

ESTÉTICA DO SUL: FIELDS FOREVER

E PLANOS DE UMA CIDADE INFINDA

Pedro Brum Santos

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

RESUMO: Propomos uma reflexão sobre recursos estéticos assentes no caminho de uma zona de trânsito e sob a perspectiva de um terceiro olhar, o do Sul global, espaço franco do híbrido e do diverso. Consideramos contrastes entre nomes como Jorge Luis Borges, Aldyr Schlee, Antonio di Benedetto e Vitor Ramil, de modo a pensarmos em interpretações concorrentes. Tal circulação de saberes sugere a compreensão de uma estética do Sul, suas peculiaridades, formulações híbridas e práticas transculturais.

PALAVRAS-CHAVE: Hibridismo; estética do frio; epistemologia do Sul.

ABSTRACT: We propose a reflection on aesthetic resources based on the path of a transit zone and from the perspective of a third look, that of the global South, a frank space of the hybrid and the diverse. We consider contrasts between names like Jorge Luis Borges, Aldyr Schlee, Antonio di Benedetto and Vitor Ramil, in order to think of competing interpretations. Such circulation of knowledge suggests the understanding of a Southern aesthetic, its peculiarities, hybrid formulations and transcultural practices.

KEYWORDS: Hybridity; cold aesthetics; Southern epistemology.

Nossas indagações nascem do horizonte musical consolidado nas últimas quatro ou cinco décadas em um circuito constante e crescente entre Porto Alegre, Pelotas, Montevideu e Buenos Aires. Há uma espécie de livre comércio em torno de nomes

como Jorge Drexler, Daniel Drexler, Nei Lisboa, Vítor Ramil, Pablo Grinjot e Tomi Lebrero. Às vezes, a despeito de intenções expressas dos atores, a cena alimenta uma rede circular formada por imagens, imaginários e representações que se retroalimentam, se interpenetram e se confundem. A vitalidade do processo se dá ao resguardo de conexões plurais e sob a permeabilidade de fronteiras móveis. Através da música popular, amplifica-se o consórcio de carreiras, protagonismos e interações entre o velho e o novo, o tradicional e o tecnológico.

Os artistas professam uma mistura de idiomas que resguarda o diálogo franco entre ritmos brasileiros (como samba e bossa-nova), rio-platenses (candombe, chamamé, milonga) e globais (rock, reggae, folk, rap). Ao modo de agentes de circulações múltiplas, fomentam espaços sociais e condições objetivas de reprodução e, por óbvio, amplificam esta arte em várias latitudes da América Latina e, mesmo, mundo afora.

Nossa hipótese supõe a adesão e a extensão de tal identidade móvel, expressiva como ocorrência musical, na narrativa literária produzida em espaço geográfico expandido. Isso significa que o hibridismo e a transculturação¹, os quais guiam canções e cancioneiros da região, também podem ser detectados em novelas, romances, contos, cartas, ensaios e registros de memória. Na mesma linha, entre as produções literárias (notadamente naquilo que nos interessa como campo de estudo, que é a narrativa) coloca-se, ainda, a possibilidade de referências a antecedentes significativos do fenômeno e, mesmo, a aferição de seus marcos iniciais e paradigmáticos.

Em termos gerais, os registros em tela permitem alinhar reflexão teórica e revisão crítica sobre a circulação de bens culturais em tempos de globalização acirrada e assimétrica. O tema é politicamente complexo, economicamente ambíguo e filosoficamente controverso. No escopo do presente artigo, propomos apenas recortar alguns eixos da discussão e apontar franjas da narrativa literária que, originada ao sul da América Latina, bordejam a referida problemática de bens culturais em tempos e situações de fronteiras móveis.

¹ Para Canclini (2003), hibridismo é um termo que permite abarcar as misturas da era globalizada, que, a partir de objetos dissimiles (pessoas, bens, ideias, valores, processos migratórios, tecnológicos e econômicos), na maioria dos casos, produzem um terceiro ente sociocultural; segundo Ortiz (1983), transculturação refere realidades que, ao superarem um aglomerado mecânico de traços e a condição de mosaico apresentam-se como um novo fenômeno, original e independente.

1 À expressão de uma estética do Sul parece ser incontornável o diálogo horizontal entre saberes. Essa é a sugestão que decalcamos da leitura de Boaventura de Sousa Santos (2000), no ponto em que sublinha a necessidade de uma revisão epistemológica para tratar do epifenômeno de diversidades e heterogeneidades ontológicas. O sociólogo português redimensiona a noção de Sul, consignado como uma espécie de mundo fora do mapa diante da dominância intelectual e política do Norte global.

Sousa Santos observa que a ordem dominante chegou à exaustão por sua incapacidade de enfrentar os desafios oriundos de diversos setores da vida em sociedade e do campo do conhecimento. Pensa que é imprescindível e urgente a contribuição de práticas e saberes do Sul frente à urgência de ampliar as possibilidades de repensar o mundo. Tais saberes e práticas estão aonde estejam aqueles que resistem à globalização padronizada e à exploração predatória de recursos da natureza, do homem e dos demais seres vivos.

De acordo com o pensador, esse redimensionamento deve partir de dois procedimentos centrais: as ecologias dos saberes e a tradução intercultural. As ecologias dos saberes se opõem à lógica monocultural do conhecimento e do rigor científico e identificam outros saberes e critérios de rigor e validação. A tradução intercultural corresponde às práticas sociais credoras de uma sociologia das ausências. Ou seja, a ignorância e o conhecimento não constituem valores absolutos, posto que toda a ignorância refere um determinado tipo de conhecimento e todo conhecimento é a superação de uma ignorância particular. Como corolário do processo, a utopia do interconhecimento consiste em aprender saberes novos e menos familiares sem ter que esquecer necessariamente dos antigos nem dos próprios.

Na linha de confrontação e diálogo entre práticas que, ao conversarem entre si, alimentam um movimento que vai da ignorância ao conhecimento e, por essa via, do diferente ao semelhante, podemos ler o ensaio “A Estética do frio” (1992), do músico e escritor sul-rio-grandense Vítor Ramil. A reflexão realoca a problemática de uma estética do Sul sob o horizonte de uma copresença radical. Na visão de Boaventura de Sousa Santos (op. cit.), essa copresença demanda práticas e agentes, habitantes de polos diversos entre si. O desafio está em contornar as armadilhas do tempo histórico na busca

de equiparar simultaneidade e contemporaneidade, equiparação que supõe superar a concepção linear do tempo.

