



Damián Ríos e uma escrita de si: sobre cartas e a construção de um narrador

Damián Ríos and the Writing of Himself: On Letters and the Building of a Narrator

Flavia Krauss

Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), Tangará da Serra, Mato Grosso / Brasil

flaviakrauss@unemat.br

<http://orcid.org/0000-0002-2567-0700>

Resumo: Neste artigo, analisamos o trabalho pelo qual Damián Ríos se constitui como narrador em *Habrà que poner la luz* (2003). Se Benjamin (1987) discute que com o fim do trabalho manual também se extinguiu o narrador, argumentamos que Ríos transforma o próprio trabalho de escrita em um processo artesanal e, como ressonância deste labor, constrói-se como narrador. A partir da noção de escrita de si (FOUCAULT, 2004), de trabalho de escrita (RIOLFI, 2003) e pontos de virada (RIOLFI, ALAMINOS, 2007), entendemos que o trabalho de escrita é o que possibilita o autor construir uma voz apta a ser chamada de “a voz do narrador”, no decorrer da narrativa. A análise identificou três *pontos de virada*, a partir dos quais o autor se constituiu como narrador, no sentido benjaminiano do termo. Este narrador, mais que nos aconselhar, mostra-nos que ainda é possível narrar e transmitir experiência na contemporaneidade.

Palavras-chave: escrita de si; trabalho de escrita; pontos de virada; construção do narrador; Damián Ríos.

Abstract: In this article, we analyze the literary work from which Damián Ríos constitutes himself as a narrator in *Habrà que poner la luz* (2003). If Benjamin (1987) argues that with the end of hand work the narrator was also extinguished, we state that Ríos turns the very work of writing into an artisanal process and, as a resonance of this work, he builds himself as a narrator. From Foucault (2004), Riolfi (2003) and Riolfi and Alaminos (2007), we understand that the work of writing is what allows the author to build a voice capable of being called “the voice of the narrator”, during the narrative. The analysis identified three turning points, from which the author constituted himself as a narrator, in the Benjaminian sense of the term. This narrator, more than advising us, shows us that it is still possible to narrate and transmit experience in contemporary times.

Keywords: self-writing; writing work; turning points; building of the narrator; Damián Ríos.

Sobre cartas, amor e processos identificatórios

Toda carta tem um trajeto que lhe é próprio. Essa é uma colocação de Lacan (1966, p. 33) e parece-nos bonito, para iniciar este texto, retomá-la como um saber que nos antecede. Uma carta chegou-nos no outono de 2015. Era um livro publicado, em 2003, por Eloísa Cartonera. Começamos testemunhando que essa carta mobilizou uma série de questões em nossa subjetividade de leitora e pesquisadora interessada na articulação entre linguagem e inconsciente. Primeiramente, porque narra a história de um menino sem saberes ou habilidades especiais, que não se destaca da grande maioria e que, muito provavelmente, pelo que se delinea no início da narrativa, teria um destino parecido ao de seus antepassados e companheiros: em nossa perspectiva, narra acontecimentos ordinários, mas de um modo extraordinário. Narra episódios de sua infância: as tardes jogando bolinha de gude; episódios de sua adolescência: amizades, amores não correspondidos, o sair de casa de madrugada para trabalhar. O passar do tempo, as distintas mortes alinhando esse passar do tempo. As mudanças: de casa, de cidade, de identificações. São relatos curtos que não obedecem a uma ordem cronológica, mas nos levam a entender que giram ao redor da vida de um protagonista, que é também quem nos relata os fatos. Entretanto, com o crescer da narrativa, um alterego aparece como protagonista à medida que o narrador se envolve em digressões metaliterárias e, ao invés de relatar o supostamente já vivido, ousa em decisões narrativas. Assim sendo, essa obra chamou-nos a atenção, sobretudo, pela performance de transformação desenvolvida na frente do leitor: o livro não narra uma transformação, mas a opera diante dos olhos do leitor, por via da escrita. O livro chama-se *Habrá que poner la luz* e foi escrito por Damián Ríos.

Damián Ríos é um escritor que nasceu em 1969 em Entre Ríos, Argentina. Escreve narrativa e poesia e, atualmente, é editor na cidade de Buenos Aires e considera que seu trabalho como editor faça parte de seu trabalho de escrita.

Sobre a análise que ora tecemos, consideramos que um de seus pontos fortes seja justamente o fato de ser uma análise pioneira sobre *Habrá que poner la luz*, uma obra ainda tão pouco conhecida no Brasil, mesmo tendo sido traduzida coletivamente pela Curupira Cartonera (RÍOS, 2017) – uma editora artesanal que funciona como um projeto de extensão na Universidade

do Estado do Mato Grosso e que, entre outras ações, se propõe a traduzir literatura latino-americana.

Nesta reflexão, de saída, tecemos algumas aproximações no campo semântico das identificações: fazemos notar que, no interior da narrativa, existe uma identidade onomástica entre o autor, o narrador e o protagonista: todos se chamam Damián, uma característica composicional que incita o leitor a coadunar com o pacto proposto pela narrativa autobiográfica, acreditando (ou se iludindo de) que está tendo acesso à vida do autor. De fato, os personagens são apresentados no fio da narrativa como sendo compostos por integrantes de sua família e pessoas que supostamente fizeram parte de sua infância, adolescência e juventude; todo um ciclo vital que inclusive é datado temporalmente. Algumas pessoas aparecem com nome e sobrenome; e alguns endereços também fazem parte da narrativa, o que vai lhe conferindo certo efeito de sentido de fidedignidade à realidade.

Para engrossar o caldo da ilusão de que estamos tendo acesso à vida do autor ao ler sua obra, notamos que existe uma narrativa que se tece sobre o processo de escrita desse livro-carta. A história que se conta é a de que, antes de ter sido um livro, a obra teria sido uma coletânea de cartas escritas para uma ex-namorada: como a decisão de término do relacionamento havia sido unilateral¹, o autor pediu para que ao menos ele pudesse lhe escrever histórias e lhe enviar cartas – um modo de fazer com que seu corpo continuasse presente frente ao corpo da mulher amada. Entretanto, essas cartas não realizaram seu destino ao chegarem à sua primeira destinatária. Tinham outros destinos e leitores e transformaram-se em um livro.

De nossa parte, tratamos de ler esta obra a partir das lentes conceituais construídas por Foucault, em sua teorização sobre *a escrita de si*, e pelas pegadas deixadas por Riolfi, com as chaves de leitura propostas pelos conceitos de *trabalho de escrita* (RIOLFI, 2003) e de *pontos de virada* (RIOLFI; ALAMINOS, 2007). Tendo como referência tais conceitos, partimos da hipótese de trabalho segundo a qual Ríos, com sua escrita, teria construído na frente do leitor o lugar de um saber-fazer, um saber-fazer-se narrador.

