

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

JULIANA SILVA CARDOSO MARCELINO

**A RESSONÂNCIA DO SUJEITO FRONTEIRIÇO NA PRÁTICA POÉTICA DE  
FABIÁN SEVERO, CIRCUNDADA PELA AMBIVALÊNCIA DO TEMPO**

Juiz de Fora

2021

JULIANA SILVA CARDOSO MARCELINO

**A RESSONÂNCIA DO SUJEITO FRONTEIRIÇO NA PRÁTICA POÉTICA DE  
FABIÁN SEVERO, CIRCUNDADA PELA AMBIVALÊNCIA DO TEMPO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Silvina Liliana Carrizo.

Juiz de Fora

2021

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Marcelino, Juliana Silva Cardoso.

A ressonância do sujeito fronteiriço na prática poética de Fabián Severo, circundada pela ambivalência do tempo / Juliana Silva Cardoso Marcelino. -- 2021.

127 f.

Orientadora: Silvínia Lílíana Carrizo

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.

1. Fabián Severo. 2. Fronteira. 3. Portunhol. 4. Performance. 5. Reminiscências. I. Carrizo, Silvínia Lílíana, orient. II. Título.

Juliana Silva Cardoso Marcelino

**A ressonância do sujeito fronteiriço na prática poética de Fabián Severo, circundada  
pela ambivalência do tempo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 02 de agosto de 2021.

BANCA EXAMINADORA



---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Silvana Liliana Carrizo – Orientadora  
Universidade Federal de Juiz de Fora



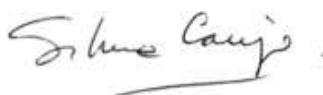
---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves  
Universidade Federal de Juiz de Fora



---

Prof. Dr. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho  
Universidade Federal Fluminense



---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Fernanda Arruda Abrantes  
Colégio Militar de Juiz de Fora

Dedico esta pesquisa a todas as pessoas que estiveram comigo no processo de escrita e aquisição de conhecimento. Em especial, a Fabián Severo, que, com suas palavras indomáveis, envolveu-me de forma encantatória e conseguiu me transportar para múltiplas fronteiras.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por me permitir estar neste mundo terreno e me dar oportunidade de ter acesso ao conhecimento e proporcionar em mim crescimentos tanto no âmbito profissional, como no pessoal.

Aos meus pais, Ivoni (*in memoriam*) e Odimar, por sempre terem se dedicado a mim e sempre estarem comigo. Infelizmente, minha mãe partiu antes de presenciar o início e o fechamento deste ciclo tão relevante em minha formação acadêmica. Todavia, sei que estaria em um transbordamento de felicidade se estivesse por aqui. Pai, serei grata eternamente por me ajudar nesta minha empreitada, ficando com a minha filhinha e doando seu tempo de forma incondicional. Agora, está por vir o Doutorado, se Deus permitir.

À professora Silvina Carrizo, pela confiança e carinho. Temos uma jornada com oportunhol. Já faz alguns anos e, graças ao nosso grupo de pesquisa, pude descobrir meu objeto de pesquisa e lançar-me inteiramente em seu universo com responsabilidade e paixão.

Ao meu esposo e à minha filha, por compreenderem e torcerem por mim durante todo o processo.

À minha tia Irene, pelos pensamentos positivos para que este sonho fosse realizado com êxito.

Ao professor Luiz Fernando Medeiros, grande mestre, que me fez enveredar pelo mundo derridiano e deixar-me encantada diante de tantos ensinamentos mesclados de grandes reflexões e poesia.

À professora Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves, por acreditar em meu potencial e participar desta minha conquista.

À Fernanda Arruda Abrantes, pela atenção, carinho e partilha. Fabián Severo, um escritor que nos impressionou, causou transformações inéditas em nossa compreensão sobre a fronteira.

À minha amiga Clarice, pela força e amizade.

À minha amiga, Marisa Loures, por segurar as minhas mãos nos momentos aflitivos e vibrar comigo nos momentos de alegria.

À secretaria do Programa de Pós-Graduação, Caio e Daniele, pela presteza e atenção.

À Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, pela hospitalidade e por me beneficiar com um ensino de qualidade.

Ao Fabián Severo, motivo maior para que todo esse processo de escrita fosse possível, pela acessibilidade e existência.

“Disculpe mis palabra entreverada. Aquí, hablamos así porque nacimos en la frontera de dos idiomas”. (SEVERO, 2020, p. 12)

## RESUMO

A pesquisa realizada, propõe compreender a produção literária de Fabián Severo e suas circunstâncias de criação em situação sociocultural e política. Objetiva apresentar as obras de Fabián Severo que mostram a realidade fronteiriça (Uruguai/Brasil), na cidade de Artigas, Uruguai. Neste espaço, o poeta desempenha a função de porta-voz de seu povo ao optar pela língua híbrida portunhol, em suas escritas. Ele atribui aos seus textos uma qualidade performática, juntamente com a colaboração do leitor, delineando os pensamentos na composição de sentidos, o que possibilita recriar a fronteira como um lugar pluricultural. Ao engendrar nesse universo, permite-se observar a lógica impiedosa da homogeneização cultural, estabelecida pelo sistema linguístico mundial e de fluxo de informação. No decorrer do curso de sua escrita, há recortes, reminiscências do cotidiano, interstícios, ressonâncias, deslocamentos e apegos, dentro de uma dinâmica que envolve o real e ficção para o sujeito fronteiriço. Essa variedade linguística colaborou para questionar o imaginário do Uruguai como um país monolíngue e possibilitou uma maior compreensão do que seja a fronteira. Discorreremos também a respeito dos conflitos que envolvem questões sobre o capital literário, multiterritorialidade, ciberespaços e as aproximações entre vida do autor e a ficção.

Palavras-chave: Fabián Severo. Fronteira. Portunhol. Performance. Reminiscências.



## RESUMEN

La pesquisa desarrollada propone comprender la producción literaria de Fabián Severo y sus circunstancias de creación en situación sociocultural y política. Objetiva presentar las obras de Fabián Severo que muestran la realidad fronteriza (Uruguay/ Brasil), en la ciudad de Artigas, Uruguay. En este espacio, el poeta desempeña la función de portavoz de su pueblo al optar por la lengua híbrida portunhol, en sus escrituras. Él atribui al su texto una calidad performática, juntamente con la colaboración del lector, delineando los pensamientos en la composición de los sentidos, lo que possibilita recrear la frontera como un sitio pluricultural. Al engendrar em ese universo, permite-se observar la lógica impiedosa de la homogeneización cultural, establecida por el sistema lingüístico mundial y de flujo de información. En el transcurrir del curso de su escritura, hay recortes, reminiscencias del cotidiano, intersticios, resonancias, desplazamientos y apegos, adentro de una dinámica que envuelve el real y ficción para el sujeto fronterizo. Esa variedad lingüística ha colaborado para cuestionar lo imaginario del Uruguay como un país monolingue y ha posibilitado una mayor comprensión del que sea la frontera. Hablaremos también al respecto de los conflictos que involucran cuestiones sobre el capital literário, multirritorialidad, ciberespacios y las aproximaciones entre la vida del autor y la ficción.

Palabras- clave: Fabián Severo. Frontera. Portunhol. Performance. Reminiscencia.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>2</b>	<b>A IMERSÃO POÉTICA DE FABIÁN SEVERO NO UNIVERSO FRONTEIRIÇO</b> .....	13
2.1	A RESSIGNIFICAÇÃO DA FRONTEIRA NA POÉTICA EM PORTUNHOL .....	14
2.2	A POÉTICA DO ENTRELUGAR .....	22
2.3	ARTIGAS, UM TERRITÓRIO EM CONTÍNUO MOVIMENTO .....	29
2.4	ARTIGAS E QUARAÍ, CIDADES GÊMEAS .....	35
<b>3</b>	<b>A PERFORMANCE POÉTICA DE FABIÁN SEVERO E A INSERÇÃO DO PORTUNHOL COMO INFLEXÃO DA VOZ</b> .....	48
3.1	O CARÁTER APORÉTICO NAS OBRAS DE FABIÁN SEVERO .....	48
3.2	A POÉTICA DE SEVERO: TRAÇO, RISCO E TRAVESSIA .....	56
3.3	HOSPITALIDADE E HOSTILIDADE NA FRONTEIRA .....	63
3.4	A PRESENÇA ATIVA DO CORPO .....	66
3.5	INOVAÇÕES TECNOLÓGICAS COMO RECURSO DE DESTERRITORIALIZAÇÃO .....	74
<b>4</b>	<b>MEMÓRIA, TRAÇO E ESQUECIMENTO</b> .....	77
4.1	REMINISCÊNCIAS DE UM FRONTEIRIÇO .....	82
4.2	A QUESTÃO DE MORTE EM VIRALATA .....	85
4.3	APROXIMAÇÕES .....	87
4.4	AS RELAÇÕES AUTOBIOGRÁFICAS NAS OBRAS DE FABIÁN SEVERO .....	102
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	109
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	113
	<b>APÊNDICE A – Entrevista concedida por Fabián Severo por <i>e-mail</i></b> .....	121
	<b>APÊNDICE B – Transcrições de conversas com Fabián Severo por <i>Whatsapp</i></b> .....	124

## 1 INTRODUÇÃO

Ao participar do grupo de pesquisa “Linguagens mestiças: o portunhol literário”, sob orientação da Professora Doutora Silvina Liliana Carrizo, foi possível conhecer algumas obras sobre a desconstrução simultânea de duas línguas – o espanhol e o português –, a partir da necessidade de dar voz às múltiplas diversidades dos sujeitos, além do mundo acabado e demarcado pela fronteira. No decorrer da pesquisa, foram buscados outros escritores que também adotam ou adotaram essa prática criativa e popular, o portunhol. Foi por meio de tais estudos, vinculados à pesquisa supracitada, que descobri Fabián Severo, um escritor uruguaio, nascido na cidade fronteira de Artigas (Uruguai), divisa com a cidade de Quaraí (Brasil), e senti-me sequestrada por sua escrita, repleta de lirismo, criatividade e emoção.

A questão que me impulsionou para que o escolhesse e realizasse este trabalho foi, primeiramente, a opção do escritor em produzir suas obras em portunhol para que pudesse falar da fronteira. Essa língua de mescla representa verdadeiramente o sujeito nascido e criado em uma cidade fronteira, onde as linhas demarcatórias da fronteira são simbólicas, no caso específico, Artigas e Quaraí. Ambas as cidades se encontram em uma situação de troca por fazerem parte de uma zona seca, ou seja, não há impedimentos para que a população desses locais trafegue e possa compartilhar suas experiências.

Ao considerar as produções literárias severianas alicerçadas no hibridismo linguístico (portunhol), buscar-se-á compreender sua prática literária, suas condições de produção sociocultural e política. Discutir-se-á as noções de campo literário e linguístico nacional em função das linguagens literárias, das línguas nacionais, dos falares fronteiros e subjetividades atravessadas pelo entrelaçamento das experiências advindas das mesclas: linguística, territorial e cultural. Severo escreve suas obras em portunhol literário e revela o universo da fronteira na tentativa de encontrar e fazer presentes vozes que compõem sua cidade natal, que se encontra, muitas vezes, em esquecimento ou situações de aceitação, tanto no âmbito educacional, acadêmico, social, político e econômico. Sua escrita busca transcender a morte e resistir em um mundo neoliberal e segregacionista.

Com o panorama proposto, é possível falar de existência a partir do modo como o escritor se propõe a mostrar a fronteira ao leitor, o que potencializa uma visibilidade pela capacidade de quem escreve em parceria com aquele que lê, favorecendo uma transformação dos olhares de quem interpreta a fronteira pelo viés de uma perspectiva “outra”. O “outro”, ao invés de ocupar o lugar periférico, enxerga-se e aceita-se, desloca-se do papel subalterno e posiciona-se no lugar de “nós”. É incluído no mundo como ser atuante, o que desestabiliza com

os ideais centrais e articuladores que servem de referências e são absorvidos pelo mercado literário.