Em “A estética do frio” (1992), Vítor Ramil é motivado por um sentimento de exílio experimentado dentro do próprio país. O autor refere à percepção do paradoxo gaúcho/brasileiro que o assaltou ao mudar-se da estação gelada do Sul, sua porção natal, para o Rio de Janeiro, e ver-se cercado de praia e sol. O questionamento é sobre a contribuição da região Sul à diversidade brasileira. Por esse caminho, designa o frio como sendo uma espécie de metáfora fundadora dessa contribuição.

Ao refletir sobre a dinâmica do mercado nacional, ressalta a necessidade de uma aproximação entre os supostos centros amplificadores de bens culturais e as manifestações regionais. Para que isso aconteça, sublinha o imperativo de que as regiões valorizem suas sensibilidades próprias. O aperfeiçoamento de modalidades de expressão precisa suplantiar os estereótipos regionalistas que compuseram, no passado, os heróis solitários e segregacionistas. Por esse viés, propõe a remodelagem dos arquétipos da tradição.

A sugestão do compositor vai na direção de uma leitura “fria” do mundo, traduzida como uma abordagem e não como um fim em si. A alternativa de Vítor Ramil aposta no reenquadramento de hábitos e costumes. O caminho é o do aprendizado de diversidade cultural e, ao mesmo tempo, da preservação de coerências internas. Como na imagem-síntese expressa pela leitura de Luciana Wrege Rassier, o conceito de Ramil lembra a figura movediça e benjaminiana do viajante, aquele que é capaz de compor destinos próprios sem abdicar da “bagagem de lembranças e vivências das terras por onde passou” (Rassier, 2009: 111).

Uma estética característica e caracterizadora de região demarcada por três nacionalidades (a brasileira, a uruguaia e a argentina), na esteira da proposição de Vítor Ramil, supõe um diálogo ativo. Trocas mútuas e comunicação ágil devem proporcionar constantes movimentos entre centro e periferia, tradição e ruptura. Na linha de um hibridismo cultural, é necessário que hábitos e atitudes se transformem para dar origem a novas formas de ver e produzir.

Pensar uma estética do Sul significa, por um lado, valorizar o livre trânsito de manifestações das culturas globalizadas. Por outro lado, estar aberto às trocas de linguagens regionais, que comportam a mobilidade fluida entre o português, o

castelhano e as combinações plurais de dialetos e idioletos. Torna-se necessário equilibrar uma justaposição de comportamentos e estilos. Categorias tensionais como rigor, errância, atemporalidade e hibridismo, sugeridas na própria obra literária e musical de Ramil, presumem critérios de abordagens múltiplos e dialógicos.

2 Na narrativa literária que ecoa uma estética do Sul será necessário buscar extrações interessadas em temas marginais, algum andamento memorialista, uma atemporalidade de cunho fantástico, signos de violência, opressão, solidão e abandono. Às vezes afirmadas entre um espaço nuançado pela presença de expressões regionais ou crioulas, tais extrações designam a problemática de apreender a diversidade. As referências precisam assegurar a coerência interna de tópicos culturais tensionadas por variações nem sempre lógicas ou esperadas.

Cronologicamente falando, remonta às primeiras décadas do século XX e às intervenções de Jorge Luis Borges o paradigma de uma literatura ou de uma estética do Sul. Sua produção pode ser compreendida como um diálogo horizontal entre saberes. Escritor emblemático, híbrido entre Europa intelectual e América autóctone ou miscigenada, ele é o artífice de um espaço discursivo móvel estabelecido entre o castelhano de sua Argentina e os tantos outros idiomas e referências de que se utiliza.

A dinâmica estética aponta a adequação de expressões como hibridismo e heterogenia e assume o desafio de superar os modelos duais supostos pela tradição do nacionalismo plantado à época do romantismo. Ao invés de polos como local/geral, regional/nacional ou nacional/universal, a modulação de uma estética do Sul, em Borges, afina o caminho do múltiplo e do dialógico, do contemporâneo e do simultâneo.

A leitura de *Ficções* (1998) e uma visada geral da contística, dos ensaios e prólogos auxiliam para sublinhar a sensação liminar entre universalidades destemporalizadas e particularismo cultural. Aí se encontram notações como afastamento, memória e deslocamento, indicativos de uma noção de fronteira que se inscreve de acordo com uma lógica expositiva peculiar. A destacar a presença do arrabalde (*las orillas*), decalque expressivo da primeira poesia de Borges, Beatriz Sarlo percebe nessa eleição fronteiriça peculiar um dos pontos centrais do próprio lugar vindicativo que o autor ocupa na série literária:

Borges traçou um dos paradigmas da literatura argentina: uma literatura construída (como a própria nação) no cruzamento da cultura europeia com a inflexão rio-pratense do castelhano no cenário de um país marginal. (...) [deste modo] a paisagem da literatura rio-pratense deveria ser a região ambígua em que se apaga o limite entre a planície e as primeiras casas (2008: 47).

Aplainar os limites entre planície e arrabalde sugere o apagamento de fronteiras e a superação de paradigmas. Em termos das literaturas metropolitanas, como esclarece Jacques Lenhardt, o entendimento atualizado do tema de fronteira precisa retomar o gesto anticolonialista que, a partir dos umbrais do século XX, estabeleceu foros de libertação à arte moderna. Uma de suas marcas visíveis, como assevera Lenhardt, é “o abandono da perspectiva como modo de representação” (Lenhardt, 1996: 17). Em outras palavras, “a supressão da hierarquia dos espaços em relação ao olho” (Id.), a descentralização, a desfocalização da figura, aspectos que encontramos na composição dos artistas plásticos vanguardistas das primeiras décadas dos noventa.

Em Borges, a problemática do Sul pode ser compreendida sob a ideia de uma fronteira descentrada, principalmente se levarmos em conta o universo de dobras peculiar à sua prática ficcional. O procedimento traduz soluções de espelhamentos e duplos. Daí o eco recorrente de um barroco hispano-americano. Barroco que, a seguir a apreciação de Deleuze, inspira a visão moderna e contemporânea de arquiteturas compostas, delírios visionários e duplicações de imagens:

O mundo de dois andares, separados por uma dobra que atua dos dois lados segundo um regime diferente, é a contribuição do barroco. (...) A duplicidade da dobra se reproduz necessariamente nos dois lados que a dobra distingue e, ao distingui-los, relaciona entre si: cisão em que cada termo remete ao outro, tensão em que cada dobra é tensionada pela outra (1989: 45).