¹ Desde uma interpretação psicanalítica, entendemos que em todo processo de separação existe um luto a ser vivido. Esse luto é um luto de si mesmo, que já não é mais o mesmo que existia antes da separação. O luto exige sempre um trabalho de redefinição identitária que envolve uma recriação do objeto, que se volta para si mesmo, que se internaliza. (FREUD, 2013).

Sobre uma *escrita de si* que se dá a partir de um *trabalho de escrita*

Foucault, em *A escrita de si*, afirma que a correspondência, em primeiro lugar, é um lugar privilegiado para o trabalho de escrever-se a si mesmo, sobretudo por ser um lugar de reencontro², já que, “de certo modo, a carta proporciona um face-a-face” (FOUCAULT, 2004, p. 156). Em suas palavras:

O trabalho que a carta opera sobre o destinatário, mas que também é efectuado sobre o escritor sobre a própria carta que envia implica pois uma “introspecção”; mas há que entender esta menos como uma decifração de si por si mesmo do que uma abertura de si mesmo que se dá ao outro. (FOUCAULT, 2004, p. 157)

Em um primeiro momento, gostaríamos de interpretar que a capacidade da carta de gerar um grande sentimento de identificação com seus leitores se dê, em parte, pela abertura que esses encontram no interior do texto: é como se o leitor também se sentisse reconhecido ao ler a obra. O fato de as cartas que nos propomos a ler terem sido escritas para fazer com que o corpo do escritor permanecesse junto ao corpo da mulher amada vai ao encontro de outra característica destacada por Foucault acerca da correspondência como um lugar privilegiado para uma escrita de si: ela leva em consideração o próprio corpo, de modo a presentificá-lo, como lemos na sequência:

Ela (a carta) constitui também uma maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros. A carta faz o escritor ‘presente’ àquele a quem se dirige. E presente não apenas pelas informações que lhe dá acerca de sua vida, das suas atividades, dos seus sucessos e fracassos, das suas venturas ou infortúnios; presente de uma presença imediata e quase física. (FOUCAULT, 2004, p. 156)

No texto que ora analisamos, parece que o processo de escrita das ditas cartas foi exitoso na invenção de um novo “e foram felizes para sempre”, dado que a musa inspiradora ainda guarda os escritos originais, o que, em nossa interpretação, testemunha que o corpo inscrito de Ríos segue

² Citamos suas palavras: “o traço de uma mão amiga, impressa nas páginas, proporciona o que há de mais doce na presença: reencontrar” (FOUCAULT, 2004, p. 156).

em companhia do corpo que inspirou a escrita. Seu nome é Cecilia Sainz (RÍOS, 2010, p. 09).

A partir do que até aqui construímos, retomamos a hipótese que defendemos neste texto: a de que Ríos, com sua escrita, teria construído na frente do leitor o lugar de um saber-fazer, um saber-fazer-se narrador. E, ainda na esteira do dito por Foucault (2004), acreditamos que a tomada de posse desse saber-fazer por parte do narrador repercute sobre aquele que o lê a partir de um jogo de identificações. Nas palavras do filósofo: “a missiva, texto por definição enviado a outrem, dá também lugar a exercício pessoal. [] A carta enviada actua, pela leitura e a releitura, sobre aquele que a recebe” (FOUCAULT, 2004, p. 157).

Essa repercussão, em nossa perspectiva, se daria por uma espécie de jogo de espelho ilusório: ao se mostrar, o narrador testemunha que sabe que alguém o vê ao mesmo tempo em que insinua ao leitor que esse também é visto: por que se mostraria o narrador se não é para ser visto por outro? Novamente nas palavras de Foucault (2004, p. 156): “[] a carta é simultaneamente um olhar que se volta para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira do remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz”. Nesse jogo de espelhos, algumas ilusões são criadas e relações são estabelecidas: o leitor se sente contemplado na obra, tanto pelo que se narra, como também pelo modo como se narra, já que a todo instante é levado em consideração. Assim, o leitor poderia identificar-se tanto com o conteúdo quanto com o modo a partir do qual esse conteúdo é transmitido.

Ao estabelecer um processo dialógico com seu leitor, em *Habrá que poner la luz* existe um exercício de retomada da história pregressa de seu protagonista, mas no sentido de fazer com que essa retomada culmine em uma reinvenção do eu que escreve. Como entendemos a escrita como um trabalho de ourivesaria (RIOLFI, 2003, p. 48), afastamo-nos da noção de escrita como mera transcrição de um eu pré-existente. Assim, advogamos que este trabalho justamente faça parte de uma construção de si, que somente é feita via linguagem, sendo potencializada no *trabalho de escrita*, definido por Riolfi (2003, p. 47), que entende o próprio exercício de escrever como sendo o protagonista, já que tal escrita trabalha no sujeito, fazendo com que ele mude de relação com o próprio texto e possa, sobre ele, exercer um trabalho (RIOLFI, 2003, p. 47).

Neste artigo, deslocamos a noção de *trabalho de escrita*, ao aproximá-la do campo da análise literária, já que a tomaremos como um pressuposto: existe um trabalho operado pela escrita. O que nos interessa analisar nessas cartas que se transformaram em livro são justamente alguns pontos nodais deste trabalho (de escrita e do escritor). Se nos aproveitamos dessa definição cunhada por Riolfi é porque entendemos que ela se mostra produtiva para acompanharmos a invenção de um narrador por meio da própria palavra literária.

Ao entendermos a noção cunhada por Riolfi como um pressuposto, desenvolvemos dita noção, já que hipotetizamos que a mudança de posição com relação ao texto reverberaria em um trabalho sobre “o que narra”, culminando em uma *escrita do eu* (FOUCAULT, 2004), escrita de um eu que se reinventa, por confiar no trabalho realizado pela escrita. Ríos entrega-se, no início do livro aqui em análise, ao *trabalho de escrita*, entendendo-se como aquele que não faz nada. Ao terminar a escrita de seu livro, a escrita lhe havia transformado em um narrador, no sentido benjaminiano da palavra: como aquele que tece um conselho a partir da história que está sendo contada (BENJAMIN, 1987). Nesse sentido, interpretamos o *trabalho de escrita* como um trabalho sempre como da ordem do inesperado e do surpreendente, porque revela o que é do âmbito da inconsciência.

No caso de Ríos, argumentamos que a revelação operada pelo *trabalho de escrita* se dá nos moldes justamente de um narrador que toma as rédeas de sua história e define seu destino, ao colocar em ato essa passagem do protagonista que *resiste* à sua história para um narrador que a tece e sobre ela decide. Assim, a partir da obra sobre a qual nos debruçamos nesta reflexão, interessa-nos revisitar e interpretar alguns *pontos de virada* (RIOLFI; ALAMINOS, 2007) protagonizados pelo escritor que colaboram na construção de um narrador. De acordo com as pesquisadoras, tais *pontos de virada* referem-se a momentos de concomitante desidentificação e adesão a novas identificações, necessárias para que o sujeito saia de um lugar genérico (de aluno, de filho, de colega) e possibilite a assunção de sua singularidade.