Ao trazer uma concepção de comunidade e participação de um saber popular como forma de constituição e, simultaneamente, como produto originado de um apanhado de lembranças fictícias e reais constituído por meio da troca de experiências, Fabián Severo liberta sua escrita por meio da mobilização da consciência crítica. O autor realiza isto em um sentido crítico que direciona “à desnaturalização das formas canônicas de aprender-construir -ser no mundo” (LANDER, 2005, p. 15). Severo ainda proporciona ao leitor o reconhecimento do outro como si mesmo. Diante do cenário histórico e político inacabado e relativo do conhecimento, o escritor possui uma multiplicidade de vozes, participantes no campo social e construtores de conhecimento, mesmo perante a infinda tensão entre minorias e majorias, num processo, ora de dependência, ora de resistência.

O desenvolvimento desta pesquisa trilhará o seguinte caminho, descrito a seguir. No primeiro capítulo, intitulado “A imersão poética de Fabián Severo no universo fronteiriço”, objetiva-se evidenciar as transformações ocorridas no mercado literário nos últimos tempos, o que proporciona possibilidades e outros modelos estéticos e formais na literatura. O trabalho literário de Fabián Severo resiste à discriminação linguística, pois ele escreve em portunhol e sua escolha se dá pelo reconhecimento dessa língua como parte de sua essência, na qual conviveu em sua infância e ao regressar para a Artigas, ainda está presente e viva. Sua literatura promove encontros ao ouvir e contar histórias. No intuito de sobreviver, há uma realidade que favorece a desigualdade e tenta homogeneizar a cultura, que está vinculada a um sistema linguístico mundial e de disseminação de informação. Severo desmonta o ideal de imaginário de nação. O Uruguai, um país matizado e com várias nuances, traz uma força legítima com o portunhol com a reconfiguração a partir da ótica do minoritário o cenário cultural literário.

O segundo capítulo, nomeado “A performance poética de Fabián Severo e a inserção do portunhol como inflexão da voz”, refere-se à relevância da literatura severiana, que ultrapassa o senso comum de uma língua institucionalizada e ressignifica a literatura, oportunizando um material literário que instiga novas sensações. Baseado em estudos derridianos, a pesquisa norteia-se na ideia da poesia como uma prática artística da linguagem humana e a provisoriamente de sentido que abarca esse gênero. O poema é uma composição polifônica que produz uma infinda conversação e traz consigo o transbordamento de sua força que ultrapassa o inscrito pela mão do poeta. Portanto, traça retornos e travessias numa constante errância em relação a alguma tentativa de apreensão, por destinar a incompletude e ao dom do acontecimento, que alavanca de forma espontânea a junção do propósito do autor em mostrar

sua aspiração em manter histórias fronteiriças ativas em um universo literário seletivo. Severo, quando opta por retratar a fronteira de forma visceral e toma o portunhol como a voz da fronteira, atribui uma função performática a todo seu movimento artístico, juntamente com a colaboração do leitor. Unido a este, são enxertados pensamentos e sensações inéditas na composição do sentido. A escrita assume uma qualidade aporética, não de impasse, fechamento, mas de abertura e travessia do não acesso absoluto de sua essência. Atenta-se para a fronteira como um espaço de rastros, que se intensificam em cortes, silêncios, sofrimentos, encontros decursivos do tráfego constante e de contribuições culturais efetivas nessa zona híbrida, ressignificando a fronteira.

No terceiro capítulo, “A influência do tempo na construção da memória”, buscar-se-á compreender e analisar a perspicácia criativa de Fabián Severo em lançar mão de suas recordações e de seus vizinhos para resgatar Artigas pelo exercício da memória. Não há compromisso com a realidade factual, mas com as possibilidades de uma verossimilhança com a fronteira e seu modo de viver. São abarcados recursos por intermédio dos sonhos, imagens, vivências, encontros e compartilhamentos. As recordações depositadas na memória, que ora falha, ora manipula, conscientemente ou inconscientemente, ora deslinda sentimentos e desejos que exercem um efeito na composição da memória individual. Da mesma forma, a memória coletiva entra no jogo, só que agora assume uma função de “poder” mediante à luta por uma visibilidade diante da discrepância da desigualdade em que a fronteira Artigas se encontra. Severo transforma-se em porta-voz dessa memória fronteiriça. Com esses interstícios encravados de silêncios, o autor engendra sua linguagem, revela a memória social, os problemas relacionados ao tempo e à história. Suas obras têm um teor tracejado pela autoficção<sup>1</sup>, concedem vantagens às práticas artísticas do poeta sobre o referencial, atribuindo mais valor do que uma autobiografia. Imputa-se uma conotação memorialista, termo usado por Luiz Costa Lima (1986, p. 302), e configura-se como o limiar da ficção e da vida real, numa versão singular dos acontecimentos, sem a obrigatoriedade com a verdade de seu objeto, a fronteira.

Diante das reflexões propostas, esta pesquisa discorrerá sobre a seguinte questão: é possível que a prática poética de Fabián Severo possa reverberar o sujeito fronteiriço e seu

---

<sup>1</sup> O termo autoficção tem origem francesa, *autofiction*, e foi criado pelo escritor francês e professor de literatura Julien Serge Doubrovsky, em 1977, oficialmente. Antes mesmo, Doubrovsky já vinha pensando criticamente a respeito da autobiografia e dos estudos realizados pelo teórico conterrâneo Philippe Lejeune. É escritor, crítico literário (especialista em Corneille) e professor de literatura francesa. Foi professor honorário na New York University e, atualmente, está aposentado e de volta a Paris. Publicou obras críticas (**Corneille et la dialectique du héros**, 1963; **Pourquoi le nouvelle critique**, 1996; **La Place de la Madeleine: écriture et fantasme chez Proust**, 1974; **Parcours critique**, 1980; **Autobiographiques: de Corneille à Sartre**, 1988; **Parcours critique II**, 2006) e obras literárias (**Le Jour S**, 1963; **La Dispersion**, 1969; **Fils**, 1977; **Un amour de soi**, 1982; **Le livre brisé**, Prix) (FAEDRICH, 2014).

lugar, na ambivalência do tempo, e, simultaneamente, ser reconhecida como uma literatura relevante dentro do mercado literário? Partiremos da hipótese de que a prática poética de Severo é um movimento de resistência ao modelo hegemônico de nação que trava uma luta simbólica no campo literário. Por esse viés, o pluriculturalismo seria afirmado, evidenciando a mescla de culturas na qual a fronteira é involucrada. É possível reconhecer a importância de seu trabalho que busca dar voz ao sujeito fronteiro e, ao mesmo tempo, demonstra a complexidade da fronteira, permeada de histórias, abandonos e esquecimentos.

## 2 A IMERSÃO POÉTICA DE FABIÁN SEVERO NO UNIVERSO FRONTEIRIÇO

Si a frontera noum fosse uma frontea  
 As pedra preciosa que pisamo  
 Enyenarían nossos prato.  
 Mas aqui us patrón  
 Tapan com gayeta veia  
 A boca da yente,  
 I cuelgan a inyustisa nu pescueso (SEVERO, 2013, p. 28).

Este capítulo objetiva demonstrar a prática poética de Fabián Severo<sup>2</sup>, uruguaio nascido em Artigas em 1981, cidade fronteiriça entre Uruguai e Brasil. A obra do escritor é um exímio exemplar da literatura de fronteira, pois penetra num universo pluridimensional e permite, entre muitas possibilidades, analisar a lógica perversa da homogeneização cultural, instaurada pelo sistema linguístico mundial e de circulação de informação.

A presente pesquisa possui o propósito de evidenciar que, com o passar do tempo, houve uma considerável transformação entre as viabilidades formais e estéticas dos textos literários, o que proporciona a Severo o reconhecimento no mercado literário, por vezes tão hostil. Em resposta a uma pergunta feita pelos professores Adriana Carvalho Lopes<sup>3</sup> e Daniel do Nascimento e Silva<sup>4</sup>, em uma entrevista realizada no Palácio Brasil, em Montevideu, o próprio autor respondeu: “A questão que se pode depreender de sua literatura é que é possível desaprender essa ideologia monoglota: “problema é que, quando a teoria não se adapta à realidade o que falha é a teoria, não é a realidade” (LOPES; SILVA, 2018, p. 703-704).

Em poucas palavras, o poeta explica a necessidade da literatura em promover encontros, de ouvir e contar histórias para que possa existir e o principal, a oportunidade não somente de conhecer os clássicos, mas o “outro”, aquele muitas vezes distante dos holofotes das grandes nações, que não deixam de protagonizar no cenário da vida. Nesse sentido, percebe-se, na escrita de Severo, uma resistência pela construção de sentidos dos percursos temporais, no decorrer do fluxo poético, permeado de recortes, linearidades, retornos, reminiscências do cotidiano, interstícios, ressonâncias, deslocamentos dos sujeitos e seus apegos para cada temporalidade dentro de uma dinâmica lógica que enleia o real à ficção.

<sup>2</sup> Escritor nascido em Artigas, cidade localizada mais ao norte do Uruguai, que possui aproximadamente 44 mil habitantes e faz fronteira com Quaraí, Rio Grande do Sul, Brasil. Nascido num espaço geográfico em que o português é amplamente utilizado.

<sup>3</sup> Professora adjunta do Departamento de Educação e Sociedade do Instituto Multidisciplinar da UFRJ e professora colaboradora do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Linguística Aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

<sup>4</sup> Professor adjunto do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas e professor colaborador do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Linguística Aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

O campo literário está vinculado às línguas de prestígio. Severo realiza, com a escolha do portunhol, uma língua sem notoriedade, o dismantelar do capital linguístico-literário do português e do espanhol. Essa variedade linguística colaborou para questionar o imaginário do Uruguai como um país monolíngue e possibilitou uma maior compreensão do que seja a fronteira. Ou melhor, concede o desenvolvimento de uma dimensão literária híbrida, cheia de alteridade e sofrimento, matizada por uma escrita artística, com o portunhol como matéria, e força criativa de autenticidade e representação do povo fronteiriço.

## 2.1 A RESSIGNIFICAÇÃO DA FRONTEIRA NA POÉTICA EM PORTUNHOL

O poeta uruguaio Fabián Severo publicou seu primeiro livro de poemas escrito em 2010, intitulado **Noite nu Norte**, em portunhol. Em 2011, republicou-o em versão bilíngue – portunhol e espanhol –, sob o título **Noite nu Norte/ Noche en el norte** – poesía de la frontera, sendo constituído por 58 poemas intitulados por números. O compilado se dispõe em ordem crescente (**de uno ao cincuentioito**). Em 2013, publicou **Viento de Nadie**, um compilado de 32 poemas também escrito em portunhol, e, em 2014, publicou **NósOtros** uma obra de poemas dividida em duas partes, a primeira com uma seleção de poemas presentes nos dois últimos livros publicados – **Noite nu Norte** e **Viento de Nadie** –, contendo reformulações, totalizando 24 poemas; e a segunda parte intitula-se “El mundo en un lugar”<sup>5</sup>, composta por nove poemas inéditos. Em 2015, publicou a “novela”<sup>6</sup> **Viralata** e por fim **Sepultura**, em 2020.

