer dentro de si por não se encaixar em nenhum dos códigos legitimados. O trabalho de Oronoz fornece a profundidade histórica que nos permite ler Severo não como um caso isolado de genialidade literária, mas como a expressão de uma condição histórica de longa duração. Mas a que se refere essa ideia de genialidade?

O gênio não é um ser iluminado, mas sim o ator social que serve como exemplo de determinada capacidade inventiva. Não se trata apenas de talento ou habilidade técnica, mas de uma força criadora que opera para além das regras usualmente concebidas. Abbagnano (2012) remete à tradição kantiana do gênio como aquele que empresta as regras à arte, criando a partir de uma originalidade que não pode ser totalmente explicada ou reduzida a métodos. Um ator social, por meio de uma intuição singular, consegue articular o universal e o particular de modo novo e surpreendente. É precisamente a intuição que serve como o canal de acesso ao novo. Nessa visão, diferentemente do conhecimento discursivo ou dedutivo, a intuição seria uma apreensão imediata, direta e não mediada por conceitos. Bergson, por exemplo, via nela a capacidade de penetrar na duração real, no fluxo vivo da experiência, além das categorias fixas do intelecto. Abbagnano (2012) assinala que a

intuição pode ser entendida como a operação mediante a qual alguma coisa é escolhida como objeto de percepção, atenção, observação, mas também como uma visão sintética que capta a totalidade de uma situação ou ideia. É por meio dela que um ator social específico supera a mera aplicação de regras e alcança *insights* criativos que depois podem ser elaborados pela razão. A relação entre os conceitos *invenção*, *tópica*, *gênio* e *intuição* torna-se mais evidente quando observamos que o processo criativo não ocorre no vazio: ele se apoia no repertório da tópica, mas é propulsionado pelo salto intuitivo de algum ator social, que reconfigura esse material de modo original. A tópica, como um catálogo de padrões de argumentação, fornece os “lugares” em que a mente busca inspiração; a intuição é a centelha que conecta esses lugares de maneira nova; e o ator social que a acessa é a expressão dessa dinâmica. Como nota Abbagnano, a forma de raciocínio inventivo é um processo de prova indireta, que revela como a invenção se move entre o estabelecido e o possível, entre a lógica e a imaginação. No entanto, a invenção e a intuição podem ser obstruídas, e o arsenal da tópica, deliberadamente empobrecido.

Ou seja, a profundidade histórica fornecida por Oronoz (2019) permite ler Severo não como um caso isolado de genialidade literária, mas como a expressão aguda de uma condição histórica de longa duração. Contudo, a força de sua obra levanta uma questão crucial: como compreender a singularidade de sua intervenção sem atribuí-la a um talento individual excepcional e descontextualizado? É preciso, então, ressignificar a noção de “gênio”, afastando-a de qualquer ideal romântico de inspiração transcendental para entendê-la como uma capacidade socialmente situada de intuição e invenção. Neste sentido, seguindo uma lógica próxima a Abbagnano (2012), o gênio é aquele ator social que, a partir de uma intuição singular, uma apreensão imediata, consegue articular o universal e o particular de modo novo e surpreendente, criando regras para a arte a partir de uma originalidade que foge ao fechamento dual da relação conceito e objeto. No contexto da fronteira, a intuição “genial” de Fabián Severo foi a de perceber, no cerne da experiência de humilhação linguística, a matéria-prima para uma nova forma literária. Sua força criadora operou para além das regras usualmente concebidas, não por um dom sobrenatural, mas porque a violência do contexto, o empobrecimento deliberado do “arsenal da tópica” por regimes de pureza, exigia uma reinvenção da linguagem para que a experiência da fronteira pudesse finalmente ser dita.

Essa capacidade de intuição criativa e de transfiguração do real encontra eco na noção de “quinhão da fantasia”, elaborada por Antonio Candido. Em *Literatura e Sociedade*, o crítico argumenta que mesmo nas escolas mais realistas, como o Naturalismo, o artista

possui uma liberdade fundamental para modificar a realidade em função de sua expressividade. Essa liberdade não é um defeito, mas uma condição da própria arte: “a mimese é sempre uma forma de poiese” (Candido, 2006, p. 21). Candido ilustra esse princípio com o caso de Aluísio Azevedo que, precisando dar uma morte rápida a uma personagem, durante a composição de *O Homem*, consultou um médico sobre os efeitos da estricnina, mas deliberadamente “desrespeitou os dados da ciência e deu ao veneno uma ação mais rápida e mais dramática, porque necessitava que assim fosse para o seu desígnio” (Candido, 2006, p. 21). Essa “traição metódica” ao real não é uma falha, mas o cerne do trabalho literário, pois é ela que garante “a sua eficácia como representação do mundo” (Candido, 2006, p. 21). Dessa forma, o “quinhão da fantasia” é a manifestação prática, no processo de criação, da intuição do “gênio”. Ele não se limita a aplicar regras ou a reproduzir o mundo observável; pelo contrário, é aquele que, por meio de uma operação intuitiva, reorganiza poeticamente a realidade, conferindo-lhe novo sentido e força expressiva, transformando o material bruto da experiência (seja ele social, científico ou emocional) em uma estrutura artística autônoma e significativa. A fantasia, portanto, longe de ser oposta ao real, é o instrumento privilegiado para a sua recriação estética.

É precisamente essa capacidade de intuição e fantasia, que reorganiza poeticamente o real, que se torna alvo de obstrução quando submetida a regimes de padronização e pureza. O “arsenal da tópica”, é frequentemente o produto de uma violência epistêmica que suprime intuições e reconfigurações em nome de uma ordem hegemônica. A mesma força intuitiva que permitia a um Aluísio Azevedo modificar o tecnicamente sancionado para alcançar uma eficácia expressiva maior pode ser confrontada por projetos que buscam apagar a vitalidade de práticas culturais consideradas impuras. A “memória mutilada” severiana seria assim o resultado inventivo de um processo de violência simbólica exercida sobre uma prática que, como Oronoz tenta demonstrar, era orgânica e vital. Oronoz nos mostra o tecido social intacto, Severo nos mostra a cicatriz que ficou após esse tecido ter sido repetidamente rasgado pelas ideologias da pureza linguística.

O Uruguai institui a busca por essa pureza com a ascensão de José Pedro Varela ao cargo mais alto do sistema educacional do país. Sua nomeação como Diretor de Instrucción Pública em 1876, durante o governo de Lorenzo Latorre, foi justificada por ele como um “sacrifício patriótico” (Varela Apud Palomeque, 2012), em meio a um regime de exceção que ele próprio criticava, mas no qual enxergava uma oportunidade única para implementar mudanças profundas. Varela acreditava que a educação era o único meio capaz de transformar o Uruguai em uma nação civilizada e moderna, superando o que considerava

ser o atraso histórico da sociedade oriental. Inspirado pelas ideias de Domingo Faustino Sarmiento, com quem conviveu durante viagem aos Estados Unidos, Varela assimilou a dicotomia entre “civilização e barbárie”. Para ele, a figura do *gaucho* representava o atraso, a ignorância e a incapacidade de integração a um projeto nacional moderno. Em seu artigo “Los Gauchos”, publicado em 1865, Varela afirmou:

Los gauchos, cuya raza, si es que como tal podemos clasificarla, es una mezcla de la raza india y de la de los conquistadores, han tomado de la primera su haraganería, sus hábitos salvajes, su crasa ignorancia, y de la segunda, el orgullo enfatuado, el servilismo bajo las apariencias de la independencia y el horror al trabajo (Varela, 1865).

A educação, portanto, seria o instrumento para eliminar esse “elemento bárbaro” e substituí-lo por um cidadão produtivo, ilustrado e identificado com os valores republicanos. Varela defendia que a escola pública, gratuita, obrigatória e laica era a única forma de homogeneizar culturalmente a população e construir uma sonhada identidade nacional forte. Além disso, Varela via com grande preocupação a influência cultural e linguística brasileira no norte do Uruguai, local em que o uso do português era comum. Ele entendia que a soberania nacional estava ameaçada não apenas por questões territoriais, mas também pela penetração cultural estrangeira. Em sua obra *Legislación Escolar*, alertou: “El idioma que hablan y las costumbres que se siguen, y la política que interesa y los jefes de más prestigio, son el idioma y las costumbres y la política y los jefes brasileiros” (Varela, 1876).

Sua gestão à frente da educação pública tratou de combater essa influência por meio da imposição do espanhol como língua oficial única nas escolas, da nacionalização do currículo e da promoção de uma história e cultura nacionais que reforçassem marcadores culturais uruguaios. A escola deveria ser o espaço de construção de uma nova nacionalidade, eliminando vestígios linguísticos e culturais considerados estranhos ao projeto de nação civilizada. Varela não apenas idealizou, mas implementou um sistema educacional que visava à transformação social radical, substituindo a cultura rural e plural por um modelo urbano, europeizado e homogêneo, alinhado aos ideais liberais e positivistas de progresso e ordem.

A implementação do projeto civilizatório de José Pedro Varela não pode ser compreendida isoladamente, mas como parte de um processo mais amplo de construção do Estado-nação na América Latina, articulado por aquilo que, como já vimos, Ángel Rama denominou a “cidade letrada”. Rama demonstra como, desde a Colônia, formou-se uma elite intelectual urbana cuja função central foi a de mediar simbolicamente o poder, traduzindo seus

desígnios em normas, leis, discursos e, sobretudo, em uma ordem linguística que refletia e ao mesmo tempo produzia hierarquias sociais. Essa “cidade letrada” não era composta apenas de escritores ou poetas, mas de “religiosos, administradores, educadores, profissionais, escritores e múltiplos servidores intelectuais” (Rama, 2015, p. 87), todos unidos pelo domínio da palavra escrita e pela missão de impor um modelo de cultura homogêneo, centralizado e vinculado a um projeto de poder. A obsessão de Varela pela homogenização linguística e cultural por meio da escola pública é um exemplo paradigmático da atuação da “cidade letrada” no século XIX. Rama argumenta que essa elite sempre operou com um projeto de significação que buscava sobrepor-se à complexidade e à heterogeneidade da “cidade real”. Enquanto a sociedade vivia em um fluxo de misturas, improvisos e adaptações, como o portunhol documentado por Oronoz, a cidade letrada dedicava-se a construir um sistema de signos rígido, ordenado e pretensamente eterno, que servia para legitimar e perpetuar estruturas de dominação. A linguagem, nesse contexto, não era um meio de comunicação neutro, mas o instrumento principal para instaurar e manter uma ordem social específica. Como afirma Rama:

A palavra-chave de todo esse sistema é a palavra ordem, ambígua como um deus Jano, ativamente desenvolvida pelas três maiores estruturas institucionalizadas (a Igreja, o Exército, a Administração) e de utilização obrigatória em qualquer dos sistemas classificatórios (história natural, arquitetura, geometria) (Rama, 2015, p. 75).

A reforma varelana foi, assim, a culminação de um longo processo em que a “cidade letrada”, armada com as ferramentas do positivismo e do liberalismo, buscou eliminar qualquer vestígio do que considerava barbárie ou desordem. A escola tornou-se o aparelho privilegiado para essa missão, o lugar em que se deveria forjar o cidadão moderno, falante de um espanhol puro, identificado com os símbolos nacionais e integrado a uma economia capitalista incipiente. Esse projeto profundamente ideológico e político buscava produzir uma subjetividade compatível com os interesses de uma elite agroexportadora que via na estabilidade interna e na homogeneidade cultural condições para o “progresso”.

No entanto, como bem demonstra Rama, a “cidade letrada” nunca conseguiu apagar completamente a vitalidade da “cidade real”. Seu projeto de ordem sempre coexistiu e frequentemente entrou em conflito com as dinâmicas sociais concretas, marcadas pela mestiçagem, pela oralidade e por formas de sociabilidade que escapavam ao controle dos “letrados”. Apesar de todo o esforço de Varela e de seus sucessores, o portunhol sobreviveu,

como uma prática viva, adaptada às necessidades de comunicação em uma região de fronteira:

Enquanto a evolução dessa língua [popular] era constante, apelando a todo tipo de contribuições e distorções, majoritariamente regional e funcionando em áreas geograficamente delimitadas, a língua pública oficial se caracterizou por sua rigidez, por sua dificuldade para evoluir e pela generalizada unidade de seu funcionamento (Rama, 2015, p. 129).

A implementação do projeto nacionalizante e homogeneizante de Varela, executado pela “cidade letrada”, foi um processo de longa duração que encontrou seu ápice repressivo durante a ditadura civil-militar uruguaia (1973-1985). Se o discurso vareliano via na influência brasileira uma ameaça à soberania, o regime autoritário dos anos 1970 e 80 elevou essa suspeita ao nível de uma patologia social a ser extirpada. O portunhol, já historicamente estigmatizado, foi alvo de uma “patologização sistemática”, agora articulada não apenas por um projeto pedagógico, mas por um aparato de segurança nacional que associava a mistura linguística à subversão e à deslealdade patriótica. Como demonstram Barrios (2015) e Barrios e Pugliese (2005), a ditadura uruguaia promoveu uma campanha explícita do que chamou de “defesa da língua” como parte de sua doutrina de segurança nacional. A fronteira norte, espaço por excelência do contato e da ambiguidade, foi vista como um flanco vulnerável, uma zona de permeabilidade perigosa em que as marcas do nacional no Uruguai poderiam ser corroídas. A língua portuguesa e sua variedade fronteiriça, o portunhol, foram representadas como vetores de uma contaminação cultural que ameaçava a unidade e a “saúde” do corpo nacional. A nova roupagem da patologização do contato linguístico assumiu o caráter de tema de segurança nacional.

Um marco desse processo foi a realização, em 1978, do Congresso Nacional de Inspectores Departamentais de Educação Primária, que comemorou o centenário do primeiro congresso de inspetores de 1878. O evento, amplamente coberto pela imprensa, serviu como palco para a reafirmação do espanhol como centro do que usualmente costuma-se alcunhar de identidade nacional e para a condenação do portunhol (uma espécie de filho bastardo do português) como males a serem combatidos. As atas do congresso e a cobertura jornalística da época revelam um discurso que associava a prática do portunhol à ignorância, ao atraso e, subliminarmente, a uma falta de patriotismo (Barrios, 2015). A escola, já consolidada como instrumento de homogeneização desde Varela, foi mobilizada mais uma vez como trincheira na defesa da “pureza” linguística, agora enquadrada na lógica maniqueísta da doutrina militar, que dividia o mundo entre amigos e inimigos da pátria. A pesquisa

sociolinguística da época não ficou imune a esse clima ideológico. A caracterização do panorama linguístico fronteiriço como diglótico, com o espanhol como variedade alta (de prestígio) e o “dialeto fronteiriço” como variedade baixa (estigmatizada), feita por Elizaincín (1975), refletia e, de certa forma, reforçava a hierarquização social e linguística vigente. A conclusão de que “só os níveis socioculturais baixos se apresentam como unicamente fronterizo-hablante” (Elizaincín, 1975, p. 4) ecoava, ainda que involuntariamente, o discurso oficial que vinculava a fala mesclada à subalternidade social e à falta de instrução.