Beatriz Sarlo destaca o quanto Borges maneja essa irreduzível fronteira estirada, algo que a crítica sublinha em contos como “História do guerreiro e da cativa” e “O Sul”. Em ambos, o dado biográfico e as contingências de culturas díspares informam sobre a origem das aporias que alcançam longo e variado curso no conjunto da obra do escritor argentino:

A literatura trabalha com substância desse ímpeto. Borges o percebe e o maneja na invenção poética das *orillas*, das dobras de fronteiras móveis entre dois mundos: a Europa e o Rio da Prata, livros e *cuchilleros*; a avó inglesa e os avôs militares. Alguma coisa profunda e enigmática do passado argentino está ligada a essa cultura *criolla* que Borges contrasta com as tradições urbanas, letradas e europeias. Nenhum dos dois veios pode ser repelido ou abolido por completo; nenhum deve ser enfatizado a ponto de extinguir o outro. Mas sua coexistência resulta invariavelmente não num equilíbrio de estrutura clássica, mas numa dinâmica de conflitos. (2008: 84)

Inscrita nesse viés de contracorrente, a estética do Sul lembra a experiência de fronteira como passagem evocada nos estudos de Walter Benjamin (2018). Embora as passagens benjaminianas sejam inspiradas nas famosas galerias parisienses do século XIX, sua maneira de ler a cidade sugere uma forma de interpretação adequada aos recortes como os que evocamos. Referimo-nos à valorização que Benjamin concede aos restos, sua concessão às vozes que a história costuma silenciar em favor da oficialidade instituída pelos vencedores.

Para além da literatura e da própria história, a noção de passagem reequaciona identidades desenvolvidas em contextos que, em períodos diversos, procuravam preservar-se à mistura. Passar de um lugar a outro, reconhecer-se no diferente, conviver com a diversidade, eis os pontos em que a literatura e a arte podem contribuir para dar voz e representação a dramas e preconceitos, promovendo o trânsito da vida social para os símbolos da arte e vice-versa.

O tema da duplicidade em Borges resvala para a necessidade de conhecer a si mesmo. Um de seus procedimentos recorrentes é encarnar o duplo em uma mesma personagem desdobrada em imagens diversas separadas por distância espacial ou temporal. Daí as questões ligadas à filosofia da linguagem, a certos domínios cabalísticos e ao exercício de fascinante miragem gerada pelas duplicidades. O desafio frequente é distinguir entre idealização e realidade, projeção e memória, presente e passado. A mesma ação sonhada ou imaginada por uma personagem, em determinada situação, retorna, em outra circunstância, como vivência e experiência.

Autores como Borges tanto logram pressupostos universalistas da experiência humana como sugerem a abertura de horizontes às identidades sociais e culturais particulares. No presente, o embate com a falsa ideia de homogeneização elaborada pelo mercado reforça a necessidade de revermos as questões de identificação. Obras como as de Borges, descoladas de seu tempo de produção, atualizam formas de fraturar a homogeneidade cultural. A estética do Sul assinala a necessidade de repensar a subjetividade coletiva e valorizar o reconhecimento de identidades específicas. O que, a seu modo, significa o alargamento e a mobilidade da noção de fronteira, no sentido de superar o traço histórico de separação e distanciamento.

3 O traço biográfico alçado à condição de narrativa ficcional mostra sua potência ao traduzir matéria de destinos espelhados e aspectos humanos e físicos que resultam semelhantes a despeito das delimitações geopolíticas que os envolvem. A sensibilidade apurada entre as duas margens do rio Jaguarão, sua terra da vida inteira, anima a ficção de Aldyr Garcia Schlee, toda ela vocacionada ao extremo Sul sob a ênfase do topônimo que separa, naquele ponto, as praças brasileira e uruguaia.

Ao aproximar os dois lados da fronteira, o escritor imprime um desafio aos cânones do regionalismo literário e constrói seu percurso autoral. A matéria prima local, da pequena cidade ou do espaço isolado do campônio, sob sua organização criativa, eleva-se à condição de problemática maior e mais complexa.

No conto “Primeiro de janeiro” (*Uma Terra Só*, 2011), ao referir o episódio histórico da grande festa de inauguração da ponte sobre o rio Jaguarão na divisa entre Brasil e Uruguai, Aldyr Schlee, sob motivação da história, ilumina o drama de Pardito, personagem anônima que se aparta do populacho e dos “graúdos” que acorrem ao ato. O tipo esquisito e solitário parece ser o único a lamentar a perda do antigo ofício de levar e trazer gente. Como remanescente de uma estirpe de barqueiros de aluguel, o mutismo de Pardito recobra as obras da ponte, o alarido dos construtores, as paixões abafadas na experiência de mandalete, a família vencida pelo progresso irrefreável trazido pelos novos tempos.

O provisório do ofício de atravessar o rio acusa o golpe da chegada de nova ordem econômica. Paralisado sob a precariedade que não tem solução, Pardito permanece em silêncio. Embaixo da edificação, como afirma o narrador, “só chegam os ecos, avessos de gritos, de estouros, de alaridos, de fonfons, de cascos por cima da Ponte” (Schlee, 2011: 69).

Tipos móveis, transitivos, mostram a significância de estados como a indefinição para o apontamento de uma estética do Sul. À quietude das personagens, em contrapartida, salienta-se a voz dominadora de narradores tendentes ao multilinguismo, traço que aparece como marca da sintaxe frasal e acusa a manifestação multicultural a que aspiram os enredos.

O fato de a ficção de Schlee habitar entre dois mundos – o brasileiro, de extração portuguesa, e o platino, de origem espanhola – sublinha, entre os temas eleitos, a peculiaridade de buscar compreender a própria identidade à luz da cultura do outro.