O referido autor busca ilustrar, a partir de sua experiência de vida, a realidade fronteiriça por meio da construção de memórias individual e coletiva, sem se comprometer com a verdade. Todavia, ressalta-se que memória também é ficção. Sua poética é unificada por combinações de palavras, sons, ritmos e musicalidade, na qual se utiliza da língua afetiva, o portunhol, ao invés da língua oficial, o espanhol, possibilitando enxergar a fronteira em sua indefinição, atravessada por conflitos. São percebidas as implicações que cabem a essa fronteira, seja no âmbito literário, social, político, linguístico, histórico ou geográfico. Pela leitura, o leitor é envolvido por uma fronteira na qual não existe uma linha de demarcação entre Brasil e Uruguai. Artigas será sempre uma região que agrega o mesmo céu e a mesma terra em sua formação, compondo um cenário repleto de histórias e traços culturais advindos da mescla entre duas nações. No poema “Oito”, é possível compreender essa fusão: “Archigas fala i baila com aqueles/ mas trabaja i

<sup>5</sup> Poemas escritos para a obra de dança **El mundo en un lugar**, de Leticia Ehrlich, que estreou no Teatro Solís, em setembro de 2013.

<sup>6</sup> Termo em espanhol. Em português, “novela” significa “romance” (DICIONÁRIO, 2005).



come con estos” (SEVERO, 2011, p. 26).

Para que se possa conhecer a fronteira em Artigas, cidade de origem de Severo, faz-se necessário imergir no processo de desenvolvimento da América Latina, abdicar do tempo historicizado, fundamentado no atraso e na anterioridade e em demarcações temporais que se organizam sequencialmente em colonialismo e pós-colonialismo. Tais delimitações são de cunho ilustrativo, visto que não houve o rompimento entre elas. Traços do colonialismo estão presentes culturalmente nas nações independentes. Nesse sentido, desfazer a ideia de tempo histórico como ponto de partida para se deslindar a realidade de uma nação é imprescindível.

De acordo com a gênese marcada pela consolidação das nações “periféricas” e os mecanismos estratégicos de dominação impostos pela Europa, numa tentativa de homogeneizar as nações dominadas e ocultar as diferenças e conflitos existentes para que se obtenha o poder, pode-se observar o universo fronteiriço agastado em fragmentos, ruídos e silêncios. Ao pensar-se na modernidade, logo, podemos concluir que o modelo civilizatório seguido pelas nações periféricas foi o europeu, não por escolha, mas por exigência do dominador numa perspectiva dualista de nação: atrasada x civilizada.

Fabián Severo nos ensina a resistir diante do apagamento de vidas silenciadas pelo sistema neoliberal que assola as nações das “bordas”. Ao escrever as histórias da fronteira em portunhol, uma língua flutuante, sem um esquema ortográfico ou regras gramaticais, que varia de fronteira para fronteira, bairro, faixa etária, falada pelos pobres, originada das perdas e carências na fronteira, o poeta proporciona uma abertura para o “estranho”, já que o portunhol é resultado do acolhimento de duas línguas permeadas por todas as suas implicações. Por estar “fora” e, ao mesmo tempo, ser parte do “todo”, o portunhol promove uma temporalidade na fronteira não estagnada em um passado aferrado no imaginário de nação. O poema “Sincuentioito”, de **Noite nu Norte**, emana o sentimento do sujeito “fronteirizo” e evidencia a cidade de Artigas como uma região composta por ruídos e silêncios:

Nos semo da frontera  
 como u sol qui nase alí tras us ucalito  
 alumeia todo u día ensima du río  
 i vai durmí la despós da casa dus Rodríguez.

Da frontera como a lua  
 qui fas a noite cuasi día  
 deitando luar nas maryen del Cuareim.

Como el viento  
 que ase bailar las bandera  
 como a yuva

leva us ranyo deles yunto con los nuestro.

Todos nos semo da frontera  
como eses pávaro avuando de la pra qui  
cantando um idioma que todos intende.

Vemos da frontera  
vamo pra frontera  
como us avó i nosos filio  
cumendo el pan que u diabo amasó  
sofrendo neste fin de mundo.

Nos semo a frontera  
mas que cualquier río  
mas que cualquier puente (SEVERO, 2011, p. 91).

Envereda-se pelo conceito neoliberal, que seria um eficiente retrato do pensamento moderno hegemônico, em que a sociedade é configurada num extrato purificado. Todavia, expropriado de tensões e contradições, de tendências e alternativas civilizatórias, cria-se um senso comum de um modelo único, globalizado<sup>7</sup>, universal, colocando o papel da política como dispensável, já que não possibilita opções plausíveis a essa forma de vida. Dissemina-se a ideia de “igualdade potencial e a uniformidade de todas as pessoas e culturas” (CORONIL, 2005, p. 59), porém, continua a explorar as riquezas naturais das nações “das bordas” e sua mão de obra – duas situações que estão interligadas, promovendo a destruição da integridade humana em favor do capitalismo. Assim, traz-se à tona esse contexto histórico-cultural do imaginário que afeta o espaço intelectual, em que se observa, inclusive, nas Ciências Sociais, uma visão de mundo reducionista, que situa uma única perspectiva de futuro possível para todas as culturas e povos. Segundo o sociólogo Edgardo Lander: “Aqueles que não conseguirem incorporar-se a esta marcha inexorável da história estão destinados a desaparecer” (LANDER, 2005, p. 13).

Quando se coloca o mercado literário em pauta, não há como não correlacionar com o sistema neoliberal, que pulveriza todas as instâncias pertencentes ao corpo social. Este se converte em grupos universais, impossibilitando uma análise coerente da realidade, além de estipular o que deve ser direcionado para todos os povos do planeta. Esta construção eurocêntrica raciocina e alinha a totalidade temporal e espacial para a humanidade como um todo. Além disso, insere especificidades na história e na cultura como um modelo de referência

---

<sup>7</sup> O antropólogo e historiador venezuelano Fernando Coronil (2005, p. 50), em seu artigo “Natureza do pós-colonialismo: do eurocentrismo ao globocentrismo”, explica a globalização neoliberal que “é implosiva ao invés de expansiva, conecta centros poderosos a periferias subordinadas. Seu modo de integração é fragmentário ao invés de total. Constrói semelhanças sobre uma base de assimetrias. Em suma, unifica dividindo. Em vez da reconfortante imagem da aldeia global, oferece, de diferentes perspectivas e com diferentes ênfases, uma visão inquietante de um mundo fraturado e dividido por novas formas de dominação” (LANDER, 2005, p. 50).

superior e universal.

As obras de Severo expõem, em sua prática escrita, a dificuldade em transpor os limites da língua dominante (espanhol) e, com ela, toda sua herança, capital literário e imaginários. Transparece a desigualdade e a discriminação em relação às sociedades que possuem outras formas de conhecimentos linguístico e cultural. Não somente são consideradas diferentes, são categorizadas como arcaicas, primitivas, carentes, acentuando, no imaginário de nação “oficial”, a inferioridade desses grupos sociais.

As obras em estudo mostram-se distantes do padrão estético universal, no qual títulos consagrados e reconhecidos literariamente servem como instrumentos legisladores do reconhecimento literário. Nesse sentido, Severo possui como matéria prima, Artigas, uma região sem notoriedade, e escreve em uma língua sem prestígio, o que rompe com a tradição que refina a Literatura, sem deixar de mencionar as políticas públicas uruguaias que buscam a hegemonia da nação, escamoteando o cenário pluricultural e complexo da fronteira.

É evidente que a colonização da América Latina ainda perdura na atualidade, reconfigurada em um sistema “moderno – colonial” (LANDER, 2005, p. 4). Visualiza-se um mecanismo interno social e cultural que insiste em delinear identidades nacionais, abrangendo uma perspectiva histórico-cultural do continente e negando a fragmentação e a complexidade da formação de povos sujeitos à exclusão e à aceitação forçada das convicções coloniais e nacionais que definem uma civilização e a estereotipa em versões retardatárias. São países submetidos à expropriação de suas essências identitárias e progressistas, nações nas quais o poder soberano regula e educa os territórios subalternizados.

A América Latina, durante todo o seguimento de fortalecimento do sistema capitalista, respaldado na política neoliberal, isocronicamente constituído por estratégias colonizadoras e de cunho imperialista de dominação, passou a sofrer, de acordo Edgardo Lander (2005, p. 10), de um “conformismo colonial”, por efeito da atuação dos conquistadores ibéricos que ordenaram, por volta dos séculos XVIII e XIX, a América em várias instâncias com imposições linguísticas, inserção de conhecimentos, contribuindo para a construção de uma memória coletiva seletiva e para a criação de um imaginário de nação. Esse cenário resultou na formação totalizadora de pensar o espaço e o tempo, respaldada na experiência europeia.

Vale mencionar, nesse contexto, o filósofo Michel Foucault (2004), que aborda as relações de poder dentro da estrutura social e a naturalização das conexões do sistema capitalista-liberal e das microesferas sociais, tendo como origem a influência da supremacia europeia. Conseqüentemente, essa ideia ocasiona a submissão dos colonizados, marcados pela expropriação de terras, silenciamentos de povos julgados inferiores, como os indígenas e os

negros, e a exploração das riquezas naturais e do trabalho, resultando em um “regime de normatização” (LANDER, 2005, p. 12) o que culmina na formação do sujeito-latino-americano contaminado pelo poder hegemônico europeu.

O desenvolvimento identitário dos países colonizadores, conhecidos, ainda segundo Lander, como países do “centro”, mediante a sua produção de conhecimentos, busca instaurar na sociedade sua supremacia, utilizando de artifícios segregacionistas, seja no âmbito racial, seja no cultural, seja no linguístico, para que se perpetue a legitimidade e a consolidação dessas nações dominadoras. Ao persistir-se na manutenção de uma língua “pura”, as nações hegemônicas constroem um paradigma de identidade nacional, vinculado a uma dominância política, econômica e cultural.

Os historiadores tradicionais acreditam ser possível delinear a “gênesis” das nações dentro de uma perspectiva cronológica cultural, conforme Benedict Anderson (2008), sustentada pelas políticas coletivas e marcada pelas nacionalidades oficializadas pelos registros históricos, permeados de histórias selecionadas por uma específica esfera social e repletas de esquecimentos, devido ao desinteresse em ilustrar a pluralidade contida na sociedade. Ao transpassar pelo contexto histórico-cultural da América Latina, constata-se a participação das concepções universais respaldadas na Europa que interferem nos direitos dos indivíduos e pensamentos, realizando na temporalidade um imaginário do que seria a nação.

Anderson (2008) propõe uma reflexão sobre a nação limitada e a construção de fronteiras fixas, nas quais as comunidades são submetidas a imitar a nação soberana, inventando uma unidade identitária que se exterioriza como homogênea e solidificada e, simultaneamente, mascara as hierarquias e desigualdades em um tempo linear e vazio, permeado por um caráter excludente. Ao questionar a escassez na temporalidade, reconhecendo a nação dentro de uma limitação estabilizada e imaginada que resulta por engessar a realidade, permite-se vislumbrar a possibilidade de descentrar, modificar e recuperar tempos, tendo como alternativa a literatura, que contribui para o redirecionamento do ponto da discussão desta dissertação.

As obras de Fabián Severo reinventam o presente, admitindo tempos de possibilidades nos quais se concatenam o passado a eixos distintos. Recuperam-se imagens de outras esferas ao longo da vivência experienciada no afeto, em crenças, silêncios e, simultaneamente, ressignificam-se sentidos dentro da temporalidade, recusando cronometrar o tempo da história e afirmando o movimento pendular do tempo que se rui no vai e vem, passado-presente. O sujeito poético busca, por intermédio das lembranças, uma mudança no tempo historicizado. A “fenda temporal” é preenchida, o tempo silenciado em função da tentativa de homogeneização da nação uruguaia. A poética de Severo vai além dos acontecimentos relacionados aos fatos

oficializados e direcionados às políticas nacionais, territoriais, linguísticas e de caráter imperialista, o que sucumbe em histórias vividas, sem os holofotes desses mecanismos homogeneizadores. A dinâmica interna do subalterno, no poema intitulado “Dois”, elucida essa ideia de fenda temporal inundada de ruídos, indo contra um tempo marcado pelo silêncio: “Artigas e uma estación abandonada/ A esperanza detrás de um trein que no regresa/ uma ruta que se perde rumbo ao sur” (SEVERO, 2011, p. 20).