Como demonstra Graciela Barrios (2015), o período entre 1978 e 1982 foi particularmente fértil na produção de relatórios oficiais que buscavam diagnosticar e “corrigir” a situação linguística do norte do Uruguai, sempre sob a ótica do nacionalismo e do purismo linguístico. Um dos documentos centrais dessa campanha foi o *Estudio sobre deformaciones del idioma nacional en la frontera uruguayo-brasileña*, publicado em 1980 pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC) por meio de seu *Departamento de Investigación*. O próprio título do relatório já revela sua perspectiva patologizante: o contato entre línguas é enquadrado como uma “deformação” do idioma nacional, um desvio a ser sanado. Barrios (2015) analisa que o “Marco teórico” do documento inicia com um discurso profundamente nacionalista, vinculando a língua espanhola à “orientalidad” e à soberania nacional, apresentando as variedades linguísticas não-padrão como anomalias que as autoridades tinham o dever de corrigir. O objetivo geral do estudo era “Comprobar las deformaciones del idioma nacional producidas en la frontera por infiltración del portugués” (MEC Apud Barrios, 2015, p. 537), partindo do pressuposto estigmatizante de que se tratava de uma realidade anômala.

A metodologia do informe do MEC, no entanto, era tecnicamente precária. Baseava-se principalmente em questionários aplicados a docentes da região, com perguntas tendenciosas que já orientavam as respostas para a confirmação do problema da “infiltração”. Itens como “Se enteró de la preocupación actual de las autoridades por el problema del bilingüismo” (MEC, 1980, p. 33, apud Barrios, 2015, p. 537) deixavam claro o caráter propagandístico da investigação. Os professores, vivendo sob um regime de exceção, tendiam a reproduzir o discurso oficial, apontando o “portuñol” como um dialeto profundamente arraigado que dificultava a comunicação em sala de aula e gerava “temor” e “inibição” nos alunos. As sugestões dos docentes, por sua vez, giravam em torno de reforçar a carga horária de espanhol, melhorar as bibliotecas escolares e fomentar a programação midiática nacional, consolidando a ideia de que a solução passava necessariamente pela supressão do português e pela imposição monolíngue do espanhol.

Paralelamente ao trabalho do MEC, a Academia Nacional de Letras (ANL), instituição normativa por excelência da “cidade letrada” uruguaia, também foi acionada para se pronunciar sobre a questão. Em julho de 1982, publicou o *Estudio sobre el problema idiomático fronterizo*, elaborado por uma comissão especial. Embora a ANL tenha mantido certa independência formal durante a ditadura, já que a maioria de seus membros havia sido nomeada antes do golpe, seu informe final alinhou-se em grande medida ao nacionalismo linguístico oficial. Barrios (2015) ressalta, contudo, que o processo interno de elaboração do documento revelou tensões e a possibilidade de uma abordagem mais aberta, inclusive com menções à educação bilíngue em versões preliminares, possibilidade que foi suprimida na versão final. O relatório da ANL dedicou seu capítulo mais extenso a uma reconstrução histórica que buscava fundamentar a “ilegitimidade” da presença portuguesa e, por consequência, de sua língua, em território uruguaio. A narrativa, de tom fortemente nacionalista, descrevia um Uruguai pequeno e frágil, vítima secular da pressão de um Brasil maior e mais poderoso. A luta de José Artigas era evocada como uma “improba, desigual y heroica lucha” (ANL Apud Barrios, 2015, p. 544), e a presença do português na fronteira era apresentada como um “signo de extranjería” (ANL Apud Barrios, 2015, p. 544). A Reforma vareliana era celebrada como o início de uma “batalla silenciosa, tenaz, sacrificada” (ANL Apud Barrios, 2015, p. 544) pela imposição do espanhol, convertendo a escola em um instrumento de soberania nacional. O informe concluía, assim, que o espanhol era um “importante resorte de cohesión nacional y manifestación de soberanía” (ANL Apud Barrios, 2015, p. 545), rejeitando explicitamente a possibilidade de adotar modelos de bilinguismo educacional como os de outros países, sob a alegação de que a realidade histórica uruguaia era singular e mais complexa.

Outro eixo de atuação foi o combate à influência dos meios de comunicação brasileiros, vistos como vetores de “penetração idiomática”. O informe da ANL dedicou um capítulo inteiro a alertar sobre os perigos da televisão e do rádio brasileiros, que “a toda hora del día y de la noche irrumpen en los hogares uruguayos” (ANL Apud Barrios, 2015, p. 546). Nessa perspectiva, a escola aparecia como uma instituição frágil, incapaz de competir com o atrativo da programação estrangeira. A solução proposta era reforçar a presença do espanhol na mídia e no sistema educativo, como ficou estabelecido na Resolução nº 1.659/980 do Poder Executivo, que procurava “afirmar la identidad nacional en las zonas fronterizas mediante el empleo de los medios de comunicación social” (ANL Apud Barrios, 2015, p. 546). Em nítido contraste com esses relatórios oficiais, a pesquisa linguística acadêmica produzida no mesmo período oferecia uma leitura diametralmente oposta da

realidade fronteiriça. Desde os trabalhos pioneiros de José Pedro Rona (1959), que caracterizou o dialeto fronteiriço como um português de base influenciado pelo espanhol, e não o contrário, estudiosos como Frederik Hensey e Luis Behares desenvolveram análises que tentavam desmontar os pressupostos nacionalistas. Eles demonstravam que a situação era de bilinguismo e diglossia, com o português fronteiriço funcionando como língua doméstica e o espanhol como variedade de prestígio e instrução. Mais do que isso, esses pesquisadores denunciavam os efeitos nefastos da política monolíngue sobre as crianças da região, que chegavam à escola falando apenas português e eram imediatamente submetidas a um processo de “esquecimento” forçado de sua língua materna, gerando insegurança linguística, fracasso escolar e conflitos internos.

A ditadura uruguaia, portanto, não inventou a estigmatização, mas a potencializou e a instrumentalizou, transformando uma ideologia linguística de longa data em uma ferramenta de controle social e de vigilância nacionalista. A transição democrática, a partir de 1985, e sobretudo a integração regional impulsionada pela criação do MERCOSUL em 1991, iniciaram uma lenta, porém perceptível, reavaliação do lugar do português e do portunhol no imaginário nacional uruguaio. O mesmo Estado que outrora patologizara o contato linguístico começou a promover o ensino do português como língua de integração regional (Barrios, 2005). Contudo, essa reavaliação privilegiou o português padrão, de prestígio internacional, em detrimento do portunhol, que permaneceu como um recurso linguístico estigmatizado, associado às classes subalternas e às zonas rurais da fronteira. A patologização do portunhol, portanto, é o corolário lógico de um projeto de poder que necessitava desqualificar qualquer forma cultural que não se adequasse ao seu modelo de nação civilizada. A “cidade letrada” pretendida por Varela e pelos militares não podia tolerar a ambiguidade, a mistura ou a improvisação, pois elas representavam uma ameaça à sua missão ordenadora. A humilhação da criança na escola, que Severo tão pungentemente retrata, é a face mais crua desse processo: é o momento em que o aparato estatal, por meio de seu agente direto (o professor), incute no sujeito fronteiriço a sensação de que sua própria língua materna é inadequada, errada, doente.

É precisamente nesta cicatriz, neste ponto de fratura entre uma normalidade histórica obliterada e uma patologização presente, que a condição do sujeito fronteiriço elaborada por Fabián Severo pode ser lida como uma encarnação do desamparo enquanto afeto político produtivo, tal como proposto por Vladimir Safatle (2017). Se, para Hobbes, o medo é o afeto que funda a sociedade ao garantir a submissão à lei e à autoridade soberana, Safatle nos convida a pensar uma política que não se funda na repressão do desejo ou na fantasia de

segurança, mas na afirmação do desamparo como experiência que nos lança para fora das determinações identitárias e dos circuitos de afetos baseados no medo. Esse desamparo não é uma carência a ser preenchida por figuras paternas ou instituições de amparo, como a escola que impõe a norma ou a nação que exige pureza, mas uma potência de desidentificação que permite a emergência de formas de vida não capturadas pela lógica do indivíduo proprietário de si. Safatle afirma que estar desamparado é deixar-se abrir a um afeto que despossui o sujeito dos predicados que o identificam. Assim, o afeto coloca o indivíduo frente a frente com sua impotência, que nada mais é do que a manifestação de uma energia esgotada, capaz de gerar apenas repetição. (Safatle, 2017). É precisamente essa desposseção constitutiva que Severo parece elevar à condição de matéria-prima ontológica e estética. Seu “viralata” não é um sujeito incompleto que almeja a cidadania linguística plena, mas aquele que, num gesto de coragem afirmativa, habita a falta não como falha, mas como território existencial. Como afirma Safatle, “para criar sujeitos, é necessário inicialmente desamparar-se” (2017, p. 21), e é esse desamparo inicial, imposto pela violência da fronteira, que Severo transforma em ato de criação. Neste ponto, ecoa a pergunta kafkiana que Safatle recupera: “o que Josep K. [em *O processo* de Kafka] realmente viu?” ao abrir os livros do tribunal e encontrar não a Lei transcendental, mas figuras pornográficas mal desenhadas e uma corporeidade excessiva. O que K. descobriu foi que o poder não se sustenta apenas na norma explícita, mas num circuito de afetos que atravessam corpos e produzem adesão social por meio do medo e da culpa. Da mesma forma, Severo, ao abrir os “livros” da gramática normativa, revela que o espanhol “correto” imposto por Varela não é o fundamento neutro da comunicação, mas uma ficção violenta que exclui aqueles cuja fala já é, desde sempre, contaminada pelo outro. Severo constrói novo circuito afetivo, em que a linguagem afeta outros corpos numa comunidade de sentido alternativa. Este circuito funda-se no desamparo compartilhado e não no medo da norma. “Um corpo político produzido pelo desamparo é um corpo em contínua desposseção e des-identificação de suas determinações” (Safatle, 2017, p. 12).

Podemos lançar mão da análise de Marcos Bagno (2007) em *Preconceito Linguístico* para examinar como a patologização do portunhol no Uruguai — do projeto civilizatório de Varela à repressão ditatorial — se revela uma manifestação clara do que o autor identifica como preconceito linguístico institucionalizado. Este fenômeno encontra sua expressão visceral e humana no universo literário de Severo. A criança que urina na escola por não saber pedir “com licença” no espanhol correto, o narrador que constrói sua genealogia a

partir de retalhos de histórias alheias e a angústia diante da palavra que apodrece dentro de si por não ser partilhada são cenas que encapsulam o desamparo resultante dessa exclusão. Assim como no Brasil, onde a gramática normativa é usada como instrumento de hierarquização social, Bagno demonstra que a suposta “unidade linguística” é um mito para marginalizar variedades não padrão. A experiência fronteiriça exemplifica como esse mito é instrumentalizado pelo Estado para produzir subalternidade. Diante dessa opressão, a memória, enquanto processo subjetivo, exige que o sujeito improvise rituais de significação: inventando parentescos, costurando marcas relacionais e “ladrando” sua existência para o escuro, na esperança de que outro ladrido responda.

Neste momento, analisarei como Severo constrói uma ontologia do “viralata”, explorando as figuras do cão sem dono, do enxerto e do resto como centrais para compreender, em sua obra, a simbolização do sujeito fronteiriço. Em seguida, investigarei a linguagem como sintoma e cura, focando no portunhol não como mero instrumento de comunicação, mas como corpo linguístico que performa a mutilação. Num terceiro momento, avançarei sobre a temporalidade suspensa da fronteira, demonstrando como o tempo estagnado é um produto da violência histórica e um espaço de potencialidade para outras formas de ser no tempo. Por fim, examinarei o preenchimento criativo radical em Severo, aquele que já não preenche para reparar, mas para inventar um novo chão a partir do desmoronamento. Ao final, espero demonstrar que a literatura de Fabián Severo representa não apenas um desdobramento da literatura fronteiriça, mas a sua culminância ético-estética. Seu trabalho, para narrar a vida na periferia da periferia, abandona a nostalgia por totalidades perdidas e abraça a mutilação como o “real” disponível. Nesse gesto, Severo parece ir às últimas consequências na geopolítica do conhecimento: nas fronteiras da periferia da periferia, a vida mutilada não é uma abstração filosófica, é a carne e o osso do cotidiano. E é a partir dessa carne mutilada que Severo ergue sua literatura – não como monumento que se perdeu, mas como ladrido insistente que, desde o abismo, inventa novas

possibilidades de existência e comunidade. O que ajuda a explicar a permanência do narrador autodiegético[1].

No poema *Trinticuatro*, essa tensão se manifesta por meio da experiência de um menino que cresce em uma casa em que a língua materna é um portunhol único, mas enfrenta a incompreensão e a rejeição institucional dessa fala misturada.

Mi madre hablaba muy bien, yo entendía.

Fabi andá faser los deber, yo hacía.

Fabi traseme meio litro de leite, yo traía.

Desí pra doña Cora que amañá le pago, yo decía.

Deya iso gurí y yo dejaba.

Pero mi maestra no entendía.

Mandaba cartas en mi cuaderno todo con rojo (igualito a su cara) y firmaba abajo.

Mas mi madre no entendía. Le iso pra mim, ijo y yo leía.

Mas mi madre no entendía. Que fiseste meu fío, te dise que te portaras bien y yo me portaba.

La historia se repitió por muchos meses. Mi maestra escribía mas mi madre no entendía.

Mi maestra escribía mas mi madre no entendía. Entonces cierto día mi madre entendió y dijo Meu fío, tu terás que deiyá la iscuela y yo dejé (Severo, 2017, p. 58).⁴⁴

Em *Trinticuatro*, Fabián Severo expõe de forma contundente o impacto da exigência normativa do Estado sobre a experiência linguística e social nas periferias das periferias. Quando confrontada pela escola com a imposição de uma norma que não reconhece a legitimidade da língua materna vivida no cotidiano, a solução encontrada pela mãe do

⁴⁴ Minha mãe falava muito bem, eu entendia. “Fabi, vai fazer os deveres”, eu ia. “Fabi, traz-me meio litro de leite”, eu trazia. “Diz pra dona Cora que amanhã eu pago”, eu dizia. “Deixa isso, guri”, e eu deixava. Mas minha professora não entendia. Mandava cartas no meu caderno, tudo vermelho (igual à sua cara) e assinava embaixo. Mas minha mãe não entendia. “Lê isso pra mim, filho”, e eu lia. Mas minha mãe não entendia. “O que fizeste, meu filho? Disse-te para te portares bem”, e eu me comportava. A história se repetiu por muitos meses. Minha professora escrevia, mas minha mãe não entendia. Minha professora escrevia, mas minha mãe não entendia. Então, certo dia, minha mãe entendeu e disse: “Meu filho, tu terás que deixar a escola”. E eu deixei.

narrador é o afastamento, uma saída que não pretende o confronto direto com a norma, nem sequer revestida como revolta, fazendo acusações de esquecimento imposto ou inadequação forçada. Esse afastamento não deve ser visto como um simples gesto de desistência, mas como uma escolha deliberada por uma forma própria de memória, que se desvia da dicotomia entre memória e esquecimento. Ao invés de lutar contra a exclusão ou reivindicar um lugar em regimes de memória mais célebres, a literatura fronteira de Severo abraça a ideia de criar uma memória nova, forjada na mutilação e na incompletude. Não se trata de resistir ao que é imposto, mas de inventar uma memória que se desvia das exigências da normatividade. Benjamin (1983) via na narrativa oral uma forma de resistência à homogeneização do tempo. O narrador, para ele, é aquele que tece a experiência no tecido da tradição, mas de modo não linear, não progressivo. A mãe de Severo é uma narradora que não conta histórias, ela é uma história. Seu silêncio não é vazio, é cheio de significação. Para Benjamin (1983), a memória é essencialmente conservadora, já o gesto criativo que existe no lembrar é disruptivo.