Ao entender que o autor se constrói como um narrador perante os olhos do leitor, tomamos o conceito de narrador a partir das considerações de Benjamin (1987, p. 200). Como já adiantamos, segundo esse filósofo, o narrador seria um lugar simbólico autorizado a tecer conselhos sobre como a história poderia ser continuada. Assim, no caso de Ríos, temos um

protagonista que por se render ao trabalho de escrita pode levantar sua voz e assumir-se como um “contador de histórias”³.

O contar do protagonista e seus nós

Ríos dá início à narrativa colocando-se como alguém que vai contar sua história a partir de uma descrição espacial da casa que habitava em sua infância.

Mi casa estaba en la mitad de la cuadra y tenía dos entradas: la de la abuela y la de nosotros. Nosotros: Mamá, Papá y Yo. Yo soy el que cuenta, el que sabe esta historia. La entrada de la casa de la abuela, la que estaba más cerca del bajo, era apenas un corte en el alambrado que nos separaba de la vereda. La de nosotros en cambio era un portón celeste, despintado. Estaba la calle de ripio, la vereda casi siempre sin carpir, el alambrado, las dos entradas y entre la casa de la abuela y la parra, el patio: ahí jugábamos a las bolitas con mis primos todas las tardes y Mamá y Papá se sentaban a tomar mate: Ella, sentada en un sillón de tela azul; él, en una banqueta. Cuando venía la abuela a charlar un rato, Mamá le dejaba el sillón y se metía en casa para sacar una silla de madera con respaldar de paja. En verano se quedaban bajo la parra y en invierno al lado mío, al solcito, mirándome jugar a las bolitas.⁴ (RÍOS, 2003, p. 03)

Como vemos, de início existe a apresentação de um nós que se contraporia à vovó. Esse “nosotros” estaria conformado por “Mamá, Papá

³ “Contador de histórias” é a tradução proposta por Patrícia Lavelle (2018, p. 13) para o substantivo alemão “Erzähler” que, tradicionalmente, no Brasil, na obra de Benjamin, foi traduzido como “narrador”, no interior do texto: “O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Lescov”.

⁴ “Minha casa ficava na metade do quarteirão e possuía duas entradas: a da vovó e a nossa. Nós: Mamãe, Papai e Eu. Eu sou o que conta e o que conhece esta história. A entrada da casa da vovó estava mais abaixo, era apenas um buraco na cerca. A nossa pelo contrário era um portão azul descascado. A rua era de cascalho e a calçada estava quase sempre cheia de mato, a cerca, as duas entradas e, entre a casa da vovó e a parreira, o quintal. Ali jogávamos bolitas com os primos todas as tardes e Mamãe e Papai se sentavam para tomar chimarrão: Ela, na poltrona de lona azul; ele, em um tamborete. Quando a vovó vinha conversar um momento, Mamãe se levantava da poltrona e entrava em casa para buscar uma cadeira de madeira com umas proteções de plástico. No verão ficavam embaixo da parreira e no inverno, no sol, me olhando jogar bolitas.” (RÍOS, 2019, p. 01)

y Yo”, que são apresentados ao leitor com letra maiúscula, como uma espécie de afirmação simbólica das posições ocupadas por cada integrante da família. Logo de saída, o “Yo” é apresentado como “el que cuenta, el que sabe esta historia”. Na sequência, um segundo “nós” (sob a forma de um verbo conjugado na primeira pessoa do plural) aparece no mesmo parágrafo, fazendo com que o narrador faça um coletivo com seus primos em “Ahí jugábamos a las bolitas”, ganhando individuação sob os olhos de seus familiares, que ficavam – justamente – lhe olhando “jugar a las bolitas”.

Com o desenrolar da narrativa, o mero processo descritivo vai cedendo espaço para um jogo de representações e de validações simbólicas a partir do passado descrito e narrado, de modo que, desde o início da narrativa, Ríos coloca-se como desprovido de um certo saber-fazer, como podemos vislumbrar em: “Nunca fui bueno a las bolitas, siempre me ganaban casi todos en el barrio. Lo mismo a las figuritas. En realidad casi no me destacaba en nada” (RÍOS, 2003, p. 03).

A leitura que fazemos é a de que para além de não se destacar “en nada”, na verdade, sim se destacava, mas por uma impossibilidade de se identificar ao êxito, como lemos em “siempre me ganaban casi todos en el barrio”, por certa identificação ao significante fracasso.

No interior desse jogo de representações, já no segundo parágrafo da narrativa aparece sua desidentificação com o macho latino-americano cuja identidade em grande parte se erige sobre o campo semântico do futebol e o perigo sabido de ser aproximado à homossexualidade: “Pero a mí jugar al fútbol mucho no me gustaba y nadie nunca me acusó de maricón en el barrio; es raro eso” (RÍOS, 2003, p. 03) de modo que o que vai se construindo nesse início de narrativa é um distanciamento com relação às expectativas consideradas padrões na periferia do capitalismo. Na sequência, após um uso da primeira pessoa do plural, em “aguantábamos”, o narrador começa a circunscrever os destinos de cada um que conformava essa primeira pessoa do plural relativa a seu grupo de amigos:

Aguantábamos, seguimos aguantando, eso creo yo; el José hace seis años está en naca, el Yoni (así queda mejor) perdió tres dedos de la mano derecha hace un par de años en la compactadora de basura, el Pedri está lleno de hijos, hay dos o tres sidosos y más de uno está muerto, aguantamos, es la de uno, qué más se puede hacer, aguantar. Nada, al Marco lo dejó la mujer pero tiene un hijo precioso, mismo el Pedri lleno de hijos y todo se sigue cagando de risa, qué hace

Damián, nada, estoy contando la historia de todos nosotros, de lo que hacíamos.⁵ (RÍOS, 2003, p. 04)

Ao ir contando o que lhe foi passando a cada um de seus amigos, o narrador pergunta-se, tomado aqui como protagonista: “qué hace Damián?”. A esta pergunta, o protagonista imediatamente oferece a resposta, identificando seu fazer a um nada: “nada, estoy contando la historia de todos nosotros, de lo que hacíamos”.