Entre Porto Alegre e Montevideu, para citar dois ícones de referência urbana e atualização de expressões dominantes da região, no recolhimento do espaço da campanha, de par com a vida ao redor do pequeno burgo, ao largo dos dramas humanos que animam os entrecos narrados, a obra refere a familiaridade com a efervescência da indústria cultural, a paixão pelo futebol, as franjas do cenário artístico, da música, do teatro, do cinema. Legitimamente, esses temas e conexões da matéria literária indicam o interesse logo desperto pelas relações campo e cidade. Esse talvez seja o ponto de contato raiz – e produtivo – que a ficção experimenta na sua relação com a tradição literária e cultural instituída.

Para se ter ideia do alcance da problemática, basta lembrar que no tratado sobre as relações entre o campo e a cidade na literatura inglesa, Raymond Williams (2011) sublinha a tradição recorrente de tingir o espaço rural de temas edulcorados, algo que remete ao bucolismo helenista e se reforça como uma das bases da literatura ocidental. Ao longo do tempo, razões históricas, como absolutismos tirânicos ou ambições às guerras, ligaram o campo à imagem de refúgio e à possibilidade fantasiosa de abundância natural. Williams orienta seu levantamento de modo a traçar inventário de como a tradição bucólica edulcorou retratos remotos da velha Inglaterra campestre. Um traço importante do estudo está em apontar que diferentes períodos literários reforçaram a ambiguidade dos dois ambientes – o urbano e o rural, e, logo, reafirmaram o conceito de fronteira como um separador de vivências e percepções díspares e antagônicas entre si.

Essas notações discricionárias de Raymond Williams aplicam-se em igual medida à literatura e à cultura que firmaram tradição na confluência entre as Américas portuguesa e espanhola. A perplexidade do jovem Schlee diante do rio divisor é o espanto de quem pressente a área imensa de terras devolutas ao redor. São terras que, no traçado da geopolítica pampeana, para além do Uruguai, apontam ainda em direção às demarcações que separam Brasil e Argentina.

A literatura de Schlee, à diferença das demarcações excludentes da tradição de recorte rural ou regional, desde logo, ancorou-se em espectro situacional dilatado, a começar pelo manifesto registro de prosódia linguística própria aos consórcios de fronteira até a reiterada expressão temática de aspectos socioculturais híbridos. Na

própria estrutura narrativa, demonstra empenho em, mais do que vivenciar os dois lados da demarcação política de seu contexto de criação, aparar-lhes as distâncias.

As marcas textuais sugerem que há, no conjunto da obra, uma orientação que é do campo do que podemos definir como entrelugar. Afirmar isso significa aproximar a orientação ficcional no rumo dos estudos sobre identidade tal como se expandiram no campo dos tratados culturais que ganharam visibilidade no último quartel do século XX, muitos deles, depois mesmo do início promissor do ficcionista de Jaguarão. O escritor no entrelugar, de acordo com tratadistas daquela corrente, é aquele que se move entre o lá e o cá e que, com isso, coloca-se na condição de um sujeito enunciador em trânsito, aberto a possibilidades múltiplas. Daí a naturalidade com que empresta voz aos ex-cêntricos, categoria que na determinação de Linda Hutcheon, é delineada por colocar-se “na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora” (1991: 96).

Em Schlee, há espacialidades ficcionalizadas que esbarram na força sugestiva da memória e do onírico. Os dramas operados na concorrência entre os espaços do existir, do sonhar e do recordar são percebidos pela aderência das personagens ao mundo circundante, por aquilo que projetam e refletem em relação ao universo em que se inserem. As personas, ao provarem tal ambientação reflexa, modelam lugares físicos contemplados em espacialidade interior geradora ora de conflito, ora de conforto. Os traços humanos reforçam o consócio entre tópicos culturais e materiais. Episódios históricos datados ou entonações atemporais do campo afetivo autoral impregnam personagens e situações narradas da mistura de realidade e ficção.

Tipos humanos envolvidos em pequenas tarefas, velhos que afagam recordações do que foram ou do que poderiam ter sido, povoam a galeria de perfis fronteiriços. A eles se somam barqueiros, párias, campônios, peões, às vezes figuras próximas do compadrito, aquele tipo social popular suburbano tão conhecido da sociedade portenha. São existências que vacilam nas fronteiras do pertencimento, algo do campo da ambivalência e da ambiguidade. Conforme assinala Sandra Pesavento, entes afeitos a situações que envolvem “o distanciamento e o estranhamento como atitude, e a ambivalência e a ambiguidade como condição de ser” (2002: 38), recortes de culturas contíguas e amalgamadas ao modo característico dessa contiguidade. Em torno dessas personas, passado e presente se bifurcam e se constituem como referências à própria

literatura e à expressão peculiar da escritura como forma narrativa composta entre memória e ficção.

4 Outro registro emblemático no âmbito de autores que se pode alinhar a uma estética do Sul é Antonio Di Benedetto. Seu capital literário sublinha recursos que informam o investimento em modalidades e intenções de maneira a permitir ao leitor que se aproxime da interioridade da experiência do exílio, móvel que abala a existência biográfica do autor. Sua obra, tirante as novelas de fase inicial e um registro tardio de memórias, é exemplo bem-sucedido no manejo das formas breves da narrativa, relatos de poucas páginas aos quais imprime a densidade de uma voz direta e de um estilo seco e objetivo.

A despeito das formas breves, muito de seu reconhecimento póstumo vem de *Zama* (1956), que é narrativa extensa. Romance de início de carreira, o discurso confirma o plano geral de concisão e, mesmo, de laconismo. Seguidamente, desliza para a falta constitutiva da linguagem em relação ao real. Elipses e ambiguidades aproximam os registros de práticas de silêncio e pausa, denunciando o vazio de sentido das coisas e dos seres. Negação de sentido, transcendência e hierarquia, nos termos sugeridos por Rafael Arce, salientam os registros em tela como espécies de notações em negativo, com alto poder de sugestão:

negatividad, transgresión de la novela histórica y preocupaciones propias de la novela existencialista constituyen, efectivamente, dimensiones de la novela de Di Benedetto que son difíciles de soslayar: se sitúan en el punto de partida mismo de su programa, corroboradas además por las intenciones del autor, explicitadas en prólogos y entrevistas. Esta negatividad tiene, además, su correlato formal: el laconismo, o pudor, del “estilo” Di Benedetto. Limpieza sintáctica, economía verbal, oraciones breves, párrafos que no exceden las dos o tres oraciones. Este despojamiento se encuentra sin embargo tensionado por ciertas figuras como el hipérbaton y la proliferación de un léxico arcaizante, que introducen, en la sencillez gramatical, una complejidad sutil y reticente (2016)

Ao modo de uma estética do Sul, a escrita de Di Benedetto pode ser contraposta à exaustação da ordem dominante. O alvo são os desafios da vida social desenvolvida em ambientes discricionários, na linha das dificuldades de dar-se a conhecer. Como fulcro instigante de tal visão de mundo, *Zama* decalca o cotidiano de porção marginal do império espanhol. O cenário é a cidade de Assunção e a região conhecida como Chaco, que abarca atualmente parte dos territórios da Argentina, Bolívia, Brasil e Paraguai.