A crítica teórica Gayatri Spivak (2010) elucida a dificuldade do subalterno em estar dentro do discurso, sem que haja a interferência do discurso hegemônico, inclusive, em razão da não escuta e por estar do lado de fora da história. A partir desse cenário, Fabián Severo se depara com o desafio de traçar um caminho no qual a subalternidade possa se pronunciar e, simultaneamente, abalar “os limites representacionais, bem como seu próprio lugar de enunciação e sua cumplicidade no trabalho intelectual” (SPIVAK, 2010, p. 18). Em “Sincuentiséis”, transcrito a seguir, o sujeito poético externaliza a necessidade de se fazer presente na composição social e insiste, mesmo diante do silenciamento:

Cuando uno es pobre  
i eu so pobre,  
no se puede isquesé de aonde viene.

Asvés yo voi na carnisería  
veo el Luisito trabaliando, el me atiende  
i yo quero le desir  
*tu te lembra Luisito*  
*cuando nos iva nel río casá vieja del agua*  
*i avía unas que no largavan las pedra*  
*o cuando nos robava guayavo da casa da veia Nilda*  
*i íbamos na tua casa pra cumé guayavo con asúcar*  
*pero el ni me oia*  
después que me da las cosa  
dis, *muchas gracia, el próximo...*  
i eu noun sei si ele no se lembra  
o no se quiere lembrá.

O la Silvana, que se foi pra Montivideu  
istudiá pra maestra  
un día yo crusé con eya nel sentro  
ela me miró i yo levanté la maun pra saludá  
i eya deu volta la cara i se foi. [...] (SEVERO, 2011, p. 88-89).

O sujeito deslocado do imaginário nacional, assinalado pela desigualdade social e com propósitos históricos distintos, leva-nos à constatação de que o subalterno também se manifesta, segundo Bhabha (2011), em uma “autoridade social”. É pertinente traçar o conceito de nação, considerando a história individual repleta de experiências como uma ferramenta fundamental

para a compreensão da história do coletivo, adicionando à construção da memória um desdobramento que se reconfigura a partir da ótica do minoritário o cenário cultural literário. Vejamos nos trechos do poema “Dose”, de **Noite nu Norte/ Noche en el norte**:

Artigas tevi um seu yeio distrela  
um río yeio de peiye  
um campo verde, asím de árbol  
uma terra brilhante de pedra  
mas alguém levou tudo pra otru povo  
i nos fiquemo seim nada (SEVERO, 2011, p. 30).

Na obra de Fabián Severo, ao representar-se o sujeito subalterno, o poeta tem uma fascinante tentativa de escrita, “variedad ágrafa del portugués con mayor o menor influencia del español” (SEVERO, 2017), recriada na rotina dos cidadãos que vivem em Artigas. Essa dialética entre línguas consuma-se no portunhol. A língua passa por um processo de “transliteração”<sup>8</sup>, que a transforma em uma “expressão” diferenciada, que, todavia, continua destinada a uma permanência na vida de seus falantes. Essa variedade delinea a situação linguística da região fronteira uruguaio-brasileira, cuja área uruguaia fronteira caracteriza-se por mostrar uma sociedade que fala o espanhol, língua oficial, e o portunhol, língua híbrida – português e espanhol.

O portunhol, língua legitimada de fronteira, mostra-se enquanto uma nova materialidade a ser pensada pelos estudiosos. A partir da primeira década do presente século, constituiu-se a Comisión de Políticas Lingüísticas de Educación Pública<sup>9</sup>, no Uruguai, composta por uma equipe especializada em delinear políticas linguísticas determinadas que atendem, no sistema educativo, à complexa conjuntura linguística existente no território uruguaio, incluindo a região de fronteira. Nos documentos publicados por essa comissão, a região fronteira é declarada como bilíngue e diglósica, em que duas línguas se utilizam com objetivo e contextos distintos. O portunhol é a língua falada no circuito familiar, ao passo que o espanhol é dito em ambientes públicos.

O portunhol falado em Artigas, apesar de legitimado por linguistas uruguaio com a *Ley de Educación General*, de 2008, e reconhecido necessário devido à realidade da fronteira bilíngue e diglósica, ainda está associado à questão socioeconômica desfavorecida e ao grau baixo de escolaridade. É conhecida como a “língua dos pobres”. Os falantes dessa língua híbrida

<sup>8</sup> “Transliteração”, em sentido estrito, é um mapeamento de um sistema de escrita em outro.

<sup>9</sup> Na República Oriental do Uruguai, a ANEP, órgão autônomo e desvinculado do Ministério da Educação e Cultura, é a instância responsável pela administração do ensino público e privado, com exceção do ensino superior (SILVEIRA; QUEIROLO, 1998).

sofrem preconceito linguístico, sendo, inclusive, vergonhoso praticá-la em locais públicos. Todavia, é utilizada em situações íntimas como forma de preservar a alteridade.

Severo, em sua prática poética, resiste dentro do discurso hegemônico. O poeta busca forças em sua língua de afeto e adiciona à linguagem uma performance repleta de musicalidade e plasticidade. No poema “Cuartose”, é percebida essa mescla cultural (Brasil e Uruguai), o que contribui para a formação do portunhol como uma língua híbrida e representativa para os sujeitos subalternizados pertencentes a Artigas, uma vez que esses sujeitos se pensam, imaginam-se e recriam-se imergidos nesse limbo.

Desde piqueno  
vemo seus programa  
iscutemo suas música  
aprendemo suas palavra  
bailemo sus baile  
cumemo sua comida  
resemo seus santo (SEVERO, 2011, p. 32).

Em Artigas, a prática das línguas (espanhol e português) se dá devido a circunstâncias distintas. O português é considerado língua de comércio e o espanhol, de prestígio. Bhabha (2011, p. 230) declara que: “precisamos de um outro tempo de escrita que seja capaz de inscrever as interseções ambivalentes e quiasmáticas de tempo e lugar que constituem a problemática experiência moderna de nação”. No poema “Tresi”, o sujeito poético remete à fronteira como uma outra dimensão que necessita de um outro tempo para que se possa compreender que sempre será uma ambivalência do tempo, uma indefinição diante dos fatos que circunscrevem a história. Vejamos nos versos transcritos:

Antes  
eu queria ser uruguayo.  
Agora  
quero ser daqui (SEVERO, 2011, p. 31).

A poética de Severo discorda que a história seja criada a partir de um só tempo e ultrapassa o senso comum, compreendendo a fronteira como um lugar pluricultural e crivado de particularidades, no qual a visão horizontalizada do tempo linear insiste em esconder e eliminar outras versões repletas de esquecimentos, abandonos e violência. É o que se percebe nos trechos do poema “Trinticuatro”:

Mi madre falava mui bien, yo intendía.  
*Fabi andá faser los deber, yo fasía.*  
*Fabi traseme meio litro de leite, yo trasía.*  
*Desí pra doña Cora que amañá le pago, yo disía.*  
*Deya isso gurí i yo deiyava.*

Mas mi maestra no intendía.  
 Mandava cartas en mi caderno  
 todo con rojo (iguaisito su cara) i asinava imbaiyo.

Mas mi madre no intendía.  
*Le iso pra mim ijo i yo leía.*  
 [...]
   
 Intonses serto día mi madre intendió i dise:  
*Meu fio, tu terás que deiyá la iscuela*  
 i yo deiyé (SEVERO, 2011, p. 58).

## 2.2 A POÉTICA DO ENTRELUGAR

Em uma entrevista concedida ao **Portal Galego da Língua** (PGL.GAL), em 26 de maio de 2017, realizada pelo jornalista José Carlos da Silva, Fabián Severo explica a necessidade de uma representação linguística efetiva da fronteira ligada a outras instâncias produtoras de conhecimento e disseminação cultural, seja na educação, na literatura, seja na música. Isso porque é o portunhol sua língua materna e de muitos outros sujeitos fronteiriços.

O poeta trabalha com o material literário, o portunhol, e assim, intenta percorrer os limites territoriais e culturais, sempre em tensão, entre dois países, no caso, Uruguai e Brasil. Deparamo-nos com indivíduos não inseridos completamente na identidade nacional uruguaia e, conseqüentemente, não totalmente assimilados pela nação brasileira. São sujeitos que acabam estigmatizados, por serem fronteiriços e absorverem, ao mesmo tempo, elementos de duas nações distintas. A fronteira limite entre nações (Uruguai/ Brasil), ao mesmo tempo se põe em tensão e promove a permeabilidade e a coexistência cotidiana de territórios que extrapolam os tratados políticos de ambos os países é conhecida como fronteira.

Na imbricada trama entre sujeitos, culturas, linguagens e territórios, descobrimos a fronteira não como um espaço unifuncional, capaz apenas de delimitar países. Entretanto, serve de local onde se emolduram diferentes fenômenos sociais produzidos pelo intercâmbio transfronteiriço pelo qual o sujeito se recria constantemente. Podemos vislumbrar o reinventar do escritor em suas práticas literárias.

De acordo com Pascale Casanova (2002), pesquisadora e crítica literária francesa, o campo literário está diretamente vinculado à língua de prestígio. Ela supõe que haja uma prática que reforça, transforma e aumenta, com o passar do tempo, as viabilidades formais e estéticas



dos textos literários.

Significar a fronteira e a demarcação no âmbito teórico vinculado à modernidade é laborioso por ser paradoxal, ao mesmo tempo que caracteriza uma instabilidade em relação ao indivíduo e o seu estado-nação, é também o local de identificação espacial de um povo, ou seja, em tempos modernos, a sociedade foi constituída por redes compostas por múltiplas identidades. A fronteira é um ponto desse entrecruzamento de nações (Uruguai e Brasil) que se conectam, diferenciam-se e entrelaçam-se, unindo-se pelo processo de trânsito. Quando se cruza a fronteira, já se inicia o processo de conhecimento, o desabitar provisoriamente o território familiar. Mediante o tráfego pelos territórios, o contágio com a nação do outro é inevitável, devido à imersão dentro dessas realidades. Severo busca retratar essa sensação de mescla, de pertencimento em relação às duas nações por meio do contato, não podendo, assim, delimitar de maneira precisa as interferências sofridas pelo sujeito fronteiriço.

Na frontera  
a yente se vai con el remolino,  
corpo ventoso,  
panadero  
impurrado por u viento de nadies (SEVERO, 2013, p. 20).

Deparando-se com as obras de Fabián Severo, é perceptível a tentativa de desmantelamento territorial e linguístico com a introdução da vida dos sujeitos fronteiriços que não negam a contaminação cultural com a nação brasileira. Ao mesmo tempo, pertencem à nação uruguaia e reforçam o desaparecimento da linha que demarca as duas nações. Ao desafiar diretamente o campo literário e o político nacional, o poeta evidencia essa intercessão que é a fronteira e dá sentido a uma identidade híbrida atravessada por múltiplas operações interculturais e transnacionais contida em suas obras. Nesse ambiente fronteiriço, Severo concebe um espaço de renascimento de um povo e de uma língua articulada na interculturalidade. Vejamos: “Así nos hicieron. Una mitad de cada cosa, sin ser cosa intera nunca. Todos viralata como el cusco de los Quevedo. Cada uno trae una mitad mas no encontra nunca la otra metade” (SEVERO, 2015, p. 12).