Assim, contar a história do que faziam, nesse início de narrativa, é igualado a uma ausência de ação, um grau zero da atividade, talvez, considerada como repouso. Se, por um lado, o “contar nossa história” é inicialmente identificado àquilo que Damián faz sem se esforçar muito, de outro, notamos que contar é um verbo que, estruturalmente, alinhava a narrativa, figurando em muitas acepções. Muitos de seus ancestrais eram bons contadores de história, como a Vó Felipa:

Qué dice abuelaaaaa, decía yo y le golpeaba las piernas, va a hacer el mate, vieja, estás vieja, hacete el mate. Y ella hacía y me contaba de cuando era chica, de una vez que nevó en Concepción, ella estaba embarazada o había parido, no me acuerdo, ni ella, creo, se acordaba; nevó, decía, la única vez que vio nevar en su vida, desde la ventana del hospitalito vio la cosa blanca esa en la calle. Y cuando iba a lavar ropa al río, más allá de lo que ahora es el balneario. Iba con su abuela y tenían un latón ahí; había un montón de lavanderas y cada una tenía su latón, sus jabones. Lavaban para las familias del centro, para los milicos del batallón. Y me cebaba un mate dulce con café. Y se arreglaba el pelo. Felipa, seguí contando. Una vez me dolía la muela y me fui con todos los gurises a la rastra hasta el hospital. Le dije que quiero que me la saquen. Abrí la boca y le mostré. Me la sacaron así, sin anestesia; antes m'hijo, no te ponían anestesia. Los gurises lloraban. Y me paró el dolor. Y así que cuando llegué a casa me di cuenta que me habían sacado una muela sana, pero como me

⁵ “Resistíamos, seguíamos resistindo, acredito; faz seis anos que o José caiu na prisão, o João (assim fica melhor) perdeu três dedos da mão direita há alguns anos numa compactadora de lixo, o Pedrinho está cheio de filhos, tem dois ou três aidéticos e um morto. Suportar, é o que nos resta, o que podemos fazer, suportar. A mulher do Marco o abandonou; ele tem um filho maravilhoso, o Pedrinho tem muitos filhos problemáticos, mas segue morrendo de rir, o que fazes Damián, nada, só estou contado nossa história, do que fazíamos.” (RÍOS, 2019, p. 02)

salió sangre paró el dolor. O paró porque tanía tantas ganas de que parase, tanto lloraban los gurises ahí en la sala del hospital, tan lejos el hospital. Y la Felipa seguía contando, a veces de cuando viajaba a Bs. As., de los carnavales de antes, de los Darraguiera que de chicos eran buenitos y ahora se hicieron comunistas.⁶ (RÍOS, 2003, p. 05)

Mas não só a vó Felipa gostava de contar histórias: a partir do que se lê no fio da narrativa, notamos que à sua descendência – aqui circunscrita às figuras do Pai e dos Tios – também lhe aprazia a arte do contar e do escutar narrativas, como lemos em um episódio em que justamente se relata o velório da avó:

El velorio estuvo divertido: se juntaron todos los Tíos y se pusieron a contar cuentos. Al otro día la enterramos y esa fue la última vez que vi llorar a Papá. Antes de que el cura diera el responso, en la entrada del cementerio, en una sala que hay frente a la administración. Papá había contado cuentos toda la noche y cuando llegó el cajón se fue atrás de unas columnas y estuvo un ratito ahí. Cuando volvió tenía los ojos rojos y me dijo ya cumplí. Y me preguntó si tenía cigarrillos.⁷ (RÍOS, 2003, p. 06)

⁶ “Vovoooooo, eu dizia e batia nas suas pernas, vai fazer o chimarrão, velha, você está muito velha, faz o chimarrão. E ela fazia e contava de quando era jovem, e da vez que nevou em Concepción, ela estava grávida ou havia dado à luz, não me lembro, nem ela, acredito, se lembrava; nevou, dizia, a única vez que viu nevar na vida, pela janela do hospitalzinho viu a coisa branca na rua. E de quando ia lavar as roupas no rio, mas lá agora é um balneário. Ia com sua avó e levava uma bacia. Ali havia muitas lavadeiras e cada uma tinha a sua bacia e o seu sabão. Lavavam para as famílias do centro da cidade, e para os militares do batalhão. E me servia chimarrão e café. E arrumava o cabelo. Felipa, continuava contando. Uma vez me doía os dentes e fui com os moleques para o dentista. Eu disse que queria que o extraíssem. Abri a boca e mostrei. Extraíram assim, sem anestesia: antes, meu filho, não usavam anestesia. Os meninos choravam. A dor passou assim que cheguei em casa e percebi que haviam tirado o dente bom, mas como sangrou parou de doer. Ou parou porque eu tinha muita vontade que parasse, os meninos choravam na sala do dentista e fora dela. E Felipa continuava contando, às vezes viajava para Buenos Aires, dos carnavais, dos Dorraguiera, dos meninos bonitos que agora se tornaram comunistas.” (RÍOS, 2019, p. 03)

⁷ “O velório foi divertido: se reuniram todos os Tios e começaram a contar histórias. No dia seguinte a enterramos e foi a última vez que vi meu pai chorar. Antes do padre dar a extrema unção, na entrada do cemitério, numa sala que fica de frente com a Administração. Papai tinha contado histórias a noite inteira e quando o caixão chegou, se retirou e se escondeu atrás de uma coluna e ficou ali por um momento. Quando voltou estava com

Conforme vamos construindo em nossa interpretação, o que se tece no fio da narrativa é que a arte e o prazer da narrativa vão se transmitindo de geração em geração. Entretanto, para além de uma transmissão feita sob a forma do dom (LACAN, 2016, p. 191), existiu um trabalho consciente e calculado de ensino dessa habilidade: foi justamente seu pai quem lhe ensinou a contar e a ler. Ainda que a palavra contar, nessa aparição, figure em uma acepção mais relacionada ao campo da aritmética⁸, ela produz um efeito de sentido coesivo para a narrativa, inclusive porque que a lição do contar é também percebida e relatada como sem sucesso, como do campo semântico daquilo que fracassa. Entretanto, em nossa leitura, é uma lição que vai se mostrar como aprendida no plano da narrativa, justamente porque o que faz a narrativa é instaurar o autor como um narrador:

Papá me enseñó a contar y a leer antes incluso de que entrara en el jardín de infantes. Me mandaba a la calle para que juntara piedritas parecidas y después se tiraba en el suelo conmigo en el medio del patio. Mamá a veces le traía el mate. Una vez que aprendí a sumar y restar, se puso en el trabajo de enseñarme a multiplicar. Me acuerdo que reunía piedritas en grupos de dos y tres y empezaba transpirar porque yo no entendía. Me acuerdo de sus bigotes bien negros y del pelo crespo y que decía Damián, atendeme. La escena se desarrollaba en el sendero de portland que unía la casa de la Abuela con nuestra casa. Había varios grupos de piedras de dos y tres, hasta ahí estaba todo claro. Acá hay dos, acá hay tres. Bien. De esto pasaron 25 años y no logro entender cómo quería explicarme, no logro captar cuál era su método. Porque él tenía un método. Fracaso, es cierto, pero sabía perfectamente lo que quería y cómo. Ahí está en definitiva su victoria, vamos a llamarla así. Es el recuerdo más lejano que tengo de alguien que quisiera ayudarme a pensar. Es el día de hoy que al darme cuenta de que estoy metido en bardos de los que creo no puedo salir, digo: acá hay dos, acá hay tres. Bien.⁹ (RÍOS, 2003, p. 07)

os olhos vermelhos e me disse está tudo certo. E me perguntou se eu tinha um cigarro.” (RÍOS, 2017, p. 04).