A trama concentra-se na década final do século XVIII e acompanha as agruras de Don Diego de Zama, antigo corregedor, cujo prestígio decorre de emprestar assessoria letrada ao governador. Conta os dias para uma prometida transferência. Move-lhe o desejo de retornar a Buenos Aires e viver próximo dos familiares. Enfastia-o as tarefas burocráticas, as idas ao porto à espera de notícias que não chegam e o favor de sexo e carícias de ocasião. A passagem do tempo traduz ares sufocantes em trama que demarca a agonia, o empobrecimento, a perda de prestígio do protagonista.

Ao tratar da obra *Os desterrados*, do uruguaio Horacio Quiroga, Mary Louise Pratt (1999) denomina seus personagens como “ex-homens”. A autora os define pelo traço de consciência colonial deslocada nos confins de um ambiente agreste, espécie de modernidade fora da curva. As condições climáticas e espaciais anulam os projetos de tais indivíduos, questionam a inoperância de suas práticas e seu pensamento positivista.

Pratt refere-se à incompletude da chamada “modernidade periférica”. Trata-se de situações que sublinham a inoperância de determinados espaços ante a dependência de um centro que magnetiza o poder e o controle administrativo. Apartados das decisões, à espera de uma prometida redenção que não chega, personagens como os de Quiroga compõem o traço ausente e excluído de uma engrenagem que conserva e vigia suas próprias margens impondo-lhes práticas e ideais que, inalcançáveis na realidade, precisam permanecer como objetivos a serem perseguidos.

A atualidade de *Zama*, como rasgo de uma estética do Sul, pode ser aquilatada pelas reverberações coloniais assentes na época de produção e extensíveis a nosso próprio presente histórico. Do ponto de vista do discurso literário, a forma de acesso a um período histórico recuado, é elemento distintivo da fatura literária de Antonio Di Benedetto. Ao romper com a linearidade narrativa, o enredo acessa o passado de maneira fragmentada e adota uma perspectiva oblíqua de narrar. Pela voz em primeira pessoa, ações e agentes surgem aos pedaços, como parcelas de universos distantes e obscuros.

A organização temporal que desafia os relatos teleológicos e o tempo linear evolutivo, valoriza os decursos circulares, as tipificações hesitantes do mundo circundante e do próprio protagonista. Tempo e espaço submetem-se à consciência do narrador-protagonista, a despeito de o enredo esquadriñar feitos e fontes da história. Sob influência do existencialismo, a fatura retorce sentidos da existência humana, questiona-se sobre liberdade individual, escolhas e responsabilidades dos seres

envolvidos na trama. O juízo de Malva Filer contribui para alcançarmos a complexidade do processo criativo que a elaboração de *Zama* coloca em cena:

Desde su primera página se deja sentir en la obra la presencia inconfundible de un suelo, una latitud y un paisaje. Para reconstruir este medio físico, el autor tuvo a su disposición, presumiblemente, los trabajos de cronistas, exploradores y geógrafos de la época de la Conquista. Es revelador, sin embargo, el hecho de que la acción de la novela se encuadre en el período correspondiente a los viajes de exploración y estudio de Félix de Azara, realizado como Comisario del tercer partido que demarcó los límites, durante siglos en disputa, entre España y Portugal (1982: 28).

O pinçado tema das narrativas de fronteira e o seu fundo histórico recobra discussão da hora em que o romance foi lançado. A ideia de que a produção de Di Benedetto supera os usos enunciativos da linguagem, impõe o desafio de assentá-lo ao modo de um romance histórico e alimenta a discussão sobre demarcações de gênero literário.

Ao comentar a propósito das possibilidades de sobrevivência da ficção histórica, partindo dos postulados de Lukács, Frederic Jameson (2007) sublinha que as experiências descontinuadas da linhagem remontam ao próprio século XIX, o mesmo que assistiu ao nascimento e afirmação da categoria. Ao desviarem a convenção maniqueísta utilizada por Walter Scott, foram nomes como Stendhal e Tolstói que sugeriram a economia de índices e símbolos em favor de encobrimentos e sugestões. O problema passava a ser aguçar e renovar a percepção a partir do “singular” - e não mais do “individual” -, o que, nas palavras de Jameson, lançava “a realidade em plena multiplicidade” (2007:194).

A excelência – e a imensa dose de renovação – que o romance histórico alcança em uma obra como *Guerra e Paz*, conforme Jameson, está no fato de que ela reflete o esforço de Tolstói em dar uma ordem ou um fim à incompreensibilidade do múltiplo que é o grande motor do relato. No autor russo, essa força desintegrada das imagens a custo ultrapassa o inominável da variedade para se alocar entre os motivos maiores da arquitetura de guerra e da mística de povo. Nesses termos, a novidade que Tolstói afirma para o gênero radica no fato de que as referências que surtiavam efeito de certeza e segurança, na tradição anterior, passam a conviver com assertivas de dúvida e suspeita.

Ainda não estamos aqui ante aquela multiplicidade que perde qualquer senso ou centro unificador. Isso ainda terá de esperar pela vanguarda modernista e dela, Jameson, a exemplo de Lukács, dirá que é hostil a qualquer formulação do gênero romance

histórico. Para o crítico norte-americano, o século XX tornou-se hostil à antiga forma e, no pós-vanguarda, a ficção histórica somente restará autêntica através de narrativas que assumam o múltiplo como ordenação discursiva e representação da realidade. Para isso, precisarão recorrer ao mágico e ao paródico, adequando-se ao esfacelamento da história, já agora reconfigurada em uma chave que o autor classifica como pós-moderna.