A crítica cultural pós-estruturalista assume um papel de grande relevância na ressignificação dos discursos que remontam a realidade social. Permeado de conflitos, devido à consolidação do cânone que se alicerça a partir da visão hegemônica dos países do centro, com a polissemia de vozes que compõem o cenário pluricultural e por meio dos deslocamentos e das singularidades, o conceito de cultura está distante de abranger toda a complexidade que o reporta. As culturas das minorias alteram a compreensão de espaço que se visualiza pelas

diferenças. Bhabha (2011), em um entendimento teórico abrangente da cultura, que se respalda na disparidade, menciona a pertinência do indivíduo em enxergar os territórios e suas diversidades: “nos habilitará a perceber a articulação da fronteira, do espaço sem raízes e do tempo das culturas” (BHABHA, 2011, p. 83).

Enquanto as nações hegemônicas buscam produzir um discurso totalizante, o enunciado híbrido, em contrapartida, propõe uma conversação a respeito do poder que se manifesta desigual, mas podendo, dentro de uma negociação, ser discutido. A negociação não necessita ser um processo de assimilação, pois a intenção é dialogar sem pretensões de se colocar como um enunciado carregado de supremacia cultural. Ao pensar na fronteira, Artigas remete à ideia de mescla de culturas. Em “Cuarentaisincu”, de **Noite nu Norte/ Noche en el norte** (SEVERO, 2011), o sujeito poético retrata essa relação transcultural, na qual se dá de forma natural esse convívio. O brasileiro e o uruguaio estão em uma luta diária contra as mazelas contidas na fronteira, onde, muitas vezes, tecem uma parceria de sobrevivência.

Muchas ves no tiñamos nada pra cumé.  
 Nosotro iva con mi madre al almasén  
 i eya ofrisía alguna ropa a cambio de cumida.  
 Eya se sacava el buso i dava pral Brasileiro  
 intonses la mujer del  
 nos daba un vaso de leite i un refuerzo pra cada um.

Asvés mi padre saía pidí fiado nus almasén. [...] (SEVERO, 2011, p. 71).

A constatação de interação ratifica a inviabilidade de se obter uma cultura totalizante, na qual se evidencia a fronteira como um “entre-lugar das culturas, ao mesmo tempo desconcertante semelhante e diverso” (BHABHA, 2011, p. 82).

A obra **Noite nu Norte/ Noche en el norte** expõe a fronteira e a circunstância de existir entre duas histórias entrecruzadas. O livro se constrói sobre o desdobramento da fronteira em física, psicológica e afetiva. A aparição de um idioma híbrido, o portunhol, que se constitui pela mescla de duas línguas. O escritor de forma ousada expõe o portunhol, com traços únicos na tentativa de reproduzir em grafemas e fonemas, uma língua indomável, uma vez que, irá refletir a língua predominantemente falada na fronteira Artigas. Além do mais, surge de forma inovadora dentro do campo literário que reconhece como língua de prestígio o espanhol. Em “Vintiséis”, o sujeito poético resgata por meio da memória esse amalgamento cultural ao trazer a apresentadora brasileira Xuxa para sua história de infância. Em portunhol, é tecida sua poesia:

Meu pai arrumava u mate  
 levava uma sía pru cantiño da casa da Josefa  
 i ficava alí pra podé iscutá u informativo.  
 Nos nou tiña tele.

Uma volta, meus pai fueron comprá uma tele usada.  
 Forum de ónibus, eu fiquei isperando.  
 Cuando yegarum  
 arrumaron tudo mas a tele nou prendeu.  
 Tentarum aquí i alí, mas nada.

Dispós de muinto tempo  
 pudieron comprá uma nuevita.  
 Era grande, blanco i negro, yena de botón.  
 Yo pasava oras infrente  
 de la tele apagada,  
 so oiando .  
 Todas las mañá  
 cantava la Yuya  
 i pasavan los dibujito  
 desos que ya no pasan mas (SEVERO, 2011, p. 46).

Sonia Torres (1996), respaldada no hibridismo de Bhabha, contribui com uma reflexão sobre a prática do portunhol como uma luta simbólica contra convenções estabelecidas pelo capital literário de uma língua maior, oficial, suas tradições e imaginários. Segundo a autora: “O hibridismo aparece como estratégia, ao invés de simples apropriação ou adoção de uma estética; ele assume um movimento que busca modificar conceitos da nação como organismo coeso e fechado” (TORRES, 1996, p. 183).

Diante da fronteira, o sujeito poético transita entre lugares e utiliza uma “entrelíngua”, o portunhol, como se retrata no poema “Nove”: “Artigas teim uma língua sin dueño” (SEVERO, 2011, p. 27). É uma terceira língua, constituída de forma sensível, espontânea, íntima e fundamental. Os indivíduos falam em uma língua híbrida, em um espaço comum, onde se promovem possíveis encontros. Bhabha (2011) prefere chamar essa relação intercultural de “entrelugar”, como observado no trecho seguinte:

Exploram uma realidade interpessoal: uma realidade social que aparece na imagem poética, como se estivesse entre parênteses- esteticamente distanciada, contida, além de historicamente enquadrada. É difícil exprimir o ritmo e a improvisação [...], mas é impossível não ver neles a cura da história, uma comunidade apaziguada [...] (BHABHA, 2011, p. 92).

Na fronteira, é possível observar a relação intrincada de apego, identificações e conflitos culturais. Os sujeitos desse espaço ambivalente no território nacional buscam reconhecimento do valor como indivíduos pertencentes ao local em que são inseridos e a resignificação de uma

cultura totalizante, em que se reforça a ideia de dualidade discursiva em constante consonância, que culmina na criação de um lugar inédito de fala. Em um apanhado memorialístico e histórico, pretendem-se outros desdobramentos da realidade social para que sejam possíveis representações minoritárias nos cenários cultural e literário. Pelo portunhol, terceiro espaço, o “entrelugar” enuncia diferentes relações com a temporalidade e visibiliza, portanto, outras possíveis temporalidades no mapa do tempo linear e vazio.

No poema “Trintidóis”, o sujeito exterioriza a relação “instituição educacional” *versus* “alteridade”, na qual não se busca uma comunicação ou respeito mediante à diversidade social. O que ocorre é o processo de silenciamento, exclusão e violência em relação ao “outro”, que não comunga com o sistema institucional uruguaio e suas políticas linguísticas que visam a língua oficial como língua de prestígio, sem levar em conta o universo plural fronteiriço que também está presente e participa na composição da nação.

Yo no quiría ir mas en la escuela  
 porque la maestra Rita, de primer año  
 cada ves que yo ablava  
 pidía pra que yo repitiera i disía  
*vieron el cantito en su voz, así no se debe hablar*  
 i todos se rían de mim  
 como eya pidía que yo repitiera  
 yo repitía i eyos volvían se ri [...] (SEVERO, 2011, p. 54).

Ao introduzir a individualidade na nação, dissolve-se a ideia de que o povo é uníssonos. As ambivalências contidas na fronteira, “zonas de controle ou de renúncia, de recordação e de esquecimento, de força ou dependência, de exclusão ou de participação” (BHABHA, 2014, p. 242), provocam fissuras no território hegemônico, nos âmbitos da realidade, e abalam as estruturas idealizadoras de uma comunidade imaginada que costuma modular e repetir tradições, voltando-se a um tempo histórico que reduz e desapropria o povo de sua alteridade.

De acordo com Néstor García Canclini (2003), é de suma importância delinear os processos de hibridismo, não em sua conotação biológica, que se compreende em parte à esterilidade, o que poderia acarretar uma estagnação do progresso social. Mas de uma fecundidade e construções linguísticas e sociais distintas nas quais resultam hibridações, facilitando o entendimento da relativização das identidades formadas por múltiplas alianças e não moldadas de forma reducionista dos discursos biológicos. Nesse cenário das relações interculturais, observa-se o “processo de hibridação em relação à desigualdade entre as culturas, com as possibilidades de apropriar-se de várias simultaneamente em classes e grupos diferentes, portanto, a respeito das assimetrias do poder e do prestígio” (CANCLINI, 2003, p. XXV1). Ou

seja, a hibridação se constitui por meio de contextos históricos e sociais específicos, no caso da fronteira (Uruguai/ Brasil), e dentro do próprio país Uruguai.

Artigas e Montevideu são cidades uruguaias com realidades distintas, marcadas por contradições recorrentes à carência de um projeto nacional de modernização, o que resulta na segmentação e na heterogeneidade riscada por faltas e descaso. Isso ilustra o processo de hibridização acometido na fronteira, sendo um movimento de trânsito e “provisionalidade”. Em **Viralata** (2015), o narrador relata em específico esse recorte entre Artigas e Montevideo, essa disparidade política no sistema de saúde, o que seria uma forma de segmentação dentro sociedade uruguiaia. O sujeito fronteiriço sente-se desvinculado de sua nação, como se fosse uma mutação genética inferior ou, até mesmo, descartável:

Yo no sé cómo será en los otros mundo, pero en la frontera es difícil que al pobre, la salud le responda algo. Todas las vez que yo fui en el hospital, siempre me hicieron darme cuenta que yo era menos que ellos, y que si yo estaba allí, era porque los necesitaba y que agradeciera que ellos me ían atender.

En Artigas, aprendimo a se levantar a las cuatro de la mañana para hacer fila y conseguir número para algún especialista de los que hay, porque algunas enfermedad solo se curan en otras ciudad y nosotros casi nunca alcanzamo la salvación. Una vez, que fui consultar porque tenía un dolor en las espalda que no me dejaba mover, el médico ni me miró. Nunca levantó los ojo del papel (SEVERO, 2015, p. 90).

É pertinente ressaltar que o hibridismo é uma constante em qualquer relação social e não se pode rejeitar a história dos movimentos identitários impregnados de repertórios heterogêneos, fato que torna a realidade mais coerente e significativa, já que não há estabilidade, nem traços fixos que afirmam uma nação.

O sujeito poético do poema “Cuarenticuatro”, mediante a tentativa de recuperar de maneira verossímil a realidade fronteiriça por meio da memória diretamente atrelada às experiências intimistas e de caráter coletivo, reprofunda o leitor em um tempo deslocado e obscuro, distante dos holofotes do tempo histórico e seletivo. Nesse processo de imersão em um tempo desconhecido, ocorre o efeito reverso, que é evidenciar essa “outra” temporalidade estranha diante do tempo pedagógico, mas de suma relevância para que se compreenda a complexidade da fronteira. Vejamos:

El negro deu de Navidá  
la sía de Judas pra mi madre.

Los visinõ dinfrente fiserum um Judas  
i botarum ele sentado na sía.

De noite puserum bomba i prenderum fogo.

Au outro día, bien sedinõ  
el Negro foi i trose la sía pras casa.  
Limpó toda, lijó i deu uma boa mano de pintura  
dispós clavó uma almuada veia  
i la sía ficó noviña.

Mi madre istava felis  
agora tiña sía pra fasé as costura.  
Ela nunca avía tido Navidá (SEVERO, 2011, p. 70).

Em “Cuarentioito”, Fabián Severo poetiza a vida em Artigas, o patrimônio de seus falantes. O autor escreve em sua língua de afeto, translitera, livre de toda submissão imposta pelo sistema educacional uruguaio, sem medo. Ele relata histórias silenciadas, libertando-as para o mundo, adota um tempo “outro”, não forjado pela ótica do sujeito pertencente ao imaginário de nação uruguaia, evidenciado e contado pela história oficial. Tem-se o sujeito subalterno fronteiriço de Artigas e seu cotidiano circundado de carências e sofrimento:

Cuando la Negra era mas grande  
trabajava numa mueblería con la tía.  
Ela dis que foi uma das pior época  
yusto de adolescente, pasó fome i sofreu.