Se em *Trinticuatro* a violência simbólica opera por meio da imposição linguística na escola, o poema *Trintinove* desloca o foco para a esfera doméstica e material, expondo como a hierarquia social se inscreve no espaço físico e na experiência corporal do sujeito fronteiro. Neste poema, a consciência da “vida mutilada” elaborada por Adorno ganha contornos concretos por meio do relato de duas visitas:

Trintinove

Solo dos ves yo intré numa mansion
 La primer ves foi na casa du dotor Cardoso
 Miña main me havia yevado consulta
 En uma dessas yo me sentí mal
 I ele me disse para pasá nu baño
 Cuando yo intré incontré dos water
 I pergunte en cuál tiña que haser
 Yo sempre tiña inayinada essas casa
 Mas despós que eu tava ahí
 No intendía pra qué tiña tanta piesa
 Havía mucho cuarto, muito baño, mucho tudo
 Yo impesé sentirme mal
 No sé, com vergoña
 Purque um no istá acostumbrado com tanto luyo

La segunda ves foi na casa del Hugo ques soldado
 Yo iva fase mandando i cuando yeguéi
 La mujer del me dise que isperara na puerta

Porque tenía lavado los piso
 Y yo podía insusíá
 Eyos tiñan tele três en uno, videocasechi
 En la pared havia um cuadro bein bunito
 Con dos cavayo correndo por unas montaña

Mi casa, la caja de fósforo
 Não tiña nada disso
 El baño ficava afuera
 La porta era de lata
 El piso de terra
 Havia un espeio laranya colgado num prego
 No havia agua, ni yuvero
 Nos se bañava num latón con agua quente

Mi madre disía que nos noum se queyara
 Purque quando era píquena
 Ella ia se bañar no rio con todos los hermano
 Dis que fasian uma fila
 I ivan intrando nel río
 La abuela ia esfregando de uno a uno
 Mi madre no le gustava
 I del frio no se queyava
 (Severo, 2017, p.70-72)⁴⁵

As casas alheias, do doutor Cardoso e a do soldado Hugo, são espaços que simbolizam um universo de abundância e integração social inacessível ao narrador. Essas experiências não são descritas com nostalgia ou revolta explícita, mas com um tom de estranhamento e quase vergonha, como se o sujeito se sentisse deslocado num mundo que não lhe foi destinado. Esse sentimento de inadequação é a matéria-prima de uma consciência que, sob a lógica de Adorno, indaga a sua forma alienada para encontrar a verdade sobre a vida. A primeira visita, à casa do doutor Cardoso, é marcada pelo espanto perante a opulência: “havia mucho cuarto / muinto baño / mucho tudo”. A linguagem,

⁴⁵ Só duas vezes eu entrei numa mansão/ A primeira vez foi na casa do doutor Cardoso/Minha mãe me havia levado para uma consulta/ Num desses dias, eu me senti mal/ E ele me disse para passar no banheiro/ Quando eu entrei, encontrei dois vasos sanitários/ E me perguntei em qual eu tinha que fazer/ Eu sempre tinha imaginado essas casas/ Mas depois que eu estava lá/ Não entendia para que tinha tanta peça/ Havia muito quarto, muito banheiro, muito tudo/ Eu comecei a me sentir mal/ Não sei, com vergonha/ Porque a gente não está acostumado com tanto luxo/ A segunda vez foi na casa do Hugo, que é soldado/ Eu ia fazer um mandado e quando cheguei/ A mulher dele me disse para esperar na porta/ Porque tinha lavado o chão E eu podia sujar/ Eles tinham televisão três em um, videocassete/ Na parede havia um quadro bem bonito/ Com dois cavalos correndo por umas montanhas/ Minha casa, a caixa de fósforo/ Não tinha nada disso/ O banheiro ficava fora/ A porta era de lata/ O chão, de terra/ Havia um espelho laranja pendurado num prego/ Não havia água, nem chuveiro/ A gente se banhava num latão com água quente/ Minha mãe dizia que a gente não se queixasse/ Porque quando era pequena/ Ela ia se banhar no rio com todos os irmãos/ Dizia que faziam uma fila/ E iam entrando no rio/ A vó ia esfregando um por um/ Minha mãe não gostava/ E do frio não se queixava

econômica e repetitiva, traduz a incapacidade de assimilar tanta grandeza. O narrador sente-se “mal”, não por inveja, mas por uma espécie de culpa diante de um excesso que expõe sua própria carência. Esse mal-estar é sintomático do que Adorno identifica como a degradação da esfera privada sob a dominação da produção: a casa, que outrora poderia ser um refúgio, torna-se aqui um símbolo de distância social, um “apêndice do processo material da produção”. A existência do narrador, confinada a uma “caja de fósforo”, é o avesso dessa ordem, uma vida que não consegue se afirmar como autônoma, mas que, justamente por isso, guarda uma lucidez amarga sobre a falsidade do conforto alheio.

A segunda visita, à casa de Hugo, revela uma ambiguidade ainda mais profunda. Apesar de o lar do soldado exibir signos de integração, televisão, videocassete, quadros na parede, a recepção é fria: a mulher de Hugo pede que ele espere na porta porque “tinha lavado los piso”. O gesto, aparentemente banal, é um ato de demarcação social. A casa, ainda que modestamente mobiliada, funciona como um território defendido, um espaço em que a ordem se impõe mesmo sob a forma da limpeza. O narrador, excluído momentaneamente, observa de fora um mundo que lhe é permitido vislumbrar, mas não habitar. Essa cena condensa o que Adorno apontava como “psicologia parasitária” do indivíduo numa sociedade em que todas as relações são mediadas pelo interesse e pela hierarquia. A própria linguagem do poema, com seu portunhol oscilante e sua sintaxe truncada, é a expressão formal dessa exclusão. Ela não é um dialeto pitoresco, mas a materialização de uma vida que não cabe nos moldes linguísticos legítimos. A memória da infância da mãe, introduzida no final do poema, funciona como um contraponto doloroso à experiência presente. A narrativa do banho no rio, com a fila de crianças e a avó esfregando uma a uma, evoca uma forma de vida comunitária e precária, mas dotada de uma certa dignidade arcaica. A mãe que “no le gustaba” o banho no rio, e para quem “el frío no se queyaba”, representa em algum grau, uma recusa em romantizar a pobreza. Essa memória não é um refúgio idílico, mas sim a consciência de que a miséria tem história e que cada geração a enfrenta de modo diferente.

Essa estratégia de afastamento e criação de uma nova memória, teorizada por Benjamin, não se manifesta apenas no plano temático, mas se materializa visceralmente na própria textura linguística do texto. A opção pelo portunhol é a encarnação prática desse desvio. Dialogando com Alexander Severo Córdoba (2017), é possível analisar as características linguísticas presentes, que refletem um sistema fonológico e morfossintático híbrido, resultante do contato prolongado entre o português e o espanhol na região. Esse comportamento variável é consistente com os achados de Córdoba, que demonstram que a

aplicação da regra de elevação é menos frequente no PU (português uruguaio) do que no portunhol, devido à diglossia e ao prestígio do espanhol na educação e na vida pública.

Como já mencionado, Severo mescla elementos do espanhol e do português de maneira sistemática e significativa. Entre essas combinações, destacam-se a introdução de estruturas do português que constituiriam erros do ponto de vista da gramática normativa espanhola, como o fechamento variável de /e/ para [i] e de /o/ para [u], além da manutenção do “f” em palavras de origem latina que, no espanhol, foram substituídas por “h”. No plano gramatical, chama a atenção, por exemplo, a omissão da preposição “a” entre verbos em construções de futuro, como em “mañana va llegar la salvación” (Severo, 2020, p. 53). Essa estrutura, “vai chegar”, é gramaticalmente adequada em português, ao passo que, no espanhol padrão, a forma correta seria “va a llegar”. Outro caso ilustrativo é a expressão “vas te inventando una vida” (Severo, 2020, p. 31), que reflete uma construção legítima em português, em que o pronome pode ser posicionado entre os verbos. Em espanhol, contudo, a forma esperada seria “te vas inventando” ou “vas inventándote”. Quanto ao fechamento vocálico, fenômeno comum no português mas não no espanhol, observam-se formas como “istación” (por “estación”), “istá” (por “está”) e “incontrar” (por “encontrar”). Da mesma forma, ocorre o fechamento de /o/ para [u], como atesta o exemplo “la gente se reparta us pedazo de isperanza” (Severo, 2020, p. 53)⁴⁶. É importante notar que a grafia adotada pelo autor não corresponde à norma culta do português, mas sim a uma representação escrita da oralidade, criada intencionalmente para marcar a especificidade fonética dessa variedade linguística.

Outro traço distintivo é a preservação do “f” em palavras de etimologia latina que, em espanhol, evoluíram para “h”. Compare-se, por exemplo, o latim “fabulare”, que originou “falar” em português e “hablar” em espanhol; “filium”, que deu “filho” e “hijo”; e “facere”, que resultou em “fazer” e “hacer”. Severo emprega consistentemente essas formas, como em “faz veinte año que siempre son las nueve” (2017, p. 15), ou ainda em variantes gráficas como “faser”, “fiseste” e “fio” (por “filho”). A representação da fala no texto, cheia de hesitações, misturas e inovações, não é apenas um recurso estilístico, mas um reflexo do tempo transcorrido e sua relação sociolinguística com a fronteira. O “viralata”, figura central em sua obra, não é um ser pitoresco ou marginal, mas a encarnação do sujeito fronteiriço, cujas marcas são construídas a partir de retalhos, ausências e uma linguagem que recusa

⁴⁶A gente se reparte os pedaços de esperança

qualquer pureza. O “viralata” é mobilizado como uma afirmação que se constrói na e a partir da mistura, do resto e da improvisação.

Diseste

Yo no voi pra onde van los ônibus
pos teño medo de no encontrar las cosa que me gustan
En Artigas por las mañá veyo lamparitas asesas
nas puerta con cortina de nailon i us cayorro deitado viyilando
Números pintado con cal nas parede sin revocar
patios de yuyo disparejo
as pileta arrecostada nus alambre pra tender ropa
yanelas con maseta rompida casas pur a metade
i as porta sempre abiertas

(Severo, 2017, p.26)⁴⁷

A recusa inicial do sujeito poético de seguir as rotas predeterminadas dos ônibus estabelece um movimento linguístico. Este movimento encontra seu fundamento teórico na profunda e inextricável relação entre a escrita, entendida no sentido amplo da gramatologia, como o estudo das estruturas dos sistemas gráficos e sua função cultural e a estética, enquanto reflexão sobre a sensibilidade e a arte. A paisagem fragmentada de Artigas, com suas casas pela metade, seus números pintados com cal e seu cachorro deitado vigiando, não é a matéria-prima sensível que a escrita de Fabián Severo se propõe a fixar. É nesta convergência que a reflexão estética e a gramatologia se encontram, pois a escrita é o meio pelo qual essa experiência sensível e efêmera da fronteira é codificada, estabilizada e transformada em objeto de análise. O portunhol severiano, com seus “veyos”, “yanelas” e “viiyilando”, longe de ser um mero reflexo temático da hibridização, é uma performatividade gráfica que desloca a linguagem de sua função denotativa. Essa escrita “desarmada” torna-se um elemento plástico, um gesto estético que escava a ferida do abandono em vez de buscar sua cura. A gramatologia ilumina como essa codificação específica estabiliza uma sensibilidade cultural que reside precisamente no inacabado, no “disparejo”. Ela carrega uma dimensão estética intrínseca: a grafia intencionalmente desviante é uma escolha estética visual, um objeto de percepção que provoca estranhamento e materializa a “colcha de retalhos” na superfície da página.

⁴⁷ Eu não vou para onde vão os ônibus/ porque tenho medo de não encontrar as coisas que gosto/ Em Artigas, pela manhã, vejo luzinhas acesas/ nas portas com cortina de nylon e um cachorrinho deitado vigiando /Números pintados com cal nas paredes sem reboco/ pátios com mato desigual/ as piscinas encostadas nos arames para estender roupa/ janelas com vaso quebrado, casas pela metade/ e as portas sempre abertas

Ao fixar essa experiência sonora, afetiva e social, a escrita de Severo permite sua historicização por meio de uma operação que tensiona a fronteira entre o verbal e o visual, entre o discursivo e o sensível. A porta sempre aberta, gesto final de vulnerabilidade e acolhimento, encontra seu equivalente na própria abertura do código linguístico que se recusa a se fechar. Dessa forma, a escrita severiana constitui-se simultaneamente como objeto de investigação estética, pois sua forma é portadora de um valor sensível único e, como tal, torna-se o veículo privilegiado por meio do qual uma reflexão estética particular se constitui. Ambas as dimensões tratam dos modos como o humano, a partir de uma condição periférica e mutilada, dá forma ao mundo e a si mesmo. A gramatologia oferece, assim, a chave para entender como a sensibilidade de fronteira, essa ontologia do “viralata”, se organiza e se expressa culturalmente.

É precisamente nesta encruzilhada entre a materialidade da escrita e a formação de uma sensibilidade fronteiriça que encontramos a frase : “Allá en Brasil, yo sería gajo de árbol de unos médicos que no tinham semente” (Severo, 2020, p. 13)⁴⁸. O “viralata”, tal como definido por Severo, é um ser de fronteira por excelência, cujos marcadores não se fundam na pureza ou na origem, mas na mistura, no resto, na improvisação. Ser um “gajo” é não ter raiz própria, é ser um apêndice, um ramo que só existe porque foi inserido à força em outro tronco. Aqueles médicos que pretendiam levá-lo viviam em São Paulo, uma das maiores cidades do mundo. Viriam aos confins do sul brasileiro/norte uruguaio para comprar e levar consigo um filho sem passar pela burocracia do Estado brasileiro. A árvore desses médicos sem semente representa um paradoxo: é uma estrutura de poder (médicos, profissão de status) e de aparente solidez, mas que é, na verdade, infértil, incapaz de gerar vida por si mesma. O narrador-viralata seria, então, a solução contingente para essa esterilidade, um filho comprado, um galho enxertado para preencher um vazio. Sua existência nasce, portanto, de uma dupla negatividade: a falta de uma árvore genealógica própria e a falta inerente à árvore que o acolheria. Ele é o resto que tapa o buraco de outro resto.

A memória em Severo é uma ferida aberta, marcada por lacunas constitutivas que não podem ser preenchidas, apenas habitadas. A mãe, figura da origem, está ausente, e a genealogia é inventada, remendada. O destino brasileiro não realizado, a vida que quase foi, torna-se, então, um fantasma que estrutura a trajetória adulta do narrador. Ele é aquilo que

⁴⁸ Lá no Brasil, eu seria galho de árvore de uns médicos que não tinham semente.

não foi, mas que poderia ter sido. Sua existência é definida por um futuro interrompido, um caminho fechado que se torna parte importante de sua narrativa. Artigas, no Uruguai, e São Paulo, no Brasil, são polos opostos neste imaginário: um é o lugar do abandono estatal, da estagnação temporal (“en la frontera, faz veinte año que siempre son las nueve”); o outro é o símbolo do desenvolvimento, em que o dinheiro pode comprar uma criança para preencher o vazio de uma família estéril. A ironia severiana é cruel: a “vida de árbol entero” prometida é, na verdade, a vida como galho de uma árvore sem semente. O projeto modernizador, que viria da metrópole para salvar o sujeito fronteiriço, é revelado em sua vacuidade, ele não oferece uma integração real, mas apenas uma nova forma de dependência e artificialidade. A periferia da periferia, portanto, não é um estágio anterior ao desenvolvimento, mas o lugar em que a falência do projeto moderno se expõe de forma mais crua.