Na época em que Di Benedetto concerta suas produções literárias, as promessas do modernismo não valiam mais como única porta possível para o futuro. A relação com o passado alcançava maior complexidade, do mesmo modo que as expectativas com o porvir resultavam mais diluídas. Um dos caracteres originais que distingue a formulação social na segunda metade do novecentos diz respeito aos impasses alocados por novas formas de percepção da realidade. Como enseja Jameson, daí, para a virada dos dois mil, o senso de realidade deixa de ter uma orientação geral e histórica para mergulhar na submissão de uma multiplicidade (quase) anônima. Isso, na medida em que os antigos símbolos narrativos familiares e convencionalmente unificados cedem lugar a entidades singulares que podem ser infinitamente subdivididas e substituídas pela fragmentação.

A releitura de identidade ainda era incipiente à época em que Di Benedetto publicou *Zama*. Mas sua amarração entre memória e história, drama individual e isolamento social, sua sensibilidade relativa aos processos excludentes de uma modernidade periférica, os entrecchos situados entre o sonho e a realidade, tudo isso permite entrever o que se consolidaria anos mais tarde.

As inquietudes do romancista argentino têm origem em época permeada de catástrofes. Ademais, os revezes de *Zama* soam premonitórios quando olhados à luz do conjunto da existência do próprio autor. Dramas semelhantes aos vivenciados pelo protagonista tornar-se-iam tormentos biográficos ao longo de existência que acabou fraturada pela barbárie de Estado. Iniciado no circuito intelectual de Mendoza, onde nasceu, Di Benedetto sofreu encarceramento violento em 1976, perpetrado pela ditadura militar argentina. Seguiu-se forçado e dissonante exílio que o confinou à Espanha entre 1977 e 1983. Somadas, são questões que se estendem como marcas persistentes de épocas sob o risco de instabilidade política e perseguição ideológica, figuras históricas inseparáveis a uma estética do Sul. Tempo da ficção, violência da

vida, persistência da criação e presente da recepção compõem um amálgama indicativo da atualidade de obras como *Zama* e de um autor como Antonio Di Benedetto.

Embora não tenha alcançado a heterogeneidade multicultural e os conflitos étnicos e comportamentais com a extensão que tomariam no terceiro milênio, a experiência de vida de Di Benedetto, jornalista de região do interior da Argentina, retirado *in abrupto* de sua terra e de seu ofício, tangenciou os desacordos e obscuridades de seu universo ficcional. Enquanto isso, outras matérias de seu interesse, à maneira de produtos culturais como a música, o cinema e a publicidade cada vez se tornaram menos locais para se reforçarem na condição de signos de fronteiras transnacionais.

Em Di Benedetto permanece o testemunho da volúpia de reportar quase tudo o que vivia, dos fatos em si às expressões e gestos das pessoas com quem interagia. Em quatro décadas de atividade, a partir dos anos 1940, testemunhou eventos regionais, eleições e golpes na América Latina e, durante o exílio europeu, grandes festivais de cinema. Quando morreu em Buenos Aires, em 1988, pouco depois de retornar do exílio, vida e obra pareceram de todo próximas. *Zama*, seu título original, ao contornar o realismo enunciativo do romance histórico tradicional e os meandros do realismo mágico em voga à época da produção, permanece como testemunho/testamento de existência nas margens. Diego de Zama é um sujeito em estado marginal obsessivo e alucinado. Despreza a realidade próxima enquanto sonha com a Europa e com o adiado retorno a Buenos Aires, caso de um espírito trágico, inflado por espera a lassidão.

5 A expressão de Vitor Ramiel em uma obra como *Satolep*, já no título uma Pelotas invertida e inventada a partir do substrato biográfico do autor, é exemplar da flutuação dialógica e das contorções linguísticas que orientam uma estética do Sul. A úmida e fantasmática *Satolep* (palíndromo do vocábulo Pelotas) é a cidade onde o fotógrafo Selbor, protagonista e narrador, retorna no dia do seu aniversário de trinta anos. Depara-se com personagens reais da história pelotense, como os escritores João Simões Lopes Neto e Lobo da Costa, numa autêntica mistura de épocas, e envereda em uma busca interior.

A narrativa mescla passado e presente na experiência de andar pela cidade, explorar os espaços e seres. Os olhos do narrador, afeitos a enquadrar o mundo circundante através das lentes focais, deixa que sua condição de fotógrafo estabeleça as

pontes entre memória, esquecimento e esclarecimento. Selbor é acolhido pelos amigos João Simões, Cubano e Compositor. Ao correr da pertinência histórica do primeiro e das sugestivas expressões apodíticas dos outros dois, cresce o discurso mosaico, espécie de atlas do sonho geométrico do sujeito em busca de suas origens, relato de metanarrativa pontuada pela relação entre os afetos interiores e a simbologia das formas arquitetônicas.

Selbor deixa-se conduzir por reconhecimentos e desconhecimentos. A roda de novos camaradas aumenta e a ela logo se somam Francisco Santos, Lobo da Costa e a Madrinha, mistura de fada e conselheira. O cerne do argumento é o exercício profissional de Selbor fotógrafo, reacomodação do protagonista que se dá após as partidas de João Simões e Cubano. Em *mise en abyme* aparece a história familiar, a despedida do rapaz na estação, o casarão e os parentes deixados para trás, a misteriosa pasta com os registros que definem o próprio percurso do herói.

A confluência entre imagens e registros da enigmática bolsa orienta o retorno à casa paterna. Quanto mais próximo de sua pretensa verdade, mais a personagem central isola-se do mundo. A apreensão dos instantes, a realidade em fragmentos, os retalhos de memória e história reforçam e ampliam o jogo entre real e ilusão, sonho e vigília. A interação sensível com o espaço reitera o ponto fulcral de descoberta de mundo. A sinestesia ao redor de ambientes, móveis, fachadas, portas e janelas é o dado sensível de uma jornada pelos labirintos e oscilações de estados de alma.

Selbor conduz e é conduzido a uma espécie de fonte primeva de seus fantasmas e utopias. A dimensão de ambientes que desafiam o tempo e mostram-se capazes de resistir às fragilidades humanas entrega algo daquilo que Italo Calvino qualifica como utopia aspergida. O próprio Calvino utiliza a qualificação como ideia chave na armadura de *As Cidades Invisíveis*. A noção lugar que esmaece a pretensa estabilidade do real diante de conteúdos utópicos é a mesma que se refaz à margem, entre o vislumbre espacial dos afetos.