Al meiodía, cuando paravan pra cumé  
la tía comprava refuerzo de mortadela  
i repartía con eya.  
*No te preocupes que de noite pasamo por la poyería  
i compramo unos buenos muslo i una buena pechuga.*

Cuando yegava la noite i avía que se ir  
la tía disía  
*que te parese si nos vamo camiñando  
así aorramo la plata pral poyo.*  
Mientras iban camiñando, la Negra so pensaba  
nel muslo i na pechuga.  
Eya tiña 15 año i soñava.

Cuando yegavan na poyería  
La tía pidía cuarto de ala i de cogote  
*ora yeguemo i nos asemo una buena sopita.*

La Negra aprendeu acreditá  
sofré pra sempre nu silencio  
soña com a felisidade  
Dar a volta por sima i lutá [...] (SEVERO, 2011, p. 76).

### 2.3 ARTIGAS, UM TERRITÓRIO EM CONTÍNUO MOVIMENTO

É importante traçar um breve histórico sobre a colonização do Uruguai a fim de compreender as particularidades que se circunscreve a cidade fronteiriça Artigas. O Uruguai possui uma história assinalada por conflitos recorrentes entre Portugal e Espanha e entre brasileiros e argentinos, com disputas por território. Antes de sofrer a invasão dos espanhóis, em 1516, o local era povoado, em grande maioria, pelos índios Charruas, que tiveram notoriedade nas lutas pelas proteções de suas terras. Devido às constantes disputas entre os latinos e europeus, os Charruas foram dizimados por volta de 1832. Com a vitória, os espanhóis fundaram, em 1624, a primeira colônia, conhecida como Soriano.

Pelo Tratado de Tordesilhas, acordo entre Portugal e Espanha para dividir as terras conquistadas e que ainda estivessem por descobrir, Portugal, em 1680, também fixa a Colônia de Sacramento com o objetivo de estabelecer sua posição. Na verdade, nem Espanha, nem Portugal, mesmo acolhidos por tratados, souberam de forma eficiente firmar-se nas negociações e apoderar-se militarmente dos territórios disputados. Na pesquisa historiográfica da doutora Fernanda Abrantes (2018), apontada em sua tese, observa-se a fragilidade das nações em estabelecer a dominância com o Tratado de Permuta, a fim de demarcar terras portuguesas e suas divisas, e o Tratado de San Ildefonso, em 1777, estipulando como área neutra as regiões de fronteiras.

Em 1821, o Uruguai foi absorvido pelo território brasileiro. Com o descontentamento da população hispano-uruguaia, Juan Antonio Lavalleja retoma o território em 1825. O Uruguai tornou-se independente em 1828, com a Convenção Preliminar de Paz. Mesmo com a independência, o país prosseguiu com relevância no âmbito econômico e político para brasileiros e argentinos. Por volta de 1851, estipularam-se as fronteiras Brasil/ Uruguai mediante o Tratado de Limites. Para conter as influências brasileiras, determinaram-se políticas públicas a fim de povoar as zonas de fronteira e ensinar a língua nacional nas escolas. Ao refletir a questão das fronteiras, constata-se que, ainda com as tentativas de limitar a intromissão brasileira nas regiões, não houve o impedimento dos contatos entre os países.

Explanado o percurso histórico descrito, leva-se em conta que a pós-modernidade é assinalada pela instabilidade, a localização do indivíduo no mundo é fluida e descontínua. Nesses novos tempos, a sociedade foi se organizando em redes múltiplas de identidades. A nacionalidade é um parâmetro de autorreconhecimento da sociedade inserida em um determinado território, o que gera um certo acolhimento e estabilidade frente ao mundo fragmentado e indiferente, isto é, ter uma língua, história, cultura e tradições passíveis de

identificação, o que facilita a convivência em comunidade. A nação possui função de definir as normas a fim de validar os territórios politicamente, frente às outras nações, onde se observam demarcações veladas em seu interior, engendradas pela língua na tentativa de se obter uma cultura totalizante.

Diante desse cenário pós-moderno, ampliou-se o conceito de espaço geográfico que não somente está relacionado à unidade de controle, de apropriação territorial, política, econômica e cultural, em que a sociedade, por estar subordinada à mesma esfera de controle e poder, mostra-se suscetível a um julgamento de homogeneidade. Nesse sentido, todos são “iguais”, uma vez que, vários territórios existentes no mundo contemporâneo estão interligados, cada um com suas particularidades consegue atravessar fronteiras e conectar de forma integrada as nações em redes relacionais.

Rogério Haesbaert (2007), geógrafo brasileiro, ressignifica o conceito de território alicerçado não somente em uma dimensão geográfica, como um espaço sempre definido a partir de um agrupamento de relações históricos-sociais baseadas nas dependências de poder e materialidade ligada aos meios produção, o que escamoteia a noção híbrida dos territórios-redes, espacialmente descontínuos. Para o referido autor, os territórios estão intensamente conectados e articulados, “seja entre o mundo material e ideal, seja entre natureza e sociedade, em suas múltiplas esferas (econômica, política e cultural)” (HAESBERT, 2007. p. 77). É de suma importância compreender que os espaços estão cada vez mais promovendo a interseção entre nações, pontos de encontros, e não cabe mais pensar em fronteiras como linhas demarcatórias. Vive-se um momento de ampliação interacional em que a vinculação de pertencimento está cada vez mais abalada devido à dinâmica temporal do mundo e à diversidade mais sobressaltada.

De acordo com Lia Osorio Machado (2005), geógrafa brasileira, a fronteira, a princípio, seria o limite entre as nações, de caráter organizador do intercâmbio, não só para a nação a qual pertence, todavia, para a estrutura interestatal em conjunto. “Um lugar de possibilidades em oposição aos espaços já apropriados e estruturalmente refratários à mobilidade” (MACHADO, 2005, p. 10). Ao refletir a respeito de território e fronteira, compreende-se que Artigas representa uma territorialidade “mínima”, onde se experimentam diferentes territórios simultaneamente, reconstruindo um terceiro território. Seria como um ambiente social mesclado, espaço de vivência e costumes. Pode-se observar, no âmbito psicológico, a sensação de continuidade entre as cidades Artigas e Quarai.

O conceito de multiterritorialidade de Haesbaert (2007) aproxima-se da realidade na qual Artigas está inserida, como “um processo concomitantemente de destruição e construção



de territórios mesclando diferentes modalidades territoriais (como “territórios-zona” e os “territórios redes”) em múltiplas escalas e novas formas de articulação territorial” (HAESBAERT, 2007, p. 32). O sujeito fronteiriço apropria-se de forma consciente do “território zona”, onde a terra é vista em sua materialidade e ao mesmo tempo afetiva subjetiva e simbólica, “território-rede”, um espaço aerado e interligado que ultrapassa a significação restrita de espaço delimitado e controlado pelo governo uruguaio. Severo utiliza como matéria-prima para sua produção o solo artiguense de caráter híbrido, não somente por estar em contínuo convívio com Quaraí, mas por mostrar uma nítida distinção perante a outras regiões uruguaias, dependendo de fatores, como a má distribuição de recursos e interesses do governo com Artigas. Isso inspira ao poeta abandono e precariedade, aos quais o Estado deveria igualmente disponibilizar a garantia de recursos à educação, saúde e trabalho.

O livro **Viralata** (2015) é uma “novela” escrita em prosa, porém, circundada de poesia, por utilizar uma linguagem repleta de metáforas e sentimentos. A obra é composta por 74 capítulos escritos em portunhol. A ilustração da capa é dividida em duas partes, a metade superior mostra somente as patas de um cachorro e a outra metade de baixo mostra o seu reflexo numa poça de água. O primeiro impacto gera estranheza, mas, à medida que o leitor observa a imagem, compreende que a poça representa um espelho, no qual o reflexo evidencia sua condição de vira-lata, mescla de raças, muitas vezes rechaçado, abandonado e sujeito aos percalços de uma vida miserável.

As patas representam a possibilidade do trânsito, porém, em terra firme, revelando um aspecto ruralista e precarizado. Sugere-se uma analogia ao povo fronteiriço artiguense, que não se identifica com nenhuma nacionalidade por ser uma região que vive uma reterritorialização no hibridismo, não somente pelo amalgamento de culturas, mas por compor um terceiro espaço, dissolvendo os limites territoriais demarcados pelas nações e as identidades que representariam cada país. A qualidade de ser vira-lata, essa indefinição de procedência e paradeiro, compõe a fronteira, de certa forma fluida e em contínuo movimento.

Semo viralata. Olfateamo buscando saber aonde estamos, perseguindo el rastro para memorizar de onde venimo, pero siempre el tacuaral se adueña del pátio, la ventolera lambe el suelo y enllena las alma de tierra. En Artigas, nadies sabe qué es (SEVERO, 2015, p. 35).

Diante da figura de um cachorro, que metaforicamente representa a dificuldade de ser visto e ouvido, o narrador se identifica com uma espécie isenta de voz. Ao mesmo tempo, esse animal é personificado e manifesta-se em um ato de fala, no qual reside a raiz do paradoxo.

Segundo o filósofo croata Steiner (1990), ocorre a travessia do “cachorro”, o homem animalizado, em um estado natural para uma condição cultural, uma vez que o animal possui a incapacidade de recordar historicamente de seu passado e vive aferrado em um tempo presente forjado pelo silêncio. O narrador preserva suas experiências em um fluxo discursivo: “na medida em que sonhos e súbitas brechas de delírio o permitem, ao ouvir e ampliar retalhos ‘ascendentes’ de discurso” (STEINER, 1990, p. 70). Nas palavras de Severo (2015, p. 99): “Las palabra no nacieron para morir encerradas en la boca”.

Haesbaert (2007) esclarece que a exclusão social possui a predisposição em dissipar os vínculos territoriais, resultado das adversidades sofridas pela população cotidianamente. Em busca de melhores condições materiais de sobrevivência, o território abre-se em um contínuo desterritorializar e reterritorializar e, a cada experiência de passagem para um outro território, há um empenho em permear os limites culturais e políticos e reterritorializar-se, criando um lugar novo, onde se afasta, mas não se destrói o território afastado. O protagonista relata a experiência de sair de Artigas em busca de oportunidades para fugir da miséria e conseguir obter uma vida mais digna. No entanto, nos relatos, sempre há uma tentativa de retomada da origem Artigas como parte de seu reconhecimento no mundo, num complexo de vira-lata:

Tal vez, allá em Montevideo, haiga gente estudiando pra arreglar el mundo. Asvés, pienso que habría que hacer otra ruta al lado de la 30, con una flecha para Artiga, así, los que se van, no se olvidan que en el pasado, nosotros caminaba en las mismas calle, intreveraba las misma palabra, sufría los mismos calor. La memoria no puede ser tan blanda como para no aguantar unos kilómetro de viaje (SEVERO, 2015, p. 78).

A desterritorialização pela precarização dá-se pelo contínuo movimento em busca de melhores condições de vida, com ausência de uma direção previamente estabelecida, sem contar aqueles que não conseguem alcançar essa dinâmica de mobilidade física territorial ou, de forma reduzida, “sem opção de mudança *in situ*” (HAESBAERT, 2007, p. 256), por conta do sistema capitalista que amplia o processo de exclusão social dentro do território e promove a disparidade econômica de regiões dentro do próprio país. Sem escolha, o sujeito artiguense, muitas vezes, não consegue emergir de sua condição de miserável e a “desterritorialização se coaduna simultaneamente ao processo de mobilidade e reclusão” (2007, p. 256). Nas palavras de Severo (2015, p. 18): “tengo resto de suelo en la garganta, en los ojo, en el corazón. En Artiga, el que no se va a tiempo, envejece para siempre”.

Não se pode depreender que o processo de exclusão seja um desaparecimento de relações sociais, mas situações particulares nas quais o governo, dentro de sua visão capitalista,

privilegia ou não tal região, promove seu desenvolvimento com mais igualdade ou não. Conforme Haesbaert (2007, p. 344), “não há ninguém fora da sociedade”, todos fazem parte desse território-rede marcado pela alteridade e a disjunção entre os “hegemônicos”, os que utilizam o território como fonte de riqueza, e os “hegemonizados”, que buscam encaixar no lugar a fim de garantirem a sobrevivência.