⁸ De fato, Patrícia Lavelle (2018, p. 13), ao retomar a etimologia do substantivo “Erzähler”, que, como adiantamos, por ela é traduzido como “contador de histórias”, também reconhece que existem matizes mais relacionados ao campo da contabilidade no interior desta palavra em alemão.

⁹ “Meu pai me ensinou a contar e a ler antes de eu entrar no jardim de infância. Ele me mandava para rua recolher pedrinhas parecidas e depois se sentava no chão no meio do

Na sequência, encontramos um ponto de inflexão, um momento dobradiça, o primeiro *ponto de virada*, no interior do que se narra: a mudança espacial e simbólica do protagonista para a capital da Argentina, que o fez distanciar-se de sua indiferenciação, não sem antes enunciar a presença do medo neste primeiro ponto de virada.

Tengo la cabeza limpia. Puedo contarte de la vez que me vine, la terminal de un pueblo a las once y pico de la mañana. Que el colectivo salía a las doce y yo un rato antes cambié el pasaje para que nadie me fuera a despedir. Eso ya está escrito. El colectivo tiene el motor en marcha y uno está esperando que se lo lleven de ahí de una buena vez. Se escucha el silbido de las puertas al cerrarse y el desinflarse del aire de los frenos. Lenta marcha atrás hacia la derecha y después el chofer que encara para la calle principal y al llegar vuelve a doblar, pero además hay un desnivel en el terraplén, de manera que el colectivo se sacude un poco, doblando, los que vamos adentro nos sacudimos un poco también, alguien se enchastra con café. Al llegar al bulevar, lo para el semáforo y uno puede mirar para el lado de casa, nada, los árboles, eucaliptos viejísimos, a las dos cuadras el bulevar que se hace de ripio, allá atrás el batallón, alguna nube contra el cielo celeste, boludeces.

Eso, contar eso. Porque uno se va sabiendo que al volver no va ser lo mismo. No sé si lo sabe, lo percibe. Capta algo que anda en el ambiente artificial, equilibrado de ese colectivo. Sí, sin duda eso ayuda a que uno lo piense así. Acá algo se terminó, loco, piensa. Y tiene miedo. O yo tuve miedo, no sé si será así para todos.¹⁰ (RÍOS, 2003, p. 08)

quintal. Mamã às vezes lhe trazia o chimarrão. Uma vez que, tendo eu aprendido a somar e a subtrair, ele se deu o trabalho de me ensinar a multiplicar. Me lembro que ele juntava as pedras em grupos de dois e de três e começava a suar porque eu não conseguia entender. Me lembro bem de seu bigode bem preto e de seu cabelo crespo e que dizia: Damián, preste atenção. A cena se passava no caminho que unia a casa da vovó com a nossa. Havia vários grupos de pedras de dois e de três, até aquele momento estava tudo bem claro. Aqui tem dois, aqui tem três. Certo. Do ocorrido até agora se passaram 25 anos e não ainda não consegui entender como ele queria me explicar, não consegui captar qual era seu método. Porque ele tinha um método. Fracassou, é bem verdade, mas sabia perfeitamente o que queria e como queria. É aí que reside sua vitória, podemos dizer assim. É a lembrança mais distante que tenho de alguém que quisera muito me ajudar a raciocinar. E hoje quando me dou conta de estar metido em confusão da qual acredito não poder sair digo: Aqui tem dois, aqui tem três. Certo.” (RÍOS, 2019, p. 05-06)

¹⁰ “O que posso te dizer é que vim de um povoado às 11 e pouco da manhã. O ônibus saía às 12, um pouco antes troquei a passagem para que ninguém fosse se despedir de mim. Isso

Ao se mudar para Buenos Aires, existe uma digressão no interior da narrativa, que aparece pela primeira vez sendo tratada como um objeto literário, e não como uma carta-narrativa, como reproduzimos na sequência:

La voz de Mamá, para que habré nacido si no puedo acordarme cómo era la voz de Mamá. Tengo imágenes. Irás olfateando que está por venir la segunda muerte de la novela. A propósito, no puedo encontrarle un título. Podría llamarla La Pasión, solamente. No sé. Bueno, hablaba de la voz de mamá. No la recuerdo.¹¹ (RÍOS, 2003, p. 10)

Nesta reflexão, entendemos que a impossibilidade de se lembrar da voz de mãe seja o combustível para sua escrita-narrativa, como, inclusive, se assume no interior da obra aqui analisada:

Entonces todo lo escrito por mí es nostalgia de su voz. Puede ser, no puedo responderlo. Nadie pide que respondas, sólo es una pregunta. No me interesa, yo no estoy para escuchar ni para responder preguntas, yo estoy para pensar, narrar.¹² (RÍOS, 2003, p. 10)

A partir de uma voz que vai ganhando corpo no decorrer da obra, Ríos passa da posição passiva de quem gostaria de escutar a voz de sua mãe, para a voz ativa, na qual eleva sua voz e se reinventa como um narrador. De

já está escrito. O ônibus está funcionando e a gente está esperando que nos levem de uma vez. Já se escuta o som das portas fechando, soltando o ar dos freios. De ré para direita, depois o motorista vai para rua principal e, ao chegar, volta a virar, mas existe um desnível de maneira que o ônibus balança um pouco, dobrando, e nós, que estamos, dentro vamos sacudindo também, alguém derruba café na roupa. Ao chegar na avenida ele para no semáforo e a gente pode olhar para o lado das casas, nada, as árvores, velhos eucaliptos, duas quadras de canteiros feitos de cascalho. Lá atrás o batalhão, alguma nuvem no céu, coisa boba.