Pulverizada, corpuscular e suspensa, como uma das cidades de Calvino, a compreensão espacial de Satolep, a partir da lente-memória de Selbor, ancora-se no misto de prosa e poesia que instrui o discurso. A tópica do imaginário – a cidade como símbolo complexo da experiência humana – mescla a superfície geográfica e a distribuição dos elementos da paisagem com a recorrência de sonhos, caminhadas,

miragens. A visão orienta este universo fantástico-moral, ponto de origem e lição de aprendizagem do viajante dividido entre a flutuação espacial do passado, a pedagogia do aqui e agora e a utopia de se reinventar na trilha de tempos conexos e em conversão.

Uma matriz espacial, como misto dos gestos de olhar e sentir, modela os ambientes descritos. A relação espaço-tempo perde referentes, na medida em que um mesmo objeto ou edificação pode-se refazer ou desgastar indiferente ao antes e ao depois. Os paradigmas da noção de espaço, na *Satolep* de Selbor, orientam-se por memória, desejo, morte, ruptura. A realidade aritmética de comprimentos e alturas perde relevância diante de emoções, incertezas, buscas.

A cidade-memória, de outra parte, reaviva a esperança do encontro e da escolha, espécie de tópica de utopia, lugar de interagir, viver e criar. Presente em *Satolep*, a mesma tópica é antevista em *Pequod*, o projeto novelístico anterior, assim como se difunde em versos e melodias de canções de Ramil, ao modo do conjunto de *Campos Neutrais* (2017): "Satolep Fields Forever, cidade-mãe das sete cidades da milonga". O eco da canção dos Beatles reivindica as influências musicais do autor e sublinha, no cerne de seu projeto estético, como variante significativa de uma estética do Sul, a orientação de buscar dentro do espaço a variação de outros espaços, outros ritmos e outras notações temporais.

A rota do imaginário, no caminho de partículas ou fragmentos que induzem a zonas incorruptíveis ao tempo, que, por sua própria matéria, originam outras superfícies e outras estações, encontra no símbolo da cidade/espaço uma fonte criativa poderosa da produção de Vítor Ramil. O trecho de abertura de "A estética do frio", texto de 1992, portanto, anterior a suas narrativas de ficção, traduz, como uma espécie de carta de princípios, a imagem temporal como fenômeno meteorológico. O dado físico do frio, logo, das sensações que envolvem as coisas do mundo objetivo, outorga ordenações diversas e particulares, os jogos de mostrar e esconder, os movimentos pendulares de oscilações de sentido. O frio, nesses termos, é o arco que atravessa a obra, paisagem permeável à imaginação, semântica das relações homem, natureza, arte e cultura.

No texto-programa de 1992, referências substantivas como Porto Alegre e Satolep, ou, adjetivas, como nebuloso e literário, reforçam o papel de uma percepção que busca, ao mesmo tempo, demonstrar e traduzir uma poética do espaço:

Esprei a tarde toda por uma tempestade de vento vinda de Porto Alegre. Anoiteceu. A chuva fina voltou a cair sobre Satolep. A umidade faz os vidros e as tijoletas suarem, mofa os discos,

amolece e empena as capas dos livros. É junho. Vou até a janela; limpo o vidro e olho para a rua. As pedras regulares do calçamento estão acesas sob a luz dos postes, onde primeiro se vê a neblina densa que, chegando devagar, descerá até o chão e transformará esta cidade planejada numa cidade infinita. Nada nem ninguém acha Satolep à noite nestas condições. A tempestade de vento não virá. Volto para a escrivaninha e me sento. Fico olhando a foto de Edgar Allan Poe, mas não posso vê-lo (Ramil, 1992: 262).

Luis Augusto Fischer salienta o quanto Vítor Ramil explora as potencialidades do múltiplo, a começar pelo gesto característico de pautar suas canções antes pela percepção do que pelas ações de mercado. Tomada a questão da cidade-espço e sua expressão no conjunto da obra, é recorrente a visão da sua cidade como o móbile daquilo que pode ser encontrado em todos os lugares. Segundo Fischer, é assim que Pelotas/Satolep, “pequena e irrelevante para a rotação do mundo” entra na rota de ser mutável e durável, objeto e inspiração da incontornável descoberta “simbolizada na arte” (2013: 5).

As noções de referência, memória e identidade subjetiva atrelam-se a uma reconstituição da textura da vida. A rememoração da experiência e o predomínio do ponto de vista de primeira pessoa reivindicam, para a composição discursiva, a dimensão subjetiva de memória e utopia. As figuras do mosaico ou da estrutura *en abyme*, reforçam o que Fischer classifica como gesto borgeano de usar “uma história que replica outra, um laço do passado que ressurge vivo no presente, autores já passados trazidos pela mão do autor para o centro da arena da vida atual” (id.ibid.).

Em Ramil, os *lugares de memória*, que se opõem ao *não-lugar* – vazio de significado e de solidão –, ganham o súbito status de zonas livres, nas quais as marcas coletivas podem ser fruídas pela vivência simbólica do indivíduo em forma de sítio tensionado como signo identitário, relacional e histórico. A ideia de passagem, referida a partir da mirada teórica de Walter Benjamin (op. cit.), poderia aqui também ganhar aquela dimensão apontada por Homi Bhabha em *O Local da Cultura*. Trata-se de um ir e vir que conforma, no mesmo movimento, as condições de lugar, situação e época.

6 Uma ênfase que se concentra na linguagem e em seus artifícios, mais do que a pura enumeração da experiência. Nas peculiaridades sugeridas pelo conceito de fronteira que atrás enumeramos na perspectiva das produções paradigmáticas de Jorge Luis Borges, é necessário acrescentar outro traço implicado na compreensão de uma estética do Sul a partir dos autores arrolados. Trata-se da dramatização de histórias atravessadas por um

olhar memorialista calibrado entre o ponto de vista do narrador, de talhe inventivo, e o corte de um eu autoral que se revela nas dobras da narrativa.