Pero en la pobreza, no hay una edad para cada cosa, uno hace lo que el día pone em diante de uno. Cuando el estómago impieza a roncar, cada uno sale a cazar la comida para poder sobrevivir en la selva de la frontera... Por isso, en estas tierra, hay tanto árbol viralata que ni sabe dónde nació. Uno mira la frontera y ve que la miseria se repite como el sabor de las comida (SEVERO, 2015, p. 49-50).

Ainda em **Viralata**, Severo emprega um jogo de metáforas com as palavras “árvore”, “tronco”, “raiz”, “semente”, que remete ao centro de poder, a uma hierarquia ou, até mesmo, uma identidade, a um ser com vida juntamente com as necessidades para que se mantenha vivo em ambiente hostil da cidade de Artigas. Essa “árvore” mencionada pelo narrador sempre estará em sua incompletude, não conseguindo, em nenhuma circunstância, tornar-se árvore inteira, pois cada ser humano faz sua própria história dentro das possibilidades que a vida lhe oferece. O pobre compõe um “terceiro espaço”, nesse sentido, a fim de encontrarem alento perante às desigualdades e precariedades vividas na fronteira, que se mostra fluida, descontínua e desfavorecida economicamente e que não proporciona ao sujeito fronteiriço segurança e estabilidade para que ele se reconheça como um indivíduo protegido, importante para o Estado nação. É recorrente, na fronteira, doar os filhos para brasileiros com a intenção de oferecer, assim, uma vida mais confortável e digna de “árbol entero”: “Tenía todo arreglado con una pareja de brasileros que me iba llevar para vivir en San Pablo. Como ellos tenían plata, prometiron que me ían dar vida de árbol entero” (SEVERO, 2015, p. 14).

A relação de poder vinculado ao “galho da árvore”, que se configura dentro do quadro hierárquico, a pobreza e falta de mobilidade para que se obtenha uma vida promissora, pode ser observada no trecho: “El Cuareim fica muy lejos del mar. Tiene un color que no es de agua. Yo siempre fui enamorado del, porque los que tenemo gajo tan corto que no alcanzan para salir de acá, solo podemos soñar con otros lugar, mirando el río” (SEVERO, 2015, p. 24).

O sentimento de abandono ultrapassa as questões meramente econômico-políticas que regem Artigas e o narrador a eleva a uma questão de fé, que transcende o universo palpável. Deus representaria o senhor soberano que gerencia todo o planeta e deveria ser misericordioso para com todos os viventes. Porém, em Artigas, Deus falha e descumpre seu papel de pai:

“Cuando Deus nos abandonó, se llevó la carne. Quedaron hueco de gente. Nacemo muertos hasta que la vida atire nuestro tronco y ya no puédamos ser semilla” (SEVERO, 2015, p. 28). Deus, na visão do narrador, é arrogante e não possui compaixão com os pobres: “Entre sufrimiento y sofrimento, ni nos da para orar porque nuestra realidad fica muy abajo para un Dios que no sabe se agachar” (SEVERO, 2015, p. 46). Ou ainda: “Si tuviese la voz más grande, preguntaría para Dios por qué él quita lo poco que uno tiene” (SEVERO, 2015, p. 45).

Mostra-se, portanto, o caráter seletivo de um Deus pela distinção entre igrejas, a de origem europeia e os terreiros, dois locais de busca e propagação da fé divina. A última seria o abrigo e o consolo dos pobres, enquanto a primeira representa a classe favorecida economicamente. Todavia, diante desse cenário há duas versões de “Deus”, o narrador posiciona o ser humano como “todos iguais” em relação aos sentimentos, problemas e provações, sendo marginalizados ou não:

Mi madre me explicó que el terreiro de Mãe Elsa era un lugar onde la gente ía buscar ayuda. Mi padrino decía que los terreiro eran las iglesia de los pobre porque el Dios del centro, que mora en la Parroquia, rodeado de oro, solo tiene oído para los rico. Eu anduve en las iglesia, en los culto, en los terreiro y en todo lado vi lo mismo, gente pidiendo y pidiendo, con los brazo levantado, esperando el milagre. Las mismas promesa. La misma cruz arriba del destino de la gente (SEVERO, 2015, p. 53).

A presença do Diabo é outra constante metáfora na “novela” **Viralata**. Já que Deus abandonou Artigas, o Diabo tomou-a para si, criando uma atmosfera infernal em torno da fronteira, onde a desesperança, a miséria e a tristeza contemplam o tripé de sustentação do território esquecido por Deus:

En la frontera, Dios é como esos padre que se van despós que nace el hijo. Abandonan mujer y semente. Salen a buscar otra terra baldía aonde plantar de novo, mas nunca se quedan para ayudar a regar, pra tapar los brote cuando caen las helada. [...] ¿Quem pode creer que isto fue creado por Dios? ¿Dónde se vio un mundo así, disparejo, con tanta injustiça se amuntuando en la mirada de las madre? Para mí, cuando el Señor se fue y nos dejó por la mitad, vino el Diablo y decidió terminarnos. Fez a la mujer de barro, al hombre de chirca y los misturo con lágrima. Despós, hizo nuestras lengua de pedra pra que no nacieran las palabra. Artiga se enllenó de hombres de aire. Sin recuerdo. Secos de esperanza. Con la cabeza tapada de balastro. Intento de gente. Niños pra morir. Mujeres para marcharse. Hombres para olvidar. Deus esqueceu de crear el sol y darnos la llave de la tierra. El Diablo no quiso darnos nombre y nos dejó interrados. Iscondidos, mientras él corretea libre, amasando el pan que alimenta nuestras boca de hueso (SEVERO, 2015, p. 82-83).

A partir do processo do povo artiguense em transitar pelo território brasileiro, na cidade de Quaraí, um espaço relacional, o narrador expõe a visita sem relevantes interferências quanto aos costumes, cultura e crenças de um indivíduo. Observa-se um espaço de pertencimento, ocorre uma evidenciação de um território híbrido, seja no mundo material, seja no simbólico, em suas múltiplas categorias, intensamente conectadas e articuladas. Haesbaert (2007) esclarece que não somente existe uma interação social, mas também um complexo de esferas em contínuas trocas em relação ao ambiente natural, relatos do cotidiano que vão se condensando e tornando-se um “terceiro espaço”. Artigas torna-se “um fenômeno de multipertencimento e superposição territorial” (HAESBAERT, 2007, p. 344).

Ao pensar-se em “raíz”, o que representaria literalmente o alicerce responsável por nutrir a vida de uma planta para que ela possa sobreviver e fixar-se na terra, a “raíz” mencionada pelo narrador assume outra conotação, de “rizoma”. Conforme os filósofos pós-estruturalistas Deleuze e Guattari, o conceito de rizoma funciona como um elemento mediador entre territórios “através de encontros e agenciamentos, de uma verdadeira cartografia das multiplicidades” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22). O narrador expõe a condição de rizoma na seguinte passagem: “Yo no conocí los tren porque cuando mis raíz impezaron a caminar, ellos ya estaban interrados” (SEVERO, 2015, p. 17). Concomitantemente, o rizoma constitui-se na mobilidade da árvore e na centralidade. As duas expressões se atravessam e, a partir dessa interseção, criam identidades múltiplas e reconstroem a cartografia engessada em suas linhas demarcatórias.

Fabían Severo, na “novela” **Viralata**, expõe, assim, o retrato da cidade de Artigas dentro da perspectiva de um cão vira-lata, sem origem, descendência, que carrega em seu sangue a mescla de uma variedade de raças, marcado pelo abandono. Pratica o exercício de vagar por caminhos incertos e vê-se sem possibilidades de avançar por territórios mais distantes, devido à situação precária e aspecto marginal que a fronteira forja em sua carne. As exclusões afrontosas ou as inclusões, por sorte, que o sistema capitalista define, faz com que a maioria da população seja desprezada. Nesse jogo díspar surgem lugares de encontros e partilhas territoriais, em busca de melhores condições de sobrevivência, a multiterritorialização, o “experimentar diferentes territórios ao mesmo tempo, reconstruindo totalmente o nosso” (HAESBAERT, 2007, p. 18).

## 2.4 ARTIGAS E QUARAÍ, CIDADES GÊMEAS

Artigas, cidade localizada na região Norte do Uruguai, é constituída predominantemente por uma população rural desfavorecida economicamente. De acordo com o último censo,

realizado em 2011 pelo Instituto Nacional de Estatística (INE), a cidade contabilizou aproximadamente 73,377 mil habitantes. O nome Artigas originou-se em homenagem a José Gervasio Artigas, um político e militar uruguaio, considerado herói nacional. A cidade uruguaia faz divisa com o município brasileiro de Quaraí, cidade provinciana gaúcha com cerca de 23,021 mil pessoas, segundo o último censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, realizado em 2010. O nome Quaraí significa, em tupi-guarani, rio das garças. É também conhecida como cidade do quinto regimento de cavalaria mecanizada, sendo notável a inter-relação entre os vizinhos, circundada pela aproximação social, cultural e econômica. A região é conhecida como “zona seca”, onde não há impedimentos para que se obtenha o contato entre as nações. Artigas interliga os países pela ponte Internacional da Concórdia sem que haja interferências no quesito de segurança para refrear a permissão de trânsito entre as cidades.

Essa região fronteira é um exemplo de resistência ao apagamento de histórias que o tempo linear insiste em dissimular. Ludmer (2013, p. 21) atenta para a problemática temporal permeada por tensões: “O tempo é um problema cultural pela quantidade de passado, de memória e de história que existe no presente. E, finalmente, um problema político com questões sobre leis e decretos de necessidade e urgência”. Severo ilustra essa região esquecida, “o limbo fronteiro”, imaginado em um tempo suspenso entre passado e presente, entre o que é real ou ficção. Todavia, revela-se uma essência extremamente genuína do recordar para se construir memórias imbuídas pela experiência fronteira, como se pode observar em “Treis”:

Noum sei como será nas terra sivilisada  
 mas ein Artigas  
 viven los que tienen apeyido.  
 Los Se Ninguéim  
 como eu  
 semo da frontera  
 neim daqui neim dali  
 no es noso u suelo que pisamo  
 neim a língua que falemo (SEVERO, 2011, p. 21).

O Ministério da Integração Nacional expediu a Portaria nº 125, em 21 de março de 2014, e estabeleceu o conceito oficial de “cidades-gêmeas” devido à urgência em se compreender o intercâmbio de elementos culturais, de interesse econômico e social transfronteiriços, nos quais se corporificam e engendram as fronteiras de cidades estrangeiras que fazem divisa com o Brasil. Percebe-se que há um progressivo contato entre os municípios e se fez necessário criar políticas públicas específicas para tais cidades. Ao evidenciar a relevância das cidades-gêmeas na constituição fronteira, a Portaria dispôs que:

Art.1º. Serão considerados cidades -gêmeas os municípios cortados pela linha de fronteira, seja essa seca ou fluvial, articulada ou não por obra de infraestrutura, que apresentem grande potencial de integração econômica e cultural, podendo ou não apresentar uma conurbação ou semi-conurbação com uma localidade do país vizinho, assim como manifestações “condensadas” dos problemas característicos da fronteira, que aí adquirem maior densidade, com efeitos diretos sobre o desenvolvimento regional e a cidadania (BRASIL, 2014).