É precisamente essa memória como ferida aberta que forja a subjetividade do “viralata”, uma figura que personifica o “exílio interno” do sujeito periférico. Se a memória em Severo é marcada por lacunas que só podem ser habitadas, nunca sanadas, a marca estigmatizada é o produto vivo dessa inabitação. Ele é o ser remendado, forjado na dupla negatividade da mãe ausente e da genealogia inventada. Sua existência é, assim, profundamente saidiana: definida por uma “lesão” não com um lugar geográfico, mas com um lugar simbólico de pertencimento pleno que lhe foi negado, ecoando a definição de Said (2003, p. 46) do exílio como “uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar”. O futuro fantasma que assombra o narrador, é a promessa cruel que estrutura essa condição. Artigas, com seu tempo estagnado, e São Paulo, com sua ilusão de desenvolvimento, representam os dois lados da mesma moeda da marginalidade. Esta condição de desenraizamento produz um sujeito cuja existência é, nas palavras de Said (2003, p. 49), “irremediavelmente secular e insuportavelmente histórico”, pois é “produzido por seres humanos para outros seres humanos e que, tal como a morte, mas sem sua última misericórdia, arrancou milhões de pessoas do sustento da tradição, da família e da geografia”.

É aqui que a ironia de Severo encontra paralelo na crítica de Said ao nacionalismo e às narrativas de pertencimento. A promessa de uma identidade nacional integrada e moderna revela-se uma farsa para o sujeito fronteiriço. Ele percebe que o nacionalismo, como definiu Said (2003, p. 55), é “uma declaração de pertencer a um lugar, a um povo, a uma herança cultural”, mas que frequentemente mascara uma lógica excludente. No caso do “viralata”, a própria nação que deveria acolhê-lo é a que o condena à sua condição de mestiço, derivado e “sem semente”. A grande consciência do “viralata”, e sua maior tragédia, é saber que

mesmo o destino que lhe era prometido como salvação seria apenas outra forma de fragmento. Seu exílio não é a nostalgia de um lar perdido, mas a percepção aguda de que um lar simbolicamente coerente com a comunidade nacional imaginada nunca existiu para ele. Sua existência é a de habitar permanentemente o vazio entre a rejeição da estagnação fronteiriça e a impossibilidade de uma integração autêntica no projeto moderno. Ele é o fruto amargo de uma modernidade periférica que, ao mesmo tempo em que o gera, nega-lhe qualquer origem legítima. Sua vida é, assim, o testemunho de que a periferia da periferia não é um estágio anterior ao desenvolvimento, mas o espelho que revela, da forma mais crua, a falência e a esterilidade de todo o projeto moderno, confirmando a visão de Said de que o exílio é uma condição de “perda terminal” (Said, 2003, p. 46). Se a condição do sujeito “viralata” é da “perda terminal”, é precisamente dessa consciência aguda que o “cusco” extrai sua força.

O termo “cusco”, uma forma regional de designar o vira-lata, o cachorro sem dono e sem pedigree, é elevado por Severo (2020) à categoria de um sujeito sonhador. Mesmo na mais absoluta despossessão, esse ser não renuncia ao desejo, como ilustra a citação: “Cusco sonhador, ladrando que mañana va llegar la salvación” (p. 53). Seu ladrar não é por alimento ou proteção, mas por salvação. Este anseio transcende a mera sobrevivência física para adentrar o território do simbólico e do utópico. Dessa forma, a salvação que o cusco anuncia não representa a chegada de um messias. Ela é, antes de tudo, a afirmação da potência de seu próprio desejo, que persiste mesmo quando todos os objetos possíveis lhe são negados. Esse ladrido funciona como um grito gutural, uma linguagem pré-gramatical que emerge da ferida aberta da exclusão. É a forma de expressão que resta quando as palavras “oficiais” falham e quando a sintaxe usual do espanhol ou do português não é capaz de nomear a experiência marginal da fronteira. É, portanto, a fala do “portunhol selvagem”, que não pede licença para existir. Por meio dele, a existência irreconhecível do cusco clama por um mundo outro, por um outro circuito de afetos. Contudo, é precisamente desta consciência da falência e da “perda terminal” que emerge, paradoxalmente, a força desse sujeito fronteiriço em particular.

A promessa de que “mañana va llegar la salvación” é, ao mesmo tempo, a expressão máxima da esperança e a denúncia mais crua de um eterno “ainda não”. O “amanhã” se apresenta na fronteira como um tempo mítico, um horizonte sempre adiado. A salvação nunca chega hoje; ela é sempre projetada em um futuro que, estruturalmente, não vem. Essa espera não é passiva, porém. O verbo “ladrar” confere à frase uma agência obstinada. O cusco não espera em silêncio, late, faz ruído, ele insiste em perturbar a paz dos que creem

estar a salvo. A frase encapsula a dialética central da obra de Severo: a tensão entre a mutilação imposta (a condição de cusco, abandonado e não-legítimo) e a potência inventiva (a capacidade de sonhar e de ladrar, isto é, de criar linguagem e sentido a partir do próprio abismo). O cusco sonhador é a figura do “viralata” que se recusa a aceitar seu lugar de resto. Seu ladrido é sua literatura, não um monumento ao que se perdeu, mas um gesto estético de sobrevivência simbólica, um ruído que, desde o abismo, insiste em perguntar pelo amanhã, mesmo sabendo que a resposta, talvez, seja apenas o eco desse próprio ladrido no escuro.

“Viralata. Virando retazo. Virando pergunta. Hombre cusco con un recuerdo de cada raza” (Severo, 2020, p. 78)⁴⁹. Aí está condensada, em quatro expressões, a condição social do sujeito fronteiriço na periferia das periferias, um processo de subjetivação forjado à margem dos projetos nacionais. O termo “viralata” não é metáfora gratuita, é a categoria que explicita uma existência produzida pelo descarte, pela mistura forçada e pela falta de pedigree social e cultural. Longe de ser um acidente, é o resultado histórico de um projeto modular que gera e depois marginaliza os seus híbridos. “Virando retazo” descreve um movimento contínuo de fragmentação e remontagem. O sujeito não é um retalho pronto, está sempre se tornando retalho, porque sua condição é a de quem precisa se compor a partir de sobras materiais, simbólicas e linguísticas. Essa não é uma operação voluntária, mas uma imposição de um contexto social que nega integridade e coerência. As marcas culturais se tornam um fazer-se precário, um processo de autorrecomposição diante da desagregação imposta. “Virando pergunta” indica que essa existência é interpelada permanentemente e, ao mesmo tempo, ela própria se torna uma interrogação viva às categorias fixas de nação, língua e raça. O sujeito fronteiriço, nesse caso em particular, não se encaixa; sua presença questiona. E essa pergunta não é abstrata: é uma interpelação concreta a uma ordem que o produz para depois negá-lo.

“Hombre cusco con un recuerdo de cada raza” explicita a dimensão racial e memorial dessa condição. A mestiçagem não é celebração, mas acumulação de marcas, muitas vezes contraditórias e conflitivas, resultantes de processos históricos de dominação, miscigenação e apagamento. O “recuerdo” não é memória orgânica ou integrada; é vestígio, herança fraturante, imposta pela violência colonial e pela hierarquização social. O sujeito carrega em si as marcas de múltiplas origens. Não se trata, portanto, de uma ontologia livremente

⁴⁹Vira-lata. Virando retalho. Virando pergunta. Homem vira-lata com uma lembrança de cada raça.

assumida, mas de uma posição social objetiva: a do excluído que, para existir, precisa se inventar a partir do que lhe é deixado, os restos. A potência dessa existência não está numa suposta liberdade pós-moderna, mas na capacidade de, a partir de uma condição brutalmente determinada, elaborar formas de vida que resistem à negação. A escrita de Severo registra esse processo não como gesto heroico, mas como estratégia de sobrevivência simbólica.

“En estas tierra, hay tanto árbol viralata que ni se sabe dónde nació” (Severo, 2020, p. 42)⁵⁰. A árvore, símbolo por excelência da raiz, da origem fixa, da linhagem que se enterra profundamente no solo, é aqui convertida em um ser errante, sem pedigree, sem saber “dónde nació”. Esta inversão desmonta a metáfora mais fundamental de qualquer nacionalismo ou identidade essencialista. Se nem as árvores sabem onde nasceram, todo o edifício simbólico que se construiu sobre a ideia de solo pátrio, de território ancestral, desaba. A terra é um cemitério de procedências esquecidas, um campo de restos em que todas as árvores são órfãs, todas são enxertadas, todas são “viralatas”. A paisagem inteira é “viralata”. O solo, longe de ser uma fonte de identidade, é um agente do não lembrar. Ele não guarda memórias, as dissolve. As árvores que dele brotam não carregam uma história, mas o sintoma de uma amnésia estrutural. Esta é a materialização geográfica da memória mutilada: uma terra em que as raízes não conduzem a origem alguma, mas apenas a mais solo, a mais desenraizamento. O “não saber onde se nasceu” deixa de ser uma falha individual para se tornar uma condição compartilhada, o traço definidor de um território que é, ele mesmo, fronteiriço, híbrido e desmemoriado. A condição do cão sem dono, do ser de resto, não é uma anomalia humana em um mundo natural ordenado. Pelo contrário, é a lei oculta da própria natureza na periferia da periferia. Esta é a última consequência do projeto severiano: a mutilação da memória já não é uma ferida a ser curada, mas o solo comum a partir do qual uma nova comunidade – uma comunidade de árvores e homens “viralatas” – pode, finalmente, brotar.

A afirmação “Uno no puede guardar las palabra por mucho tiempo. Con esta calor, ellas se apodrecem” (Severo, 2020, p. 79)⁵¹ condensa uma ontologia material da linguagem na obra de Fabián Severo. Em Severo, longe de serem entidades abstratas, as palavras são corpos vivos, submetidos à mesma decomposição que qualquer organismo sob o calor histórico e existencial da fronteira. Guardá-las representa um ato de acumulação impossível na precariedade, em que a propriedade estável da linguagem, assim como a da terra, é um

⁵⁰ Nestas terras, há tanto árvore vira-lata que nem se sabe onde nasceu.

⁵¹ A gente não pode guardar as palavras por muito tempo. Com este calor, elas apodrecem.

privilégio alheio. Nesse contexto, o “calor” não é apenas climático, mas a pressão de um ambiente social que acelera a putrefação do não dito. Apodrecer, aqui, é um processo orgânico de retorno à matéria bruta, que transforma a palavra reclusa em veneno interior, fermento de mal-estar que corrói o sujeito. Essa imagem articula uma ética e uma política da linguagem específicas: a palavra deve circular, ser comum, nunca retida. A única salvação é soltá-las, deixá-las “volar suelta por el barrio”.

O portunhol severiano, com sua sintaxe híbrida e hesitante, é a materialização prática dessa linguagem que se recusa ao enclausuramento. Ele precisa ser falado, mesmo que como um ladrido, para não apodrecer por dentro. A fala transforma-se, assim, em drenagem do pus das palavras retidas. A linguagem deixa de ser instrumento de representação para se tornar um corpo vulnerável que precisa de movimento e troca constantes para não perecer. Nessa economia simbólica, a palavra é um bem comum, um patrimônio de ninguém (“de nadies”), cuja eficácia está em criar laços na comunidade. Essa concepção dialoga com a noção de Vilém Flusser (2012) da língua como um cosmos simbólico que se realiza na conversação, um território da realidade que se conserva e aumenta ao ser compartilhado. Esse projeto literário radical encontra ressonância na reflexão de Theodor Adorno sobre a crise do romance moderno. Para o filósofo, a forma romance, herdeira da épica burguesa, entra em colapso na modernidade tardia, momento em que a experiência articulada e contínua se torna impossível (Adorno, 1983). O mundo administrado do capitalismo impossibilita ao narrador uma posição de domínio sobre a experiência, reduzindo a narração tradicional a mera ideologia. Severo não tenta restaurar essa épica, ele encarna sua impossibilidade. Sua escrita nasce da fratura, fazendo da mutilação memorial a própria matéria-prima de sua narrativa. Seu “portunhol selvaje” não é um regionalismo pitoresco, mas a materialização de uma vida que não pode ser narrada nos códigos legítimos da língua oficial, levando a exigência adorniana de nomear a alienação ao extremo geopolítico da periferia das periferias.

A posição do narrador severiano é a antítese da onisciência tradicional. Sua voz é constituída por palavras “desarmadas”, desmontadas que não alcançam a pretensa coerência narrativa que os sistemas lexicais clássicos costumam exigir. Essa condição, longe de ser romantizada, é assumida como ponto de partida existencial. Nesse sentido, Severo realiza a tendência mais radical apontada por Adorno: a conversão da alienação em meio estético. Se o romance tenta decifrar o enigma da vida exterior, Severo faz do enigma a própria substância de sua escrita. Seu portunhol é uma terceira língua, destilada do refugio da primeira (que já é, no caso fronteiriço, uma forma dupla e conflituosa). A abolição da

distância estética é crucial: o narrador está imerso no universo que descreve. Sua voz é visceral, corporal, marcada pela urgência de existir no discurso. Como propõe Adorno, os romances que importam são “epopeias negativas”, e a obra de Severo é a epopeia negativa da periferia das periferias. Ela não oferece consolo, ela habita a negatividade, expondo a falência do projeto moderno. Seu narrador é um “cusco sonhador” que late por salvação sabendo da sua improbabilidade, afirmando o desejo puro ante a negativa do real.

O aforismo “Perro que se guarda los ladrido no puede terminar bien” (Severo, 2020)⁵² opera como uma lei moral nesse universo. “Guardarse los ladridos” transcende o calar-se, é a repressão do impulso vital, uma autoanulação que gera uma sentença irrevogável. Nessa encruzilhada, a escrita de Severo realiza a tarefa que Adorno vislumbrava para a arte após Auschwitz: resistir à barbárie pela expressão do sofrimento, sem redimi-lo pela forma harmoniosa. Seu narrador, desprovido da autoridade épica, encarna a urgência do sobrevivente que inventa uma linguagem a partir dos escombros da oficial. A fronteira impõe a escolha brutal: soltar o ladrido, arriscando a incompreensão, ou morrer intoxicado pela palavra negada. Essa condição dialógica é explorada na metáfora “Las palabra son cuscus que se pasan la noche ladrando, buscando otro que responda” (Severo, 2020, p. 82)⁵³. As palavras são entendidas, pelo autor, como entidades vivas, errantes e famintas, condenadas a uma errância noturna em busca de reconhecimento. Uma palavra sozinha é um cusco abandonado; seu sentido só se completa na resposta. A linguagem não é um monólogo, mas uma “conversação de ausências”, uma teia de latidos no escuro tentando construir pontes sobre o abismo do silêncio. O ato de falar torna-se um ato de fé na existência de outro ser de fronteira capaz de decifrar o código. O ladrido é a oração do vira-lata, e a resposta, sua única absolvição.

A fronteira, como define Severo (2020, p. 142), “es una forma de inventar(...) Cusco que atraviesa la ciudad esquivando las pedradas”.⁵⁴ É uma máquina de invenção perante a precariedade, em que o sujeito é forçado a engendrar novas formas de ser, falar e habitar. A figura do “cusco”, frequentemente aparece desacompanhada de um artigo, a isso Polakof et al. (2024) alcunhou “nome nu”, essa prática dessemantiza a individualidade e ressalta a condição coletiva, encapsula essa subjetividade tática. Sua travessia é uma navegação por

⁵² Cachorro que guarda os latidos não pode terminar bem

⁵³ As palavras são vira-latas que passam a noite latindo, buscando que outro responda.