Isso, contar isso. Porque a gente sabe que ao voltar não vai ser o mesmo. Não se sabe, se percebe, capta algo que anda nesse ambiente artificial, equilibrado desse ônibus. Sim, sem dúvida isso ajuda que a gente pense assim. Aqui algo terminou, maluco, pensa. E tem medo. Eu tive medo, não sei se será assim para todos.” (RÍOS, 2019, p. 07)

¹¹ “A voz de mãe, para que nasci se não posso me lembrar como era a voz de mãe. Tenho imagens. Você irá descobrir que a segunda parte da novela está por vir. Por sinal não consigo encontrar um título. Poderia chamá-la ‘A Paixão’ somente. Não sei. Bom, falava da voz de mãe. Não lembro.” (RÍOS, 2019, p. 07-08)

¹² “Então tudo que escrevo é nostalgia de sua voz. Pode ser, não posso responder. Ninguém pede que respondas, só é uma pergunta. Não me interessa, não estou para escutar nem para responder perguntas, estou para pensar, narrar.” (RÍOS, 2019, p. 08)

fato, segundo Freud (2013), a elaboração do luto pressupõe internalizar o objeto amado ao passo em que se assume sua ausência no mundo externo. Ao elaborar uma voz como parte do processo de luto resultante da perda da voz de sua mãe, opera-se o que interpretamos que seja o segundo *ponto de virada* na construção deste “contador de história” que, de não saber/fazer nada, identifica uma linhagem dentro da qual ele se insere: na contramão da árvore genealógica, constrói uma filiação para o próprio pai que, além de ser um bom contador de histórias, no fio da narrativa também vai ser denominado como poeta:

También Papá escribía su poema. Había conseguido un pedazo mármol y con un cortafierro tallaba un epitafio que después puso en la tumba de su mujer. Esa escritura hablaba de las cosas que se dan, de las que se reciben y de las que se pierden; yo después, con el tiempo, leí muchos libros, y los mejores realmente se limitan a hablar de eso; a veces para olvidarlo, pero siempre de eso.¹³ (RÍOS, 2003, p. 15)

A partir da palavra “también” no excerto “También Papá escribía su poema”, interpretamos que o autor esteja estabelecendo um paralelismo consigo mesmo: assim como o narrador-protagonista, seu pai também estava escrevendo seu poema. Para além de reordenar a árvore genealógica de trás para frente, reconhecendo e nomeando um dom em seu pai, com o passar da narrativa, Ríos erige-se como um narrador e o “nós”, tematizado no início deste artigo, acaba por ser questionado:

Steffi Graff acaba de salir campeona en Roland Garros, tiene treinta años, la edad de nosotros. Cuando digo nosotros, pienso en un montón de gente y me doy cuenta de que con ese montón de gente no tengo casi nada que ver. Pero yo voy parar por un tiempo con el cigarro y, pasado el pico de la crisis, voy a seguir escribiéndote esta novela, y pasándote por debajo de la puerta y lo único que exijo es un silencio absoluto de tu parte. Ah, en la correspondencia íntima de Flaubert solamente hay alusiones al sexo y la más fuerte es: “te pido que pases esta carta

¹³ “Meu pai também escrevia seu poema. Havia conseguido um pedaço de mármore e com um cortador esculpiu um epitáfio que depois colocou no túmulo de sua mulher. Essa escritura falava das coisas que se recebem e das coisas que se perdem; eu, depois, com o tempo, li muitos livros, e os melhores realmente se limitam a falar disso; às vezes para esquecer isso, mas sempre disso.” (RÍOS, 2019, p. 13)

por tus labios y también por ya sabes donde” No me mal entiendas, pero el otro día me lo preguntaste, histórica¹⁴ (RÍOS, 2003, p. 26-27)

Como podemos ler, às memórias pessoais misturam-se memórias e lendas literárias de outros tempos e lugares, o que interpretamos como o terceiro *ponto de virada*: o ponto no qual o autor se entende como um ser de literatura. A invenção de si, no caso que aqui estamos analisando, passa por retomadas de experiências que também lhe foram narradas e pelo autor corporificadas, mas não foram de sua vivência, de modo que o protagonista vai se inventando e ganhando força com um ser que vive pela e para a literatura. Na esteira dessa linha de raciocínio, já no fim da narrativa, o autor continua a comentar sobre o processo de sua construção híbrida, entre a missiva e a narrativa, já que neste ponto o narrador chega a mencionar uma “segunda parte”:

Llegué a eso de las diez, prendí la computadora y entré en el WP. Abrí un archivo que llamé “LAMEJOR3”. Escribí con imprenta mayúscula: SEGUNDA PARTE y abajo, entre comillas, unos versos de Pessoa. En la otra página, “CAPÍTULO 1”, y em el extremo derecho, de nuevo, “segunda parte”. En el renglón siguiente dejé cinco espacios y después tipeé: “Es la última vez que te escribo una novela”¹⁵ (RÍOS, 2003, p. 28)

Também com a declaração “Es la última vez que te escribo una novela” ganha corpo uma ambiguidade semântica que já se impunha desde o início da narrativa: se, por um lado, o autor escreve cartas nas quais conta

¹⁴ “Steffi Graff acaba de sair campeã em Roland Garros, tinha trinta anos, a nossa idade. Quando digo nós, penso em muitas pessoas e chego à conclusão de que essas pessoas não têm nada a ver comigo. Mas eu vou parar um pouco com o cigarro e, passado o auge da crise, vou continuar escrevendo esta novela e passando ela por debaixo da tua porta: a única coisa que exijo é o silêncio absoluto de sua parte. Ah, na correspondência íntima de Flaubert há apenas alusões ao sexo e a mais forte é: te peço que passe esta carta pelos lábios e também lá onde você já sabe. Não me entenda mal, mas no outro dia você me perguntou, histórica.” (RÍOS, 2019, p. 24, grifos nossos)

¹⁵ “Cheguei perto das dez e liguei o computador. Abri um arquivo que chamei ‘Amelhor3’. Escrevi com letra maiúscula: SEGUNDA PARTE e embaixo, entre aspas, uns versos de Pessoa. Na outra página, ‘capítulo 1’, e na extrema direita, de novo, “segunda parte”. Na linha seguinte deixei cinco espaços e depois digitei: ‘É a última vez que te escrevo uma história’.” (RÍOS, 2019, p. 25)

passagens de sua vida, por outro, essas cartas já estão sendo concebidas a partir de um estatuto literário. Na sequência, o autor realiza uma digressão sobre o processo de composição para, na sequência, apresentar um novo personagem – que entra na narrativa como uma invenção literária – que, como o próprio protagonista (também narrador e autor) na vida real, havia sido “abandonado por sua namorada”:

Me paré y empecé a revolver em la bolsa de basura buscando el paquete de Marlboro diez. Lo encontré y saqué uno de los tres que quedaban. Era la primera vez desde el lunes, desde la madrugada del lunes, que estaba dudando acerca de lo que quería contar. En la pieza había demasiado olor a tabaco y pensé que el domingo a la mañana, antes de salir a trabajar, iba a dejar la ventana abierta para que se ventilara un poco. El cigarrillo estaba un poco arrugado, lo que hacía más difícil saborearlo a pleno. Me senté de nuevo frente a la pantalla y releí los versos de Pessoa. Como cita, pensé, no está mal. Grabé, salí al directorio principal y me metí en los archivos que tenían la novela que estábamos escribiendo con Durand. La historia del boludo de Caserito que estaba encerrado en la pieza después que lo dejó la novia. Qué hace ese idiota ahí, pensé.¹⁶ (RÍOS, 2003, p. 28)