Referimo-nos ao amálgama entre uma experiência presente objetiva e a percepção radical e profunda de um tempo que ficou para trás. Isso, que vale para Borges, de alguma maneira também pode ser estendido para Aldyr Schlee, Antonio Di Benedetto e Vítor Ramil, malgrado as evidentes diferenças de estilo existentes entre eles. Talvez seja adequado aqui o juízo de Davi Arrigucci (1987) ao referir o fundo perdido que alimenta as crônicas de Rubem Braga:

Imagem simbólica de uma plenitude impossível do ser, diante da qual os atos humanos são vãos ou inúteis e, por isso, acompanhados de um olhar irônico e melancólico, mas também terno e solidário, uma vez que sabiamente alimentado pela íntima experiência do vivido. (1987: 64)

Nos autores brevemente analisados, essa visão passadista dolorida empresta aos dramas narrados, às vezes, um patamar de lirismo, outras vezes, uma concisão trágica ou irônica. A prosódia da frase enche-se de sonoridades e a voz que narra é flexível e cambiante, com frequente alternância de ângulos de visão e pessoa gramatical. A força do novelista inventivo e provocador prevalece no conjunto e garante a redenção social de dramas perdidos, esquecidos ou recalcados. Esses são os aspectos que emprestam a tal expressão da literatura a mobilidade no sentido de tornar viva a diferença, dar-lhe voz e burilar suas formas.

No recôndito da memória individual toma corpo a memória coletiva arquitetada de um mergulho temporal onde o que se tenta recuperar é, muitas vezes, o testemunho de literaturas passadas; em outras passagens, o fugidio, o esquecido e, mesmo, o proibido. Esse universo é composto de um diálogo constante entre o que se projeta de fora para dentro e o que se expande de dentro para fora, numa espécie de livre comércio entre o vivido e o sentido, o lido e o sabido, a tradição e o desábito.

Ao defender a reavaliação de epistemologias do Sul, como atrás salientamos, Boaventura de Sousa Santos (*op. cit.*) discorre sobre a utopia do interconhecimento, algo na linha de aprender saberes novos e menos familiares sem ter que esquecer necessariamente os antigos ou os próprios. A mirada do sociólogo português entende que esse interconhecimento, em última instância, valida uma contraepistemologia. Na contracorrente de culturas hegemônicas, solidariza-se com vozes marginais – restos, interstícios, resistências. A utopia do interconhecimento sugere a diversidade de formas de saber sobre arte, sociedade, vida e espírito. O Sul inspirador de novos olhares

redimensiona conceitos do que conta como conhecimento e dos critérios que se podem utilizar para validá-lo.

A literatura e as manifestações artísticas lidam com a matéria que escapa aos mapas. Formas convencionais de classificação e discussão sobre espacialidades podem perfeitamente mesclar-se com a natureza performativa e processual de tramas e enredos interativos, a narrativa como interface de discurso, cartografia e conteúdo sociocultural. Longe das utopias salvadoras, a dimensão simbólica frutifica ao nível de trocas e consórcios. Daí as recorrências discursivas armadas em torno de sistemas compostos e complexos. Como uma ecologia de saberes, a estética do Sul alimenta-se da alternância entre o hegemônico e o contra hegemônico em diálogo com renovadas configurações de conhecimento, imagem e arte.

TRABALHOS CITADOS

ARCE, Rafael. El ejercicio de la espera: para una lectura de lo grotesco en *Zama* de Antonio Di Benedetto. *Artelogie*. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique Latine. Paris, n. 8, jan. 2016. Disponível em: <https://journals.openedition.org/artelogie/570>. Acesso em 23 novembro 2021.

ARRIGUCCI JR. Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: _____. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Avila, Livia Reis, Glaucê Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Trad. Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: Globo, 1998. 4 v.

CALVINO. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2003.

DELEUZE, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Trad. José Vázquez e Umbelina Larraceleta. Barcelona: Paidós, 1989.

DI BENEDETTO, Antonio. *Zama*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2018.

FILER, Malva. *La novela y el diálogo de los textos: Zama*, de Antonio Di Benedetto. México: Oasis, 1982.

FISCHER, Luis Augusto. Nesta rua passa o universo. In: RAMIL, Vitor. *Vitor Ramil*. Songbook. Caxias do Sul: Belas-Letras, 2013.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1991.

- JAMESON, Frederic. O romance histórico ainda é possível? Trad. Hugo Mader. São Paulo, *Novos Estudos*, CEBRAP, v. 1, n. 77, p. 185-203, mar/jun. 2007.
- LENHARDT, Jacques. Uma poética de fronteiras. In: _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo, v. 1, n. 1, p. 15-21, 1996.
- ORTIZ, Fernando. *El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*. Cuba: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Além das fronteiras. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Fronteiras culturais*: Brasil - Uruguai - Argentina. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império*: relatos de viagem e transculturação. Trad. José Hernane Gutierrez. Bauru: EDUSC, 1999.
- RAMIL, Vitor. A estética do frio. In: FISCHER, Luis Augusto (Org.). *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992.
- RAMIL, Vitor. *Pequod*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1999.
- RAMIL, Vitor. "Ramilonga". In: _____. *Campos neutrais*. Álbum CD. Satolep Music, 2017.
- RAMIL, Vitor. *Satolep*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- RAMIL, Vitor. *Vitor Ramil*. Songbook. Caxias do Sul: Belas-Letras, 2013.
- RASSIER, Luciana Wrege. A problemática identitária na estética do frio de Vítor Ramil. Caxias do Sul, *Antares*, n. 1, p. 108- 124, 2009.
- SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2000.
- SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges: um escritor na periferia*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SCHLEE, Aldyr Garcia. *Contos de sempre*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- SCHLEE, Aldyr Garcia. *Uma terra só*. Porto Alegre: Ardotempo, 2011.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Trad. Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Pedro Brum Santos é Professor Titular da Universidade Federal de Santa Maria, Doutor em Letras pela PUCRS e Bolsista PQ-2/CNPq. Lidera o Grupo de Pesquisa Literatura e História. Publicações: *Teorias do Romance*: Relações entre ficção e história; *Extensão do moderno na narrativa brasileira*; *Felippe D'Oliveira*. Obra completa (Org.); *Prado Veppo*. Obra completa (Org.); *Memórias*, de João Daudt Filho

(Org.); *Cronologia histórica de Santa Maria e do extinto município de São Martinho*, 1787-1930, de Romeu Beltrão (Org.). ORCID:

<https://orcid.org/0000-0001-8573-2427>

Artigo recebido em 24/03/2022. Aprovado em
28/03/2022.