⁵⁴ É uma forma de inventar(...) Cachorro que atravessa a cidade esquivando das pedradas.

um campo minado, em que cada esquiva é um gesto de sabedoria corporal forjada na dor. Ele inventa, a cada momento, caminhos que a urbanidade normativa não prevê. Essa invenção nasce de uma condição social brutal, expressa em “Nós também semo el mundo. Miseria repetida, pegada una en la otra” (Severo, 2020, p. 106)⁵⁵. O verbo “semo”, com sua marca de oralidade e deformação de acordo com as normas oficiais tanto do espanhol quanto do português, é o certificado de autenticidade dessa existência. Ele não aponta para um triunfo, mas para a constatação de que a miséria é o produto mais fiel do modelo extrativista global (Arantes, 2023). “Semo o mundo” porque a miséria é a matéria-prima dessa subjetividade. Essa “miseria repetida” é uma geologia da exclusão, uma estratificação de camadas de abandono que define a textura da vida na periferia da periferia.

Nessa paisagem áspera, a linguagem emerge como sintoma e cura. Na passagem “Fabio, tas con la memoria enferma, llena de palabras desarmadas, como una frazada que não pode te tapar” (Severo, 2020, p. 31)⁵⁶, a memória doente, infectada pelo trauma, está cheia de palavras desmontadas, assim como um cobertor furado falha em aquecer. É o registro da incapacidade de se proteger com a própria história. No entanto, essa mesma linguagem quebrada é o antídoto. A cura não está em restaurar uma pureza original, mas na coragem de habitar criativamente o híbrido. A “frazada” furada pode ser ressignificada como uma rede que conecta, que permite ver as estrelas pelos buracos. A fala quebrada é, assim, uma fronteira a ser atravessada: é o sintoma de uma dor e, ao mesmo tempo, o instrumento de sua superação. Costurada com os fios do afeto comunitário, transforma o amontoado de palavras desarmadas em um manto de retalhos – imperfeito, mas finalmente capaz de aquecer. A violência íntima do silenciamento é sintetizada no aforismo “Los grito que no tronamos muerden los pensamiento” (Severo, 2020, p. 79)⁵⁷. Os gritos não vocalizados não se dissipam, convertem-se em entidades que mordem o tecido do pensamento. O verbo “morder” confere uma materialidade agressiva à palavra calada. Essa concepção estabelece um diálogo profícuo com a poética de João Cabral de Melo Neto, para quem a palavra ideal era “nua, concreta, seca, ‘sem plumas’” (1994, p. 211). Enquanto Cabral metaforiza o discurso interrompido como um rio que se fragmenta em “poços de água, em água paralítica” (1994, p. 203), imagem de estagnação, Severo a visualiza como um ataque interno. Ambos respondem à interrupção do fluxo expressivo: Cabral, com a depuração formal de um

⁵⁵ Nós também somos o mundo. Miséria repetida, colada uma na outra.

⁵⁶ Fábio, estás com a memória doente, cheia de palavras desmontadas, como um cobertor que não pode te cobrir.

⁵⁷ Os gritos que não “trovejamos” mordem os pensamentos.

engenheiro; Severo, com o ladrido bruto e desarticulado que rompe o silêncio para evitar a implosão.

Essa violência íntima do silenciamento, que Gloria Anzaldúa (2016, p. 62) identifica como “terrorismo íntimo”, representa a internalização da interdição até o ponto em que o sujeito volta sua própria voz contra si. A superação dessa condição não se dá pela busca de legitimação nos códigos hegemônicos, mas pela coragem de uma enunciação que se afirma em sua materialidade híbrida e imperfeita. Como proclama Anzaldúa (2016, p. 111): “Tendré mi lengua de serpiente —mi voz de mujer, mi voz sexual, mi voz de poeta—. Venceré la tradición del silencio”. Tanto o portunhol severiano quanto o tex-mex anzaldúano configuram-se, assim, como atos de sobrevivência que transcendem a comunicação de um significado estável para existirem como vibração, como gesto corpóreo de ocupação de um espaço simbólico até então negado. O ladrido, nesse sentido, inaugura a possibilidade de uma comunidade fundada no reconhecimento mútuo da fratura compartilhada.

Essa ontologia do desvio linguístico implica uma relação particular com a certeza e a memória. No universo de Severo (2017, p. 39), “En un mundo onde todo es dúvida, uno no sabe qué hacer con la certeza”.⁵⁸ A certeza converte-se em anacronismo incômodo em um ambiente permanentemente movediço. Diante dessa desorientação, a escrita emerge como último recurso de recomposição subjetiva: “Estas letra son la última oportunidad de coser mis rama” (Severo, 2020, p. 17)⁵⁹. A escolha pelo termo “rama” (ramos), em detrimento de “raíces”, é significativa: trata-se de costurar os galhos partidos e dispersos de uma existência bifurcada pela história, e não de restaurar um tronco único e original. A costura com letras é, portanto, um gesto de remendo consciente, que integra a cicatriz ao valor estético e existencial do texto.

Esse processo de costura narrativa está intimamente ligado à ideia de escuta ativa e gestação da própria história. Como afirma Severo (2017, p. 53), “De tanto escuchar sus historia, yo fui pariendo la mía”.⁶⁰ O verbo “parir” aqui não é uma metáfora biológica gratuita, mas a conceitualização de um processo criativo visceral e laborioso, que transforma a escuta em incorporação e a experiência coletiva em matéria-prima narrativa. A história que nasce desse processo não é fruto de uma genialidade isolada, mas de uma digestão coletiva, um eco reorganizado de múltiplas vozes internalizadas. Essa concepção aproxima-

⁵⁸ Num mundo em que tudo é dúvida, a gente não sabe o que fazer com a certeza.

⁵⁹ Estas letras são a última oportunidade de costurar meus ramos.

⁶⁰ De tanto escutar suas histórias, eu fui parindo a minha.

se da visão de Anzaldúa (2016, p. 104) para quem “La palabra tiene el poder de sanar, de ‘hacer el bien’, y también de lastimar, de ‘hacer el mal’”. Ambos entendem a escrita como um ato corporal e transformador, capaz de materializar no mundo uma subjetividade gestada na escuta e no silêncio. A ética subjacente a esse gesto criativo é a da desapropriação linguística. Ao conceber as palavras como bem comum (“de nadies”), desvinculadas de qualquer dono individual ou nacional, o autor propõe uma circulação livre e nômade da linguagem. A imagem do ninho (“nido”) evoca uma morada provisória e afetiva, em contraste com a rigidez das normas. Essa visão dialoga com a filosofia da linguagem de Vilém Flusser (2012, p. 58), para quem a língua é um “dado” em constante transformação, que se realiza na conversação. Flusser (2012, p. 76) observa que “toda língua absorve elementos de qualquer outra, assimila e digere aqueles que pode”, o que corrobora a ideia de uma linguagem como sistema aberto e plástico, cuja potência reside justamente na capacidade de circular e ressignificar-se coletivamente.

A recusa ao enclausuramento da palavra é, portanto, uma condição de sua vitalidade. “Las palabra no nacieron para morir encerradas en la boca” (Severo, 2020, p. 80)⁶¹. A imagem da palavra morrendo na cavidade oral é visceral: a boca, que deveria ser porta de entrada para o mundo, transforma-se em masmorra quando a expressão é reprimida. A prática escritural de Severo surge como busca pelo “lugar exacto” das palavras, um gesto de guia que visa reconduzir cada signo à sua vocação sonora e significativa original. Esse projeto não é de expressão subjetiva, mas de escuta e facilitação: o escritor como aquele que permite às palavras “encontrar seu destino”. Na periferia da periferia, essa busca pelo lugar exato das palavras ocorre em um tempo particular, um tempo espesso e recursivo, marcado pela “miseria repetida, pegada una en la otra” (Severo, 2020, p. 106). Trata-se de uma temporalidade de suspensão, forjada na espera interminável e na repetição das condições de precariedade. Nesse cronotopo específico, a escrita severiana estabelece um diálogo com a noção de “nepantla”, de Gloria Anzaldúa (2016), esse espaço liminar em que a linguagem opera como força autônoma em busca de morada. Escrever, nesse contexto, é um ato de entrega à potência orgânica das palavras, como afirma Anzaldúa (2016, p. 128): “Trabajo con lo que tengo, con lo que me dan las palabras. Las dejo que me lleven”. Desse modo, o destino da palavra e o lugar do escritor entrelaçam-se: ao conduzir as palavras à sua morada, o sujeito constrói, ele mesmo, a sua pertença no mundo. A linguagem, longe de ser

⁶¹ As palavras não nasceram para morrer encerradas na boca.

instrumento, torna-se o território mesmo onde se inventa uma nova forma de habitar o tempo e a história.

À luz da reflexão de Vladimir Safatle (2017) sobre os afetos políticos, a experiência do desamparo revela-se como uma chave fundamental para desvendar a temporalidade peculiar que estrutura a existência na fronteira uruguaia retratada por Fabián Severo. Diferente do medo, que se ancora na expectativa de uma ameaça ou redenção futura, o desamparo instaura uma relação com o tempo desprovida de linearidade, marcada pela contingência, pela repetição e por uma errância existencial. Trata-se de uma vivência ativa de um presente que não consegue desvencilhar-se do passado nem projetar-se em um futuro verdadeiramente distinto. Severo capta essa condição de modo pungente quando escreve: “Yo no conocí los tren cuando mis raíz impezaron a caminar, ellos ya estaban interrados”⁶² (Severo, 2020, p. 15). Esse tempo estagnado configura-se como o avesso do tempo ideologicamente progressivo do capital e do Estado, é o tempo dos que ficaram para trás, abandonados por um projeto modernizador que jaz enterrado, um testemunho silencioso do fracasso da promessa civilizatória.

Nesse colapso da temporalidade linear, Safatle identifica uma potência singular: “admitir a vulnerabilidade do desamparo é condição fundamental para a emancipação social” (Safatle, 2017, p. 31). A paralisia temporal, longe de ser apenas um vazio, força uma invenção no agora, uma coragem de existir sem a garantia de um amanhã redentor. É nessa brecha que a linguagem de Severo, o portunhol, atua como um operador de transformação, confundindo-se com a própria afirmação da liberdade. Como observa o autor, “Há um ponto no qual a afirmação do desamparo se confunde com o exercício da liberdade” (Safatle, 2017, p. 21). O relógio parado da estação de Artigas, indicando perpetuamente às nove horas, não é um acaso, mas um monumento involuntário à interrupção violenta do fluxo histórico. Ele simboliza a captura do tempo em um instante de partida que nunca se consuma, congelando a promessa de progresso num eterno presente de espera. Severo metaforiza essa espera ao dizer: “en la frontera, faz veinte año que siempre son las nueve” (Severo, 2020, p. 15)⁶³, evidenciando uma sensação de duração circular e imóvel.

Essa suspensão temporal, no entanto, não equivale à ausência de um modo específico de historicidade. Pelo contrário, ela é densa de significados políticos: na periferia da periferia, o tempo não obedece à lógica cumulativa do centro, mas condensa-se, dobra-se e

⁶² Eu não conheci os trens quando minhas raízes começaram a caminhar, eles já estavam enterrados.

⁶³ Na fronteira, faz vinte anos que são sempre nove horas.

repete-se, expondo as camadas sobrepostas de um passado que insiste em coexistir com o presente. Essa não é uma simples estagnação, mas um cronotopo específico, um espaço-tempo em que a história oficial é substituída por micronarrativas subterrâneas, circulares e inventivas. Como observa Gloria Anzaldúa, na fronteira “el tiempo no avanza, da vueltas en espiral. Es un presente continuo, un eterno retorno de la misma violencia, la misma pobreza, la misma resistencia” (Anzaldúa, 2016, p. 53), criando um presente contínuo em que violência, pobreza e resistência se repetem, mas também se reinventam. A escrita de Severo não tenta reparar essa paralisia, mas habitá-la criativamente, convertendo a espera em matéria narrativa e a falta em potência expressiva. Se, por um lado, a sensação de que tudo está “ensaiado”, como na cena do narrador que, sentado na calçada, observa o mundo de seu quarteirão repetir os mesmos gestos, revela a opressão de um tempo que não avança, por outro, a linguagem do portunhol abre frestas de imprevisibilidade. A palavra desarmada, a sintaxe híbrida, a oralidade que resiste à normatização compõe uma contra performance que subverte a coreografia imposta. A frase “En Artiga, el que no se va a tiempo, envejece para siempre” (Severo, 2020, p. 16)⁶⁴ sintetiza dramaticamente a encruzilhada temporal que na obra severiana define a vida na fronteira. “Envelhecer para sempre” não remete à passagem natural dos anos, mas a uma petrificação existencial, uma condenação a um presente esvaziado do devir civilizatório. Quem permanece vê-se aprisionado em uma repetição sem sentido, enquanto o tempo, longe de fluir, estagna-se como um lamaçal. No entanto, mesmo nessa aparente derrota temporal, a literatura de Severo extrai uma potência crítica: ao narrar o tempo parado, ela o torna visível, questionável, habitável. Ela não acelera o relógio, mas devolve à espera sua dignidade histórica e sua força simbólica.

“Yo no sé cuándo Dios va terminar de hacer el mundo. No está bien que deje as cosa por la mitad, faltando una chapa allí, un revoque allá” (Severo, 2020, p. 65)⁶⁵. Na obra de Fabián Severo, essa interpelação a Deus não se configura como um questionamento teológico tradicional, mas como uma teodiceia da periferia, na qual a figura divina assume os contornos de um artesão negligente, um *deus otiosus* que abandona a obra antes de concluí-la. De acordo com o dicionário filosófico de Abbagnano (2012), a teodiceia, termo cunhado por Leibniz em sua obra *Essais de Théodicée* (1710), designa o esforço filosófico para justificar a bondade e a justiça divina face à existência do mal no mundo. Severo, no

⁶⁴ Em Artigas, quem não vai embora a tempo, envelhece para sempre.

⁶⁵ Eu não sei quando Deus vai terminar de fazer o mundo. Não está certo que ele deixe as coisas pela metade, faltando uma chapa ali, um reboco acolá.

entanto, subverte essa tradição: não busca justificar Deus, mas denunciar a Sua aparente negligência como espelho de um abandono material e simbólico. Essa imagem, longe de ser uma mera reclamação existencial, opera como uma alegoria cortante do abandono estrutural que caracteriza a vida na fronteira uruguaia. A linguagem severiana, ao fundir o metafísico ao cotidiano mais concreto, não acusa apenas uma divindade ausente, mas todo um ordenamento simbólico e político que naturaliza a incompletude como destino de certos territórios e corpos. A “chapa” que falta e o “revoque” ausente transcendem a materialidade da construção para se tornarem sinais de uma falha na cobertura simbólica do Estado, da carência de proteção social e do polimento civilizatório que nunca se completou. O inacabamento, portanto, não é acidente, mas sintoma de uma racionalidade política que produz e administra a precariedade.