Após ter se estabelecido como o narrador da história e – nos arriscamos a dizer – de sua vida, Ríos dá fim à vida literária de Caserito – que aqui assumidamente aparece como um alterego:

Le había dicho a Durand que lo iba a sacar de la pieza y lo iba a poner a caminar para que se ventile un poco, como a la pieza. En ese momento estaba decidiendo que no, que lo iba a sacar de la pieza y lo iba a matar, o algo así. Ni bien termine de escribirle la novela a Cecilia lo mato al idiota ése, por mala onda. Pero ahora decido que

¹⁶ “Fiquei de pé e comeci a revirar a sacola de lixo procurando o pacote de Marlboro. O encontrei e peguei um dos três cigarros que sobraram. Era a primeira vez desde segunda, desde a madrugada de segunda, que estava duvidando acerca do que queria contar. No quarto havia muito cheiro de tabaco e pensei que no domingo de manhã, antes de sair para trabalhar, ia deixar a janela aberta para arejar um pouco. O cigarro estava um pouco amassado, o que dificultava saboreá-lo plenamente. Sentei de novo em frente ao computador e reli os versos de Pessoa. Como citação, pensei, não está mal. Salvei, fui aos meus documentos e entrei nos arquivos que tinha a história que estávamos escrevendo com Durand. A história do idiota de Caserito que estava trancado no quarto depois que foi abandonado por sua namorada.” (RÍOS, 2019, p. 25)

no, que no voy a esperar a terminar esto para matarlo. Caserito sale de la pieza, cruza la avenida, corta por la plaza y se sube a la autopista. Le quedan unos pocos minutos, se acuerda de todos los poemas en que lo metí y de algunos cuentos en que tuvo que salir a pelear, piensa que justo le tiene que tocar morir en una novela que no es la de él, que su novela está en otra parte y que aquí no tiene ninguna culpa. A todos nos pasó alguna vez algo parecido; Caserito, dejó de llorar. Está arriba de la autopista, sobre la calle Ceballos, mirando para el lado de San Juan, más allá Independencia. Es la mañana del domingo, digamos las nueve menos cuarto del domingo 6 de junio de 1999. El chofer del 168 que viene acelerando por Ceballos, al darse cuenta de que el semáforo se pone en verde y no hay pasaje en la parada, acelera todavía un poco más, y después de cruzar la avenida ve un tipo al borde de la autopista, mirando para abajo, y calcula que si se tirara ahora mismo, no alcanzaría a frenar.

Un detalle: al lado del cuerpo de Caserito hay un libro bastante gordo, una novela: “El traductor”, se titula. Eso se llama justicia poética: esa novela tendría que haber suicidado junto con el autor, por enroscada.¹⁷ (RÍOS, 2003, p. 28-29)

Ríos, em uma digressão literária, primeiramente decide fazer com que Caserito dê uma volta, para ventilar-se a si, deixar ventilar seu quarto. Depois decide que o mataria assim que terminasse de escrever a novela

¹⁷ “Havia falado a Durand que ia tirá-lo do quarto e ia colocá-lo para caminhar, para arejar um pouco, assim como o quarto. Nesse momento estava decidindo que não, que ia tirá-lo do quarto e matar ele, ou algo assim. Nem bem terminei de escrever a história e Cecília o matou, por mal-humorado. Mas agora decidi que não, que não vou terminar isso para matá-lo. Caserito sai do quarto, cruza a avenida, corta pela praça e sobe a rodovia. Ele tem poucos minutos, se lembra de todos os poemas em que o coloquei e de alguns contos em que teve que sair para brigar, pensa que vai morrer em uma história que não é dele, que sua história está em outra parte e que aqui não tem nenhuma culpa. Todos nós passamos alguma vez por algo parecido, Caserito deixa de chorar! Está pra cima da rodovia, acima da rua Ceballos, olhando para o lado de San Juan, mais pra lá da independência. É uma manhã de domingo, digamos às oito e quarenta e cinco de domingo, 6 de junho de 1999. O motorista do ônibus que vem acelerando pela Ceballos ao se dar conta de que o semáforo fica verde e não tem como parar no ponto, acelera um pouco mais, e depois de cruzar a avenida vê um cara à beira da rodovia, olhando para baixo, e calcula que se ele se jogasse agora mesmo, não conseguiria frear.

Um detalhe: ao lado do corpo de Caserito há um livro muito grande, uma história intitulada ‘O tradutor’. Isso se chama justiça poética; essa história tinha que ter se suicidado junto com o autor, por enroscada.” (RÍOS, 2019, p. 25-26)

à sua ex-namorada. Entretanto, essa ideia é seguida de uma adversativa, um “pero ahora decido que no, que no voy a esperar terminar esto para matarlo”. Na sequência desta adversativa, se sucede a cena do suicídio que não chega a ser descrita; após um momento de tensão vivido pelo motorista do ônibus que se dá conta de que não conseguiria frear caso Caserito se jogasse na frente, já aparece “o corpo” de seu alterego, juntamente com o comentário de que essa história também deveria ter se suicidado com o autor, de tão enrolada que ela se encontra. Entendemos que esta morte se refira ao abandono de uma de suas identificações, uma identificação ao lugar daquele que não sabe e não faz nada, com a qual se abria a narrativa. Ao exaurir esta identificação, se dá a assunção de Ríos como um contador de histórias, detentor de um certo saber-fazer.

Após esse momento trágico, Ríos volta a falar sobre a vida de Damián e narra o episódio de uma mudança de casa de sua família que, em nossa interpretação, também pode ser lida como uma metáfora para o processo do luto vivido por Ríos ao deixar de se relacionar com sua ex-namorada, como aparece a partir de uma consideração: “Cualquiera sabe que hay pocas cosas más tristes que ir vaciando un lugar que ocupó durante un tiempo” (RÍOS, 2003, p. 30).

Mudar de casa, mudar de corpo amado, mudar de identificações, parece-nos que é a tônica com a qual se começa a fechar a obra. Já no último capítulo, retoma-se no título, uma frase que já havia aparecido anteriormente: “Es la última vez que te escribo una novela” (RÍOS, 2003, p. 32). Tal capítulo tem início com uma digressão metaliterária: “Se me acabaron las ideas, por eso empecé la segunda parte. Esa es una de las cosas que hago siempre: cuando me falta algo, lo doy vuelta y lo trato como si fuera una virtud. Mi virtud, entonces, es que me falten tantas cosas” (RÍOS, 2003, p. 32). Nesse excerto, como fazemos notar, existe a assunção de que sua falta é sua maior virtude, talvez porque, ao redor da falta, ele permite que a escrita trabalhe e se coloque a narrar: ali, no lugar no qual considerava o grau zero da ação é onde se encontra seu dom, seu saber-fazer.