Essa percepção do divino como entidade que inicia e abandona encontra eco na descrição da gênese particular de Artigas: “Dios creó el mundo en Artiga. Midió el cielo y la tierra. Niveló el terreno. Metió Viga. Hizo pozo aquí, atiró plomada allá. Levantó pared. Mas despós, se fue a otro lado y dejó Artiga con las ala cortada, con la barriga creciendo” (Severo, 2020, p. 66)⁶⁶. A precisão técnica dos verbos – “midió”, “niveló”, “metió viga” – evoca a promessa de um projeto racional e solidamente planejado. No entanto, o abandono subsequente (“se fue a otro lado”) revela-se um gesto deliberado, um sacrifício de um espaço em prol de outros. As consequências são descritas com um vigor corporal inquietante: “las ala cortada” simboliza a mutilação da potência, a capacidade de voo e transcendência amputada; já a “barriga creciendo” figura uma gestação interminável, um futuro que se anuncia, mas é negado em seu devir, condensando a experiência temporal da fronteira como um presente contínuo e grávido de um porvir que nunca se realiza. Essa é a mesma temporalidade de espera e estagnação que se manifesta no relógio parado da estação, marcando um horário de partida que nunca se consuma.

Paradoxalmente, é desse solo de abandono cósmico e político que brota uma singular economia simbólica da esperança, ainda que precária. Como observa o narrador, “En la frontera, cada tanto, cae alguna virgen y esparrama migas de trueno pra que la gente se reparta us pedazo de isperanza” (Severo, 2020, p. 53)⁶⁷. O milagre fronteiriço não é

⁶⁶ Deus criou o mundo em Artigas. Mediu o céu e a terra. Nivelou o terreno. Meteu viga. Fez poço aqui, atirou prumo lá. Levantou parede. Mas depois, foi para outro lugar e deixou Artigas com as asas cortadas, com a barriga crescendo.

⁶⁷ Na fronteira, de vez em quando, cai alguma virgem e espalha migalhas de trovão para que a gente se reparta uns pedaços de esperança.

triunfante nem transformador, é contingente (“cae”) e sua dádiva é feita de restos (“migas”). A esperança (“esperanza”) se torna um bem material, escasso e repartível, uma caloria metafísica para a subsistência num deserto ontológico. Essa imagem desmonta qualquer noção romântica de resiliência, mostrando-a como um consumo tático de migalhas de sentido num contexto de fome simbólica. Essa lógica do fragmento e do resto ressoa profundamente com a figura do “viralata” e do “cusco”, seres que constroem sua existência a partir de retalhos e latidos no escuro. O ápice dessa reflexão sobre a memória e o inacabamento ocorre em um momento de profunda introspecção: “Frente a la tumba de mi madre, comprendí que u pasado é uma calle nu meio de la niebla en una noche de julio. Uma selva de fantasma. Un tejido de versiones contradictorias” (Severo, 2020, p. 145)⁶⁸. Essa epifania fúnebre marca a transição decisiva de uma memória que ainda ambicionava a reconstrução para uma que abraça a fratura como condição constitutiva. O passado não se apresenta como uma estrada iluminada, mas como um caminho nebuloso e frio, habitado por fantasmas. A “selva de fantasma” metaforiza a memória como um ecossistema orgânico e denso, povoado por presenças ativas e assombrosas. Já o “tejido de versiones contradictorias” representa a aceitação final de que a identidade não se funda em uma verdade única e coerente, mas em um agonismo narrativo permanente, um emaranhado de fios que nunca chega a formar um tecido sem costuras. É essa mesma textura descontínua e polifônica que o portunhol de Severo se materializa em sua sintaxe híbrida e em sua gramática do resto, fazendo da linguagem não um instrumento de reparação, mas o próprio corpo da experiência mutilada, falando a partir da cicatriz.

Essa visão de um mundo inacabado e de uma memória fragmentada não gera, contudo, apenas resignação. Pelo contrário, ela funda uma ética do remendo e uma estética da sobrevivência. Se Deus abandonou a obra, caberá aos seus habitantes, esses “viralatas” existenciais, a tarefa de reinventar a existência a partir do que foi deixado para trás. A escrita de Severo é, ela mesma, um ato de rebocar com as próprias mãos as paredes inacabadas do simbólico. Seu portunhol, com seus empréstimos e suas neutralizações vocálicas, é a linguagem possível para habitar o inacabamento.

A transformação do passado em uma “selva de fantasma” configura-se como uma imagem de extrema potência simbólica. Uma selva é, por natureza, um espaço orgânico, caótico, exuberante e perigoso, em que vida e morte se entrelaçam de modo indissociável.

⁶⁸ Em frente à tumba de minha mãe, compreendi que o passado é uma rua no meio da neblina numa noite de julho. Uma selva de fantasmas. Um tecido de versões contraditórias.

Ao povoá-la com “fantasmas”, Severo eleva essa percepção: as memórias não são meros vestígios, mas presenças ativas, assombrações que habitam o presente do narrador, exigindo reconhecimento, interpretação e diálogo contínuo. Essa compreensão, alcançada no *locus* mais carregado de emotividade, a tumba da mãe, representa um ato de coragem. Em lugar de buscar refúgio na ideia de um passado fixo e inteligível, o narrador abraça sua natureza fraturada e fantasmagórica. Reconhece que a memória da própria genitora é, ela mesma, composta de névoa, fantasmas e versões contraditórias. Aceitar essa complexidade implica acolher a irredutibilidade do amor, da perda e da história pessoal. A fronteira, nesse contexto, transcende a dimensão geográfica para se tornar a linha tênue entre a vida e a morte, a certeza e a dúvida, a história oficial e as incontáveis narrativas subterrâneas. É nesse território movediço e nebuloso que o narrador se instala.

Essa aceitação do caráter fantasmagórico da memória desemboca numa inversão da economia simbólica da fronteira, expressa na sentença: “La muerte es nuestra madre y nuestro padre. Ella nos va a enseñar dónde se dejan los sueño, antes de sacarnos la piel y nos dormir pra sempre” (Severo, 2020, p. 93)⁶⁹. Se a “memoria inferna” se encontra repleta de “palabras desarmadas” (Severo, 2020, p. 31) e o sujeito viralata é forjado na desposseção, a morte deixa de ser o silêncio definitivo para assumir o papel paradoxal de instância pedagógica que ensina o gesto último de desapego: o abandono dos sonhos que a vida mutilada já não pode sustentar. Essa subversão teológica, que eleva a morte à condição de progenitora e mestra, ecoa a ontologia do desamparo elaborada por Safatle (2017). Se o desamparo constitui a potência de desidentificação que permite o surgimento de formas de vida não capturadas pela lógica soberana, a lição derradeira da morte severiana representa o ápice desse processo: aprender a desfazer-se até da própria pele, fronteira última do eu. Longe de uma glorificação do fim, trata-se da ética da última instância, de uma existência que, desde sempre, aprendeu a habitar a precariedade. Na economia do abandonado, a morte cumpre a função de equalizadora, oferecendo o único repouso concebível após a aprendizagem do despojamento integral.

Esse aprendizado sombrio encontra sua expressão geopoética na constatação: “El mundo termina en el bar de Carlinhos. El horizonte es una palabra que acontece en otra cuadra” (Severo, 2020, p. 149)⁷⁰. Se a morte instrui sobre o desprendimento absoluto, a vida

⁶⁹ A morte é nossa mãe e nosso pai. Ela nos vai ensinar onde se deixam os sonhos, antes de nos arrancar a pele e nos fazer dormir para sempre.

⁷⁰ O mundo termina no bar do Carlinhos. O horizonte é uma palavra que acontece em outra quadra.

concreta na fronteira contrai-se até os limites do imediato e do partilhável. O horizonte, categoria espacial por excelência da projeção e do futuro, é reduzido a um rumor, a um signo linguístico que “acontece” em outro lugar, tornando-se inacessível. O bar de Carlinhos deixa de ser um estabelecimento comercial para converter-se no umbigo de um universo contraído, o cosmos alternativo em que se desenrola a experiência disponível. Essa imagem é a antítese da epopeia clássica; é a odisseia da imanência, a viagem para dentro do próprio desamparo. Se o tempo fronteiro se caracteriza por um “presente contínuo, un eterno retorno de la misma violencia, la misma pobreza, la misma resistencia” (Anzaldúa, 2016, p. 53), o bar é o cronotopo que encapsula essa estase. No entanto, ao nomear com precisão e ironia trágica esse “fim do mundo”, a voz narrativa realiza um derradeiro ato de soberania simbólica. Se o mundo termina ali, aquele microcosmo torna-se, paradoxalmente, o centro. A periferia afirma-se, assim, não pela expansão, mas pelo aprofundamento do seu próprio aqui e agora, inventando vocábulos para nomear o que ocorre dentro de seus limites, já que o horizonte se resume a uma palavra que pertence a outro.

Essa contração do universo vivido articula-se com a cartografia existencial do abandono: “Artiga lleva las cosa pra bien longe. En mi cuadra, nós tava lejos de todo. Hay cosas que dicen que existen en el mundo y que uno, desde que nasceu hasta la muerte, nunca vai ve” (Severo, 2020, p. 131)⁷¹. A personificação de Artigas como uma força ativa de expulsão, “lleva las cosa pra bien longe”, delineia uma geografia ativa da carência, que mantém a realidade fragmentada e inalcançável. O “todo” do qual a quadra está distante não é um centro geográfico específico, mas a totalidade ideologicamente construída da experiência plena, convertendo o enclave fronteiro em um ponto excluído do mapa, um espaço cuja existência sequer é admitida pela ordem espacial hegemônica. É nesse contexto que a internalização psíquica dessa negação se manifesta: “Na frontera, nos acostumbramo con la desilusión” (Severo, 2020, p. 134)⁷². A “desilusão” não é um evento pontual, mas uma atmosfera existencial, uma previsão meteorológica afetiva confiável. Trata-se do desenvolvimento de uma “pele grossa” como estratégia de sobrevivência ante a certeza de que as promessas modernizadoras, simbolizadas pelo trem que nunca chega, não se cumprirão.

⁷¹ Artigas leva as coisas para bem longe. Na minha quadra, a gente estava longe de tudo. Há coisas que dizem que existem no mundo e que a gente, desde que nasceu até a morte, nunca vai ver.

⁷² Na fronteira, a gente se acostuma com a desilusão.

Diante desse vazio, a resposta não é a resignação passiva, mas uma operação criativa de preenchimento: “Toda mi vida fue assim, enllenando con la imaginación, los agujero que Artiga me ía haciendo en la cáscara” (Severo, 2020, p. 15-16)⁷³. A “cáscara” furada, a subjetividade mutilada, não é reparada, mas sim ocupada pela imaginação. Esta, longe de ser uma fuga consoladora, converte-se em instrumento de sobrevivência simbólica, permitindo ao sujeito reconfigurar-se a partir dos retalhos disponíveis. A materialização dessa prática ocorre no ato de “armar las palabra”: “Con un pedazo de una y una parte de otra, ía armando las palabra. [...] Creo que asvés, la maestra no entendía mis historia porque si no ella se tenía que dar cuenta que yo soñaba” (Severo, 2020, p. 25)⁷⁴. A costura de fragmentos das línguas em contato torna-se um imperativo vital para expressar uma experiência que a língua institucional, encarnada pela professora, é incapaz de capturar. O desencontro final revela um conflito epistêmico profundo: a incompreensão da professora não é meramente linguística, mas decorre do fato de que o narrador “sonhava”. A professora, armada com a gramática normativa e um regime de veracidade factual, carece das categorias necessárias para decifrar uma narrativa cuja legitimidade reside não na correção, mas na potência expressiva e na vontade íntima de existir simbolicamente. A linguagem que nasce desse processo não aspira à precisão referencial, mas à eficácia afetiva e comunitária, tornando-se o veículo de uma realidade que, de outro modo, permaneceria invisível e apodrecida no silêncio.

Fabio, tas con la memoria inferma, llena de palabras desarmadas, como una frazada que não pode te tapar. Tenés las lembrança mojada y no podés prender los pensamiento. Pero isso te va ayudar, porque mientras tú llora y te marchita, vas te inventando una vida (Severo, 2020, p. 31).⁷⁵

A umidade das lembranças, que embaça a clareza do pensamento lógico, converte-se, paradoxalmente, no elemento que fertiliza o terreno para uma reinvenção vital. A incapacidade de organizar a experiência de forma linear, de “acender os pensamentos” conforme as exigências da razão instrumental, força um desvio criativo, uma elaboração que se dá no próprio ato de sofrer. Esse processo é visceralmente material: as lágrimas não são meramente símbolos de tristeza, mas agentes transformadores que tornam a memória

⁷³ Toda a minha vida foi assim, enchendo com a imaginação os buracos que Artigas ia fazendo na minha casca.

⁷⁴ Com um pedaço de uma e uma parte de outra, ia armando as palavras. [...] Acho que às vezes a professora não entendia minhas histórias porque, senão, ela teria que se dar conta de que eu sonhava.

⁷⁵ Fábio, estás com a memória doente, cheia de palavras desmontadas, como um cobertor que não pode te cobrir. Tens as lembranças molhadas e não podes prender os pensamentos. Mas isso te vai ajudar, porque enquanto tu choras e murchas, vais inventando uma vida.

pesada, indistinta e impossível de ser manuseada com a precisão demandada pela memória oficial. A invenção, portanto, não surge após o pranto, mas é tecida durante ele, com os fios encharcados da própria mágoa. A dor converte-se em matéria-prima paradoxal da criação, evidenciando que, nas zonas de fronteira e abandono, a vida frequentemente só pode ser sustentada por meio de um ato contínuo e corajoso de simbolização de si.

Mi tía me dijo que prendiera una vela blanca para mi madre y que rezara un Padre Nuestro para iluminar mis noche. Mi madre me istaba pedindo um poco de luz. Yo fui en el Brasilero y traje una vela que incima de un plato en la cocina. Esa noche, soñé que mi madre [...] cruzó por todos y vino a darme un beso (Severo, 2020, p. 18-19).⁷⁶

Nessa passagem, ritual, memória e mundo onírico entrelaçam-se para forjar um sentido novo perante uma ausência profunda. O gesto sugerido pela tia, acender uma vela, rezar, é um fragmento de um código cultural, uma receita tradicional para lidar com a dor. No contexto da fronteira, contudo, esse gesto não é uma repetição vazia, mas uma apropriação singular. A vela comprada no armazém, posta sobre um prato na cozinha, transforma um espaço comum em altar improvisado. Trata-se de uma simbolização material e humilde, que usa objetos cotidianos para canalizar uma necessidade espiritual. A luz da vela responde ao pedido de luz da mãe, clareando a escuridão da saudade. O sonho subsequente, no qual a mãe atravessa uma multidão para dar um beijo, é a culminância desse processo. A imaginação, fertilizada pelo ritual, produz um encontro que a realidade negou.

Essa dinâmica entre ritual, memória e mundo onírico manifesta-se de forma comovente no relato em que a tia sugere acender uma vela branca e rezar um Padre Nuestro para iluminar as noites do narrador. O gesto, um fragmento de um código cultural tradicional, é apropriado de maneira singular no contexto fronteiriço. A vela comprada no armazém, posta sobre um prato na cozinha, transforma um espaço cotidiano em altar improvisado, numa simbolização material e humilde que utiliza objetos comuns para canalizar uma necessidade espiritual. A luz responde metaforicamente ao pedido da mãe, clareando a escuridão da saudade. O sonho que se segue – no qual a mãe atravessa uma multidão para dar um beijo – é a culminância desse processo: a imaginação, fertilizada pelo

⁷⁶ Minha tia me disse que acendesse uma vela branca para minha mãe e que rezasse um Pai Nosso para iluminar minhas noites. Minha mãe estava me pedindo um pouco de luz. Eu fui no Brasilero e trouxe uma vela que coloquei em cima de um prato na cozinha.

ritual, produz um encontro que a realidade negou, operando uma elaboração profundamente real que tece presença a partir da ausência.