Após a assunção desse dom como uma virtude, como algo positivado, o narrador realiza algumas digressões literárias, como a confissão de que Caserito era seu alterego: “Caserito está muerto, me quedé sin alter ego. Caserito era como yo” (RÍOS, 2003, p. 32). A essas digressões aparece a lembrança do quarto da ex-namorada, sua imagem nas lembranças das fotos aí exibidas. Após alguns rodeios da memória, outra digressão narrativa:

Hay un recurso de prosa: ir cerrando artificialmente los problemas que ayudaron a que un texto se extendiera durante unas cuantas páginas. Que los cierres parezcan naturales depende de la destreza del narrador. Pero para mí no hay destreza que valga, a mí me interesa la honestidad. Ser honesto es infinitamente más difícil que ser diestro. Por otra parte sé un poco más ahora que hace un par de semanas y lo bueno es que ese saber no me sirve para nada o para saber nomás, que ya es bastante lindo. Te conté mi historia, ¿té conté mi historia? No sé, pero era una de las ideas; la otra podría resumirse así: te conté.¹⁸ (RÍOS, 2003, p. 33)

Como pode-se ler no excerto anteriormente colocado, após o comentário metaliterário sobre como ir fechando uma narrativa, o narrador se autoavalia no presente da enunciação: “sei um pouco mais agora que há algumas semanas”. Imediatamente, avalia o trabalho de escrita, já localizado em um passado temporal: “¿té conté mi historia? No sé, pero era una de las ideas; la otra podría resumirse así: te conté”.

Com esse “te conté”, interpretamos que a história já está contada em sua totalidade. Diferentemente do sugerido pelo próprio narrador, nem a obra, nem autor se suicidam juntamente com Caserito. Seguem vivos, resistindo ao passar do tempo, das crises, das pandemias. E nos ajudando a resistir. Se, no plano da narrativa, Ríos nos diz que “aguantamos, es la de uno, qué más se puede hacer, aguantar” (RÍOS, 2003, p. 04), como narrador, ele nos demonstra que podemos fazer muito mais que suportar: podemos ser suporte. De vozes, de desvarios, de pontos de viradas e transformações narrativas.

Como podemos concluir com nossa reflexão, *Habrà que poner la luz* é uma obra cujo narrador se constitui como tal na frente do leitor, a partir da experiência vivenciada por *três pontos de virada* intrinsecamente relacionados a um *trabalho de escrita*. E, ao melhor estilo do narrador que apresenta uma sugestão de continuação para a história que está sendo tecida

¹⁸ “Há um recurso de prosa: ir fechando artificialmente os problemas que ajudaram um texto a se estender durante umas páginas. Que os fechamentos pareçam naturais depende da habilidade do narrador. Mas para mim não é uma habilidade que me valha, para mim me interessa a honestidade. Ser honesto é infinitamente mais difícil que ser habilidoso. Por outro lado, eu sei um pouco mais agora que há algumas semanas e o bom é que esse saber não me serve para nada ou para saber e nada mais, que já é bastante lindo. Te contei Minha História, te contei Minha História? Não sei, mas era uma das ideias; a outra poderia resumir assim: te contei.” (RÍOS, 2019, p. 30)

(BENJAMIN, 1987, p. 200), Ríos aconselha e aponta para um caminho, para o que vem depois da palavra “Fim”:

Las pocas veces que escuché mi voz grabada, por ejemplo, en tu contestador, no dejé de reconocerme pero al mismo tiempo me extrañé. Quiero decir que reconocía mi voz ahí y lo que había querido comunicar, pero hubiera necesitado un buen equalizador y saber un poco de sonido para lograr que esa voz que en ese momento escuchaba sólo con los oídos, se pareciera un poco más a la que me escucho con todo el cuerpo cuando hablo. Un trabajo parecido me espera ahora: lograr que estos capítulos que te fui pasando por debajo de la puerta, y en los que reconozco mi voz, se parezcan más a la voz que me escuchaba con todo el cuerpo frente al teclado, la vista clavada en el viejo monitor Samsung.

Fin.¹⁹ (RÍOS, 2003, p. 34)

Parece-nos que o se escutar como narrador também de sua vida seja o conselho tecido pelo narrador e que nos é oferecido nesta finalização da narrativa. Por um processo de identificação, diríamos que, nós, leitores, sugestionados pela escrita de Ríos, também somos convocados a nos transformarmos nos narradores de nossa própria vida, ao nos escutarmos com todo o corpo.

E, como sempre, na melhor das hipóteses, é vida que segue depois do pretenso fim.

Referências

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio*

¹⁹ “As poucas vezes que ouvi minha voz gravada, por exemplo, na sua secretária eletrônica, não deixei de me reconhecer, mas ao mesmo tempo me estranhei. O que quero dizer é que reconhecia a minha voz aí e o que eu queria dizer, mas necessitava de um bom equalizador e saber um pouco do som para conseguir que essa voz que nesse momento escutava só com os ouvidos, se parecesse um pouco mais a que me escuto com todo o corpo quando falo. Um trabalho parecido me espera agora: conseguir que esses capítulos que eu fui te passando por debaixo da porta, nos quais reconheço minha voz, se pareçam mais à voz que me escutava com todo corpo em frente ao teclado, o olhar pregado no velho monitor Samsung.

Fin.” (RÍOS, 2019, p. 30)

sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 197- 221.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Tradução, introdução e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 129-160.

GARAMONA, Francisco. [Contracapa]. In: RÍOS, Damián. *Entreterrianos*. Buenos Aires, Mansalva, 2010.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.

LACAN, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan: libro 4: la relación con el objeto*. Buenos Aires: Paidós, 2016.

LAVELLE, Patrícia. Notas de tradução. In: BENJAMIN, Walter. *A arte de contar histórias*. São Paulo: Editora Hedra, 2018. p. 13.

RIOLFI, Claudia Rosa. Ensinar a escrever: considerações sobre a especificidade do trabalho da escrita. *Leitura: Teoria & Prática*, Campinas, v.21, n. 40, p. 47-51, mar. 2003.

RIOLFI, Claudia Rosa; ALAMINOS, Claudia. Os pontos de virada na formação do professor universitário: um estudo sobre o mecanismo da identificação. *Educação & Pesquisa*, São Paulo, v. 33, n. 2, maio/agosto, 2007.

RÍOS, Damián. *Entreterrianos*. Buenos Aires: Mansalva, 2010.

RÍOS, Damián. *Habrà que poner la luz*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2003.

RÍOS, Damián. *Vamos ter que por luz aqui*. Tangará da Serra: Curupira Cartonera, 2017.