Barremo la casa del fondo para el frente, así sacamo toda las maldade y atiramo en la calle. Lavamo el piso del frente para el fondo, con agua, caña, perfume y miel para que todo lo bueno se acostumbre con nuestras pieza (Severo, 2020, p. 101).⁷⁷

O movimento descrito – “del fondo para el frente”, para expulsar o mal, e depois “del frente para el fondo”, para atrair o bem – estabelece uma geografia simbólica. A casa torna-se um microcosmo do mundo do sujeito, e sua limpeza, uma forma de alquimia doméstica. Não se trata de uma faxina comum, mas de um exorcismo material. As “maldades” não são simplesmente sujeira, são entidades negativas que são varridas para fora do espaço privado e lançadas na rua, no domínio do público e do impessoal, onde se dissiparão. A lavagem do piso não é feita apenas com água, mas com uma poção simbólica composta de elementos muito específicos: água (purificação), caña (álcool, que queima e limpa energeticamente), perfume (para atrair o que é agradável e elevado) e mel (para que o que é bom e doce “se acostume” com a casa, se apegue, permaneça). Esta mistura é a materialização de um desejo complexo. É uma tecnologia caseira para alterar a realidade, um ato de magia que busca impregnar o ambiente – e, por extensão, a vida daqueles que o habitam – com uma qualidade nova e desejada. Perante a “maldade” e a infelicidade que possam impregnar a vida, a resposta não é se resignar, mas engajar-se num ritual ativo de limpeza e reencantamento do mundo imediato, usando os elementos simples e ao alcance da mão. Essa prática não se limita a uma reorganização física, mas opera uma reconfiguração metafórica da realidade, na qual elementos cotidianos são ressignificados como agentes de purificação e atração de benevolência. Esse processo parece apontar que o reencantamento emerge como resposta à fragmentação e à perda de sentido no mundo moderno, buscando reintegrar, por meio de ações concretas e materiais, uma dimensão de significado e intencionalidade ao ambiente.

Escribo buscando que las palabra incontren su destino. El lugar exacto para el que nacieron. La melodía que brotó para acompañar un ladrido. Dibujar

⁷⁷ Varremos a casa de trás para a frente, assim retiramos todas as maldades e atiramos na rua. Lavamos o chão da frente para o fundo, com água, cachaça, perfume e mel para que tudo de bom se acostume com nossos cômodos.

los ruído de la vida. Yo quería que cada letra encontrara su padre y su madre (Severo, 2020, p. 129-130).⁷⁸

O sujeito da escrita não se coloca como um demiurgo, mas como um mediador, um facilitador que busca restaurar uma ordem íntima e perdida das próprias palavras. Ele escreve não para dominar a linguagem, mas para devolver-lhe uma integridade que a violência do monolinguismo lhe roubou. Este impulso não é narrativo no sentido tradicional, mas arqueológico e espiritual: uma busca pelo “lugar exato” para o qual cada signo nasceu. Essa não é uma busca por originalidade, mas por fidelidade a uma essência sonora que precede o autor. O desejo de encontrar “la melodía que brotó para acompañar un ladrido” é revelador: reconhece que a linguagem nasceu da necessidade de dar uma cadência, uma resposta musical, aos sons brutos da existência, como o ladrido, que é pura necessidade de expressão, o grito gutural do *viralata*. “Dibujar los ruído de la vida” eleva essa aposta: não se trata de traduzir o ruído em sentido lógico, mas de inscrever sua forma caótica e vital, de capturar sua textura áspera e desordenada sem domesticá-la completamente. É um projeto estético que aceita a fragmentação como matéria-prima.

Nessa economia simbólica, cada letra é um ser órfão, desgarrado de sua origem. A escrita, então, transforma-se num ato de reunificação familiar simbólica, um gesto de cuidado extremo que visa a recompor o tecido relacional da linguagem, devolvendo a cada signo sua herança e, conseqüentemente, sua potência plena de significação. Escrever, nessa chave radicalizadora, é realizar uma cerimônia de adoção das palavras órfãs, é oferecer-lhes um lar no texto onde elas possam, finalmente, ser o que nasceram para ser. Esta prática ecoa a ética da desapropriação linguística presente em “Las palabras son de nadies. Lo mejor es soltar ellas, dejarlas volar suelta por el barrio para que hagan nido en cualquier gajo” (Severo, 2020, p. 80). A linguagem não é um bem a ser guardado ou controlado, mas um patrimônio comum (“de nadies”) cuja potência se realiza na circulação e no compartilhamento comunitário. “Soltarlas” é um gesto de profunda confiança na capacidade coletiva de significação, um ato de fé de que o sentido se multiplica no coletivo, no “barrio”, longe do controle das instâncias normativas.

A carência material, longe de ser um mero tema, opera em Severo (2020) como um estímulo formal, um imperativo que estrutura a própria narrativa. Essa dinâmica exemplifica o processo, percebido por Candido (2006), pelo qual a realidade social se transforma em

⁷⁸ Escrevo buscando que as palavras encontrem seu destino. O lugar exato para o qual nasceram. A melodia que brotou para acompanhar um latido. Desenhar os ruídos da vida. Eu queria que cada letra encontrasse seu pai e sua mãe.

parte integrante de uma estrutura literária. A fala do personagem – “La pobreza abre las puerta de la imaginación. Uno tiene que tar inventando sempre, para no quedar regalado diante de los otro” (Severo, 2020, p. 70)⁷⁹, transcende o conteúdo anedótico para revelar a gênese do método severiano. O verbo “quedar regalado” (ficar exposto, vulnerável) explicita a função primordial dessa invenção contínua: forjar um escudo simbólico. O preenchimento criativo, como ação formal, portanto, não é um luxo estético, mas uma estratégia de sobrevivência narrativa, em que a mente fabrica os recursos que o mundo material nega.

Esse ato de lançar a palavra ao mundo como uma semente (“mis palabra de semilla”) parece associar-se com o que Candido aponta como um momento fundamental da comunicação artística, que pressupõe “algo diferente e mais amplo do que as vivências do artista” (Candido, 2006, p. 26). A escrita de Severo se constitui como um sistema de comunicação que busca um interlocutor específico, outro “yuyo” ou “hijo de los eco” (Severo, 2020, p. 104). O destinatário é o outro que compartilha a mesma condição de reverberação de vozes alheias. Nesse gesto, a obra realiza uma de suas funções sociais basilares, descrita por Candido ao analisar a literatura oral: ela serve para “estabelecer entre os ouvintes uma comunhão de sentimentos que fortalecia a sua solidariedade” (Candido, 2006, p. 54). A palavra-semilla é, assim, um ato de fé na comunidade dos excluídos, um oferecimento para que a narrativa alheia possa germinar e florescer em um solo compartilhado.

No entanto, o texto também explicita os limites angustiantes desse empreendimento. A escrita é, por si só, um artefato incompleto, que depende do outro para ganhar vida. A constatação “Estas hoja no se ríen ni lloran, no saben ladrar o mover la cola, son un pedazo de memoria que no respira” (Severo, 2020, p. 159)⁸⁰ é um lamento sobre a inércia da palavra escrita quando não há um público que a complete com sua recepção. As páginas são, de fato, “pedaços de memória” que só passam a “respirar” no momento em que são lidas, interpretadas e integradas à experiência de um outro. A solidão do inventor formal é a de quem cria um código e torce para que ele seja decifrado. É precisamente contra o peso solitário dessa tarefa hercúlea de autoinvenção que surge o anseio por uma narrativa oficial, externalizada no desejo utópico de um “lugar, desas oficina pública, donde uno pueda ir, sacar número, y que en algún mostrador, alguien nos contara nuestra vida” (Severo, 2020,

⁷⁹ A pobreza abre as portas da imaginação. A gente tem que estar inventando sempre, para não fazer papel ridículo diante dos outros.

⁸⁰ Estas folhas não riem nem choram, não sabem latir ou abanar o rabo, são um pedaço de memória que não respira.

p. 86)⁸¹. Este é o sonho da delegação da narrativa, o cansaço de ter de ser, constantemente, o “arqueólogo de si mesmo”. Esse desejo impossível por uma totalidade narrativa administrada pelo Estado dialoga com a observação de Candido sobre a posição do artista em contextos de forte dependência: a literatura, ao se incorporar ao civismo, pode buscar “o frequente amparo oficial” (Candido, 2006, p. 91). No universo de Severo, porém, esse amparo é uma quimera. A “oficina pública” é uma metáfora da ausência: a única repartição disponível para a construção da memória é a página em branco, e seu único funcionário, o próprio sujeito, armado apenas de sua imaginação e das “muy pocas palabra” que domina. O preenchimento criativo radical, portanto, é a resposta inevitável e urgente a essa carência de narrativas externas, um ato de subversão que transforma a privação social no principal combustível e matéria-prima de sua estrutura literária.

⁸¹ Lugar, dessas repartições públicas, onde a gente possa ir, pegar uma senha, e que em algum guichê, alguém nos conte a nossa vida.

CONCLUSÃO

Neste trabalho, busquei estabelecer os alicerces conceituais para compreender os regimes de memória não como meros repositórios do passado, mas como campos dinâmicos de força em que se travam batalhas decisivas pela significação da experiência, pela legitimação do poder e pela própria constituição da subjetividade e da comunidade. A investigação iniciou-se com a premissa adorniana de uma vida mutilada, fraturada pela racionalidade instrumental e por estruturas sociais opressoras, propondo que a memória, nestes contextos, emerge igualmente mutilada. Não se trata de um esquecimento passivo, mas de uma condição ativa de lacuna, de uma ferida aberta no tecido do tempo, que carrega em si tanto a marca da violência quanto uma potência inventiva singular.

Os regimes de memória — oficial, fragmentada e mutilada — operam por meio de mecanismos complexos de seleção, exclusão e manipulação. A memória oficial, analisada pela lente foucaultiana no caso de Frutuoso Rivera, revelou-se um aparato de poder, um instrumento de homogeneização que busca apagar contradições, silenciar vozes dissidentes e legitimar uma narrativa linear e totalizante em favor das elites. Seus seis mecanismos centrais — da centralização do relato à instrumentalização para o controle social — mostram-nos que a história é, antes de tudo, um artefato político. Em oposição dialética, a contrahistória (ou memória fragmentada) surge como um campo de resistência, tentando recuperar os vestígios silenciados e oferecer narrativas alternativas. No entanto, como alerta a crítica adorniana presente no capítulo, essa oposição corre o risco de permanecer prisioneira da mesma lógica binária e totalizante que pretende combater, criando uma nova economia de legitimidade que pode, por sua vez, excluir aqueles que não se encaixam em nenhum dos polos da disputa.

Por isso, como segundo conceito, propus o *preenchimento criativo*, que pode ser entendido como o mecanismo dinâmico e estratégico por meio do qual os regimes de memória preenchem esteticamente os vazios históricos. No regime da memória mutilada, ele atua como uma força ético-estética que não busca restaurar uma suposta integridade perdida, mas, seguindo a negatividade adorniana, opera a partir do reconhecimento da fratura como condição de possibilidade para novas formas de narrar e existir. Nesse cenário, o preenchimento não é uma recomposição harmoniosa, mas um gesto de montagem a partir dos escombros — tal como o *portunhol* de Severo, que transforma a hesitação entre línguas em potência inventiva, ou as histórias inventadas de Doña Celeste em Schlee, que tornam o “não acontecido” matéria viva da memória comunitária. Dessa forma, no regime da memória

mutilada, central para esta tese, o preenchimento criativo revela-se não como uma tentativa de suturar a mutilação, mas como uma prática de significação que faz da falta o motor de uma linguagem outra — uma linguagem capaz de nomear o indizível e, assim, manter viva a possibilidade de justiça anacrônica em meio às ruínas da história.

A literatura produzida a partir de contextos fronteiriços converte-se, em muitos casos, em um ato de transgressão. Isso se dá quando ela abraça a hesitação linguística, a corporalidade ferida e procedimentos de lacuna narrativa — como proposto por Severo. Nessa chave, ela não busca restaurar uma totalidade perdida, o que poderia ser visto como uma cumplicidade com as narrativas totalizantes da história oficial, mas sim expor a fratura, fazendo da ausência o fundamento de uma nova forma de narrar e de existir em comum. Para dar conta dessa especificidade, conceitos como o preenchimento criativo e periferia da periferia foram desenvolvidos. Eles ajudam a pensar um espaço social e discursivo tão radicalmente marginalizado que a própria promessa universalizante do capital se torna incompreensível, e em que a sobrevivência passa pela reinvenção constante a partir dos escombros.

Portanto, ao chegar a esta conclusão, partimos da compreensão estabelecida de que a elaboração da memória é um processo político permanente, um campo de batalha em que se definem não apenas versões do passado, mas as próprias possibilidades de futuro. Os regimes de memória aqui delineados — e a potência singular da memória mutilada — não são categorias estanques, mas lentes através das quais toda a análise subsequente desta tese foi conduzida. Elas nos permitiram perguntar ao longo de todo o trabalho: como uma comunidade se constitui quando sua matéria-prima são os restos? Como se escreve a história a partir de uma língua que não tem legitimidade social? E, finalmente, que formas de vida e de arte podem brotar do reconhecimento de que nossa base comum é, paradoxalmente, a mutilação? É a partir destas interrogações fundamentais que as contribuições finais desta pesquisa podem ser articuladas.

A análise da obra schleeana demonstrou que o escritor de Jaguarão não se limitou a tematizar a fronteira, ele a habitou linguisticamente. Essa composição espelha o próprio modo de operar da memória em contextos de marginalização. Schlee nos mostrou que a história de figuras como Rivera não pode ser contada de forma coesa, mas apenas por meio de vestígios — documentos, rumores, lembranças distorcidas — que ainda assim convergem para uma totalidade, ainda que o façam de maneira contraditória, polar, na relação com a memória oficial. Ainda assim, Schlee intui a mutilação. Percebe que a fratura mais profunda não está apenas no conteúdo da memória, mas em seu veículo: a língua. Ao adotar

deliberadamente o portunhol fronteiriço — esse idioma híbrido, materno, que escapa às gramáticas oficiais de Brasil e Uruguai —, Schlee eleva o idioma da comunidade à categoria de matéria literária. Em passagens como o diálogo entre Rivera e o pintor ou nas hesitações lexicais de José Jacinto, a linguagem deixa de ser um instrumento transparente de comunicação e torna-se um território em disputa, marcado pelas mesmas ausências, adaptações e violências que moldaram a região.

Essa intuição antecipatória é o legado crucial de Schlee para nossa compreensão dos regimes de memória periféricos. Sua obra demonstra que a memória na fronteira, forjada na fragmentação e na hesitação linguística, pode ser o ponto de partida para uma nova narrativa. A estratégia schleeana, que navega entre a opacidade da experiência fronteiriça e a legibilidade da tradição canônica, estabelece um diálogo fundador com o problema. Décadas depois, a obra de um autor como Fabián Severo, ao mergulhar por completo na opacidade linguística, pode ser lida como um desdobramento dessa mesma problemática e não como um estágio superior ou mais “puro” de uma suposta evolução literária.

A obra de Schlee demonstra que essa operação se dá pela materialidade de uma linguagem fronteiriça e por uma estrutura narrativa fragmentária. Seu portunhol literário, essa hesitação linguística constitutiva e sua escolha por uma narrativa lacunar, repleta de vozes interrompidas e silêncios eloquentes, não são meros adornos estilísticos. São o modo material pelo qual a memória, na literatura de fronteira do autor, se inscreve. Dessa forma, a lição de Schlee não é a de um precursor, mas a de um fundador. Ele não “prepara o terreno” para Severo, mas estabelece uma poética da fronteira. Schlee navega na tensão entre a opacidade e a legibilidade, explorando o portunhol dentro de uma estrutura romanesca.

Já a literatura de Fabián Severo não se limita a representar a condição fronteiriça, ela a reinventa, a habita e a transforma em ato estético e político. Nesse sentido, sua obra dialoga com um movimento próprio da memória, que é sempre recriação e também partilha criativa, e não apenas registro. Seu portunhol “viralata” — uma escrita feita de retalhos, silêncios e ladridos — constitui uma resposta singular à vida mutilada, entendida não como resignação, mas como potência de existência. A obra de Severo sugere que a fronteira é, sobretudo, um estado de linguagem. Ela demonstra que uma maneira radical de narrar a vida na periferia das periferias, diante de condições históricas específicas que fragmentam marcas culturais e línguas, é abandonar a nostalgia por totalidades perdidas e abraçar a fragmentação como matéria-prima de um novo mundo simbólico. O vira-lata, o cusco, o ser de resto — longe de ser uma figura marginal — emerge, em seu projeto literário, como o centro de uma ontologia fundada na mistura, na improvisação e na recusa de toda pureza. Dessa forma, a escrita

severiana evidencia que a vida mutilada não é uma abstração, mas a carne e o osso de milhares. E é a partir dessa carne que sua poética se ergue, não como um monumento ao que se perdeu, mas como um ladrido insistente que inventa, desde o abismo, novas formas de comunidade e sentido.

A literatura de Fabián Severo oferece não apenas uma poética, mas uma ética da sobrevivência simbólica. Ela nos convida a repensar o próprio estatuto da linguagem, da memória e do sujeito nas margens do capitalismo global. Seu trabalho é um chamado à escuta — não das palavras bem-comportadas, mas daquelas que apodrecem se não forem soltas, que ladram no escuro à espera de uma resposta. Esta tese, ao percorrer os caminhos devastados e férteis de sua obra, espera ter contribuído para que esse ladrido ecoe mais longe — e para que outros possam, como Severo, aprender a parir suas próprias histórias a partir dos mesmos silêncios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ACEVEDO DÍAZ, Eduardo. **Grito de gloria**. Colección de Clásicos Uruguayos, Montevideú: Imprenta Nacional, 1964 (c.1893). ____

_____, **Ismael**. Colección de Clásicos Uruguayos, Montevideú: Imprenta Nacional, 2ª edição, 1985 (c.1888).

_____, **Lanza y sable**. Colección de Clásicos Uruguayos, Montevideú: Imprenta Nacional, 1965 (c.1914).

_____, **La Patria Vieja**. seleção de Carlos Real de Azúa, Montevideú: Centro Editor de América Latina, 1968.

_____, **Nativa**. Colección de Clásicos Uruguayos, Montevideú: Imprenta Nacional, 1964 (c.1890).

ADORNO, Theodor. **Textos Escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ADORNO, Theodor W. **Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada**. Tradução de Luiz Eduardo Bica. São Paulo: Editora Ática, 1993.

ADORNO, Theodor W. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

ADORNO, Theodor W. **Dialética negativa**. Tradução: Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2018.

AINSA, Fernando. **Do cânone à periferia**. Montevideú: Ediciones de la Banda Oriental, 1996.

ALENCAR, José de. **Senhora**. São Paulo: Companhia das letras: 2013.

ALMEIDA, Manoel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. Companhia das letras, 2013.

AMORIM, Enrique. **La Carreta**. Alcalá, 2012.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands / La Frontera: The New Mestiza**. 4. ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 2016.

APARAÍN, Mario Delgado. **Las llaves de Francia: cuentos**. Montevideo: Ediciones de la banda oriental, 1991.

ARANTES, Paulo. **O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência**. São Paulo: Boitempo, 2014.

ARANTES, Paulo. **A fratura brasileira do mundo: visões do laboratório brasileiro da mundialização**. São Paulo: Editora 34, 2023.

ASTURIAS, Miguel Ángel. **O Senhor Presidente**. Tradução de Lúcia Brito. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

ASTURIAS, Miguel Ángel. **Homens de milho**. Tradução de Lúcia Brito. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. São Paulo: Ática, 1999.

BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico: o que é, como se faz**. 56. ed. São Paulo: Loyola, 2007.

BARRIOS, Graciela. Política lingüística y dictadura militar en Uruguay (1973-1985): los informes institucionales sobre la situación lingüística fronteriza. **Estudios de lingüística del español**, v. 36, p. 527-557, 2015.

BARRIOS, G. y L. PUGLIESE (2005). Política lingüística en el Uruguay: las campañas de defensa de la lengua. En: O plurilingüismo no contexto educacional. **Anais do III Forum Internacional de Ensino de Línguas Estrangeiras (File III)**. UFPel / UCPel. Pelotas, 2005.

BENJAMIN, Walter. **O Narrador**. In: Obras Escolhidas. [S.l.: s.n.], 1983.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. In: _____. O anjo da história. Organização e tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BENJAMIN, Walter. **Infância em Berlim por volta de 1900**. São Paulo: Editora 34, 2012.

BLANCHOT, Maurice. **A comunidade inconfessável**. São Paulo: Escuta, 2013.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRIGGS, Charles. Anthropology, interviewing, and communicability in contemporary society. **Current Anthropology**, v. 48, n. 4, p. 551-580, 2007.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e subdesenvolvimento**. In: _____. A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1997. p. 140-162.

CAVALCANTI, Marilda. Estudos sobre educação bilíngue e escolarização em contextos de minorias linguísticas no Brasil. **DELTA**, [S.l.], v. 15, n. especial, p. 385-417, 1999.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2002.

CÓRDOBA, Alexandre S. O português uruguaio falado em Tranqueras - Uruguai: O fenômeno da elevação das vogais postônicas finais. **WEB REVISTA SOCIODIALETO**, 7(20), p. 389-427, 2017.

COSBY, Alfred W. **The Columbian Exchange: biological and cultural consequences of 1492**. Westport: Greenwood Press, 1972.

CUNHA, João Manuel dos Santos. Invenção literária e imaginário fílmico em O Barco das Ilusões. In: **Nonada Letras em Revista**, v.1, p.113-123, 2009.

DARÍO, Rubén. **Azul**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

DURKHEIM, Émile. **O suicídio**. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ELIZAINCÍN, Adolfo; BEHARES, Luis E.; BARRIOS, Graciela. **Nos falemo brasileiro. Dialectos portugueses en Uruguay**. Montevideo: Amesur, 1987. ESPÍNOLA, Francisco. **Raza ciega**. Montevideu: Editorial Letras, 1985.

ELIZAINCÍN, Adolfo. El bilingüismo de la frontera uruguayo-brasileña. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, n. 20, p. 65-75, 1975.

FERNANDEZ VAZ, Alexandre . Corporalidade e formação na obra de Theodor W. Adorno: questões para a reflexão crítica e para as práticas corporais. **Perspectiva**, Florianopolis , v. 22,n.numero especial,p.21-49, Dec. 2004.

FLUSSER, Vilém. **Língua e Realidade**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. Tradução: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRUGONI, Emilio. **La esfinge roja**. Montevideu: Ediciones de la Banda Oriental, 1990.

FUENTES, Carlos. **A morte de Artemio Cruz**. Tradução de João Marcos Coelho. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cem anos de solidão**. Rio de Janeiro: Record, 1967.
- GOULART, Cátia Rosana Dias. Imaginários do Sul: pensamento crítico de fronteira e os avessos da Modernidade na ficção de Aldyr Garcia Schlee. 2018. Tese (Doutorado) – PUC/RS.
- GÜIRALDES, Ricardo. **Dom Segundo Sombra**. Tradução de Lúcia Brito. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Tradução: Andréa Souza de Menezes et al. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- HERNÁNDEZ, José. **Martín Fierro**. Buenos Aires: Editorial Losada, 1972.
- HIDALGO, Bartolomé. **Cielitos y diálogos patrióticos**. Montevideu: Biblioteca Artigas, 1961.
- HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JACQUEMET, Marco. Transidioma: Language and Power in the Age of Globalization. In: The Routledge Handbook of Language and Politics. [S.l.]: Routledge, 2016. p. 153-168.
- JEFFRIES, Stuart. Grande Hotel Abismo: A escola de Frankfurt e seus personagens. São Paulo: Companhia das letras, 2016.
- JUSTO, Luis. **Miguel Angel Asturias: Mulata de tal**. Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura, n. 81, p. 91, fev. 1964.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **Ensaio de teodiceia: sobre a bondade de Deus, a liberdade do homem e a origem do mal**. Tradução de William de Siqueira Piauí. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.
- LIMA, Mauro André Moura de. **A memória como efeito estético nos contos de Aldyr Garcia Schlee**. 2019. Tese (Doutorado) – FURG.
- LUSSICH, Antonio. **Los tres gauchos orientales**. Montevideu: Ediciones de la Banda Oriental, 1998.
- OURIQUE, J. L. P., & MACIEL, A. A. R. Literatura e futebol no espaço fronteiriço: a construção de uma identidade provisória no conto “Empate”, de Aldyr Garcia Schlee. *Aletria: Revista De Estudos De Literatura*, 26(3), 49-68. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.26.3.49-68>, 2017

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ática, 2002.

MARCELINO, J. S. C., & CARRIZO, S. L. (2020). A fronteira na poesia de Fabián Severo. **Revista Entrecaminos**, 4(1), 107-126. <https://doi.org/10.11606/issn.2447-9748.v4i1p107-126>

MELO NETO, João Cabral de. Poesia Completa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

MOREIRA, Maria Eunice. Nas impossíveis linhas da ficção: Carlos Gardel e a invenção de Aldyr Garcia Schlee. In: Revista Brasileira de Literatura, v. 25, 2018.

MILREU, Isis. **Entrevista: Fabian Severo**. Revista Letras Raras, Campina Grande, v. 4, n. 3, p. 263–266, 2023. Disponível em: <https://www.revistas.editora.ufcg.edu.br/index.php/RLR/article/view/1770>. Acesso em: 25 set. 2025.

MOREIRA NETO, Carlos de Araújo. **Índios da Amazônia: de maioria a minoria (1750-1850)**. Petrópolis: Vozes, 1988.

MOROSOLI, Juan José. **Hombres y mujeres**. Montevideu: Ediciones de la Banda Oriental, 1987.

OLMEDO, Ignacio. **Casi um domingo cualquiera**. Montevideu: Ediciones de la Plaza, 2004.

ONETTI, Juan Carlos. **O estaleiro**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ORONÓZ, María Lujan. Presencia histórica de la lengua portuguesa en documentos del siglo XIX en la frontera Artigas_Quaraí. **ESTUDIOS HISTORICOS – CDHRP**- Agosto 2009 - Nº 2 – ISSN: 1688 – 5317

PALOMEQUE, Agustín. **José Pedro Varela: el reformador y su tiempo**. Montevideu: Ediciones de la Banda Oriental, 2012.

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

POLAKOF, Ana et al. Nombres singulares escuetos en portuñol y español: una aproximación experimental. Dossier Lenguaje y cognición: la interdisciplina en los estudios sobre procesamiento de lenguaje. **Quintú Quimün. Revista de lingüística**. Nº 8 (2), 2024.

QUERIDO, Fábio Mascaro. Pensamento ao quadrado: Roberto Schwarz e o Brasil. **DOSSIÊ – TEORIA POLÍTICA CLÁSSICA**, Lua Nova, nº107, Maio-Agosto, 2019

RAMA, Ángel. A cidade das letras. São Paulo: Boitempo, 2015.

RAMOS, Graciliano. Vidas secas. Rio de Janeiro: Record, 2024.

- RIBEYRO, Julio Ramón. **La palabra del mudo**. Lima: Editorial Milla Batres, 1973.
- RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas: Unicamp, 2007.
- ROA BASTOS, Augusto. **Eu, o Supremo**. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- ROA BASTOS, Augusto. **Moriencia**. In: _____. El trueno entre las hojas. Buenos Aires: Editorial Losada, 1953. p. 45-62.
- RONA, José Pedro. **El dialecto 'fronterizo' del norte del Uruguay**. Montevideu, 1959.
- ROSENBERG, Charles E. **The tyranny of diagnosis. In: The tyranny of diagnosis: specific entities and individual experience**. The Milbank Quarterly, v. 80, n. 2, 2002.
- RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Editora Bestiário, 1977.
- SAFATLE, Vladimir. **O Circuito dos Afetos: Corpos Políticos, Desamparo e o Fim do Indivíduo**. 2. ed. São Paulo: Autêntica, 2017.
- SAID, Edward W. **Reflexões sobre o Exílio e Outros Ensaio**s. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SCHLEE, Aldyr Garcia. **Contos de futebol**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- SCHLEE, Aldyr Garcia. **Os limites do impossível**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2005.
- SCHLEE, Aldyr. **Memórias do que já não será**. Porto Alegre: Ar do tempo, 2010.
- SCHLEE, Aldyr Garcia. **Don Frutos**. Porto Alegre: Ar do tempo, 2010.
- SCHLEE, Aldyr Garcia. **O outro lado**. Porto Alegre: Ar do tempo, 2018.
- SCHLEE, Aldyr Garcia. **Uma terra só**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.
- SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória e literatura na era das catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- SEVERO, Fabián. **Viralata**. Montevideu: Editorial Estuario, 2020.
- SEVERO, Fabián. **Noite nu Norte**. Montevideu: Kapparazon, 2017.
- SEVERO, Fabián. **Sepultura**. Montevideu: Ediciones de la canoa, 2020.
- SHAMWAY, Nicolás. **The invention of Argentina**. Berkeley: University of California Press, 1991.

SILVA, Angelise Fagundes da. Aldyr Schlee e o entrelugar: **A questão da fronteira em uma terra**. 2010. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Maria.

SILVERSTEIN, Michael. **Monoglot "Standard" in America: Standardization and Metaphors of Linguistic Hegemony**. In: *The Matrix of Language: Contemporary Linguistic Anthropology*. Boulder: Westview Press, 1996. p. 284-306.

SIQUEIRA, Fernanda Lisboa de. Autotradução de Aldyr Garcia Schlee em *El día em que el papa foi a Melo*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SOLSONA, Margariño. **Poesía completa**. Montevideu: Ediciones de la Plaza, 1995.

SWEETZ, Paul. **Teoria do desenvolvimento capitalista**. Tradução de Marília de Oliveira Pires. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Tradução de Lúcia Brito. São Paulo: Ática, 1988.

TORRES GARCÍA, Joaquín. **Universalismo constructivo**. Madri: Alianza Editorial, 1984.

VALENTE, José Ángel. **Poesia e verdade**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VARELA, José Pedro. **Los Gauchos**. El Siglo, Montevideu, 1865.

VARELA, José Pedro. **Legislación Escolar**. Montevideu, 1876.

VILLAVARDE, Cirilo. **Cecilia Valdés**. Havana: Editorial Letras Cubanas, 2001.

WEBER, Max. **Economia e sociedade**. Brasília: Editora UnB, 2020.

WALLERSTEIN, Immanuel. **O sistema mundial moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 1974.

ZAVALA MUNIZ, Justino. **Crónicas de la guerra**. Montevideu: Arca, 1970.

ZUM FELDE, Alberto. **Proceso intelectual del Uruguay**. Montevideu: Claridad, 1941.