De acordo com Lia Osorio Machado, essa lei de 2005 despontou pela necessidade de perceber a porosidade que institui os limites internacionais e a fragilidade da estrutura interestatal que delinea a situação fronteiriça e seu modo de vida. Observam-se consequências das disparidades entre as estruturas territoriais no âmbito político central de cada país, sendo que as regiões de fronteira se veem afastadas de seus respectivos centros, seja por deficiências no quesito transporte, seja por descaso político e econômico, tendo como resultado o isolamento em seu próprio país. Por esses motivos, as fronteiras tornam-se um lugar de acolhimento, interação e cooperação de maneira extraoficial, por meio de decisões não formalizadas entre dirigentes locais de países limítrofes.

Na fronteira Uruguai e Brasil, existe um acordo recíproco que regulariza o cidadão fronteiriço e favorece o convívio social, por meio da autorização que permite o intercâmbio de trabalhadores e tráfego para as cidades-gêmeas, apontadas pela supracitada Portaria nº 125 (BRASIL, 2014). Essa ação possibilita o investimento no território fronteiriço sem alterar o fluxo migratório, que funciona de maneira interligada e não afeta de forma considerável as cidades-gêmeas em sua geopolítica. No Brasil, não há nenhum documento que regulamenta o tráfego de trabalhadores transfronteiriço.

Artigas e Quaraí enquadram-se nesse conceito de maneira legítima respaldadas pela Portaria nº 125. O aumento da expressividade e a intrincada relação de intercâmbio de indivíduos, coletividades, redes de apoio, informações respaldadas nas conveniências das mais variadas, contribuem atualmente para que se constitua um complexo interacional dificultoso de ser administrado de forma particular, ou seja, por cada Estado, por mais organizado que possa ser. Essas cidades têm uma situação de instabilidade que contribui para um cenário paralelo ao das nações oficiais. As aglomerações populacionais delimitadas territorialmente se configuram em zona fronteiriça seca integram as instâncias comercial, cultural e social, bem como as adversidades pontuais da fronteira. Comprova-se que a origem territorial não se dissipa por inteiro e sim adquire outro sentido racional.

O tipo de interação transfronteiriça entre Quaraí e Artigas pode ser caracterizada como

sinapse, como proposto por Cuisinier-Raynal (2001 apud MACHADO, 2005, p. 22), baseada em sua pesquisa acerca da fronteira no Peru, que possibilitou o entendimento a respeito das cidades-gêmeas e aplicou um modelo relacional para cada divisão transfronteiriça. O tipo sináptico de interação, que remete uma progressão de interações do tipo capilar, consiste na integralização e câmbios sem custeio do governo, em relação aos serviços básicos de população ou na conexão entre fronteiras, ao evidenciar:

[...] lugares estratégicos ou onde a consolidação e expansão das redes de intercambio binacionais justifiquem investimentos institucionais. As trocas de interações são intensas e ativamente apoiadas pelos estados contíguos (infraestrutura; mecanismo de apoio e regulamentação ao comércio) sendo mais visível que no tipo capilar a justaposição de fluxos comerciais internacionais e interurbanos (MACHADO, 2005, p. 23).

Diante desse esclarecimento a respeito da ideia de integração nas fronteiras das cidades-gêmeas Quaraí e Artigas, que possuem uma maneira própria de contato, percebe-se que elas comungam dos mesmos anseios em razão de aproximação e de distanciamento em relação aos centros nacionais. Há uma compreensão da visão de Fabián Severo, que se externaliza em suas obras, de que Artigas é carregada de características de uma hibridização identitária, permeada por uma desigualdade estruturante de poder entre as populações fronteiriça e a nação uruguaia. Vejamos no fragmento, a seguir, da “novela” **Viralata**:

En uno de los verano, toda la manada de la María se fue trabajar en Punta del Este. Ían solo con los pasaje de ida porque allá iban encontrar la plata de la lotería. Decían que allá el dinero caía del cielo, que con lo que sobra de los rico, da para asegurar la vida de todo el barrio, y que Dios tenía casa en esa ciudad y todos los día ía tomar sol en la playa. Mas cuando llegaron, recorrieron las puerta, golpearon los barrio y descubrieron quel Dios del mar, daba trabajo para los pobre, pero no para los tan pobre. Esa noite, tiveram que quedarse a dormir en la terminal de ónibus porque no tenían con qué volver para Artiga. Al rato, llegó la policía a perguntar qué hacía todo eses malandro durmindo en el piso de los rico, molestando. La María explicó que ellos venían trabajar y preguntó se les podían ayudar porque no tenían nada para comer. El milico jefe les dijo que mañana, bien tremprano, ía a volver y que no los quería ver por allí. Se dio meia volta y les gritó que se viraram, mas que ese no era lugar para los pobre de Artiga (SEVERO, 2015, p. 69).

No trecho acima, o protagonista empresta seus olhos para que o leitor possa enxergar a desigualdade que se mostra de forma dissemelhante entre a cidade fronteiriça Artigas, e a capital Montevideú. A segregação no Uruguai se dá de maneira direta e preconceituosa: “mas que ese no era lugar para los pobre de Artiga” (SEVERO, 2015, p. 69).



## 2.5 A POÉTICA DE FABIÁN SEVERO E O CAMPO LITERÁRIO

“A Literatura é um lugar para existir, um refúgio, um lugar onde posso ser eu mesmo, sem precisar dar explicações, sem sentir medo ou vergonha, onde não tenho que seguir modelos, modas [...] É um lugar para existir livremente” (PGL.GAL, 2017).

Severo escreve em portunhol, sua língua nativa, e busca incessantemente eternizar o sujeito fronteiriço na história não como um mero coadjuvante, mas como agente capaz de conduzir a vida de forma legítima e interligada ao todo. Em sua prática poética, o autor promove um abalo estrutural das formações sociais pré-estabelecidas e cria um espaço de encontro, conciliação e diálogo. Por meio de um vocabulário próprio, “a língua que nos une”, reflexo dessa irmandade declarada entre Quaraí-Artigas, o escritor desenraiza a literatura dos preceitos universais que desenha a estabilidade mercadológica. Em entrevista ao **Portal Galego da Língua**, o escritor vai mais além quanto ao portunhol:

O portunhol será a língua do futuro da América do Sul. Quando não seremos somente um continente e seremos um conteúdo. Falta muito tempo, não o veremos – tendo em conta essa tendência atual de voltar aos nacionalismos – porém, em alguns séculos quando descobriremos que a única razão por que estamos aqui é porque viemos para encontrar com outras pessoas, porque não viemos a encher-nos de objetos, viemos para encher-nos de amigos. Esse dia, o Portunhol será a língua que possibilitará o encontro dos povos. Quando descobriremos que a única pátria possível é a do encontro, do diálogo, esse dia o Portunhol será a nossa língua. Sei que muitos não compreendem essa postura. Nos vemos em alguns séculos (PGL.GAL, 2017).

A América Latina, nos últimos tempos, vem transformando-se e integrando-se mais ao cenário literário do que no início do século XX. Segundo a crítica literária francesa Pascale Casanova (2002), até a década de 1930, não havia um reconhecimento literário internacional, inclusive, passível de preconceito. O universo literário, distintivamente do universo político que se modifica a cada 50 anos, não se altera facilmente. Ele nutre-se do passado, que é um elemento decretório do capital literário e denota grande estabilidade, pois possui uma subordinação à nação que se respalda na desigualdade. Levam-se em consideração as histórias de consolidação política, linguística, econômica e militar das nações. Nesse sentido, os recursos literários estão diretamente ligados as essas representações de nação, mostram-se desiguais e são distribuídos de formas díspares entre as nações.

Vale mencionar que o espaço literário internacional surgiu no século XVI mediante a

necessidade de alguns países europeus serem reconhecidos literariamente. Logo depois, as Américas entraram na luta por independência e enveredaram pelo caminho em busca de acesso à existência literária. Diante desse contorno, é possível observar a situação paradoxal que se instaura no mercado literário, ao mesmo tempo que surge a partir de reivindicações por visibilidade literária, depara-se com a dificuldade de as civilizações descentradas legitimarem-se literariamente. Casanova (2002) resume o espaço literário e sua função: “nesse sentido, a única história real da literatura é a das revoltas específicas, dos atos de violência, dos manifestos, das invenções de formas e línguas, de todas as subversões da ordem literária que aos poucos “fazem” a literatura e o universo literário” (CASANOVA, 2002, p. 217).

As obras produzidas em regiões menos privilegiadas, literariamente, são mais difíceis de ganharem notoriedade no mercado literário. Severo luta para conseguir autoridade linguística em sua língua afetiva, uma vez que reconhece a importância da língua como um construto da literatura. O poeta demonstra claramente os percalços em enfatizar-se os traços do “desabrigo”<sup>10</sup> do portunhol como língua que reverbera a vida e a sensibilidade fronteiriça. Vejamos as declarações do autor:

Atualmente, há um discurso de integração linguística que, na realidade, creio, que não se existe na prática. Tenho a sensação de que nas escolas, como nas esferas públicas, o portunhol continua sendo considerado uma fala de ignorantes, dos pobres, daqueles que não aprenderam a falar corretamente. Existe uma intenção de mudar as coisas, mas está muito no início. [...] É natural que as pessoas sintam vergonha e busquem negar a fala em portunhol, porque é muito difícil resistir a hegemonia do espanhol, a dominação de alguns centros de poder que querem impor uma forma de falar e escrever. Querem convencer-nos de que existe uma forma correta de falar e escrever em espanhol, a forma de falar de determinados centros de dominação. Isso que chamam de “espanhol standard” é uma ficção. Onde fica a comunidade que fala o espanhol standard? (PGL.GAL, 2017).

Antônio Candido (apud CASANOVA, 2002, p. 31), crítico literário e professor universitário brasileiro, ao pensar na América Latina, pontua suas fragilidades em se impor nesse jogo literário, devido a alguns fatores determinantes para a sua dificuldade de emersão, como o analfabetismo elevado, a insuficiência e disjunção do público leitor, a precariedade de disseminação do material literário por editoras, bibliotecas, revistas e jornais, sem contar as dificuldades que o escritor possui para dedicar-se e aprimorar-se no meio literário. Todavia, suas produções aparentemente podem ser julgadas como amadoras e marginalizadas pelo mercado.

---

<sup>10</sup> Termo usado por George Steiner (1990).

Severo busca transpor essas debilidades mencionadas por Antônio Candido ao escrever em sua página do Facebook, em primeiro de fevereiro de 2020: “Admiro a los escritores que escriben bajo la inspiración, no es mi caso. Esta historia que sigo corrigiendo, nació en 2006, y me está costando mucho trabajo. No me es fácil encontrar palabras que puedan darse la mano”. Isso demonstra que suas tarefas literárias são bem trabalhadas, longe de serem amadoras.

Severo se expressa em portunhol em primeira instância por ser um fenômeno linguístico típico da fronteira Artigas, como uma espécie de terceira língua. Para o escritor, em entrevista a uma matéria de Daniel Feix na página **GaúchaZH**:

O portunhol é a minha verdadeira língua materna. É aquela que eu escutava quando estava no ventre da minha mãe e aquela que aprendi a falar nos primeiros anos de vida, antes da alfabetização formal. Quanto estou sentimental, uso o portunhol. É o idioma mais urgente, o dos meus afetos [...] (FEIX, 2014).

Ao transcrever sua língua, alicerçada na oralidade, para a sua escrita, o poeta elabora sons que saem de seu coração, com muito cuidado em suas escolhas, para que seus poemas tenham a sensibilidade e a musicalidade que pretende evidenciar. Ou seja, há todo um trabalho feito com muito esmero e dedicação. Em **Viralata** (2015), o narrador, no capítulo 49, declara sua necessidade em se tornar “semilla”, para quem tiver contato com sua escrita e poder reviver Artigas ao vasculhar suas reminiscências. O intento é que seja possível enxergar, de alguma forma, a comunidade linguística de pertença, o hibridismo identitário e a realidade social presentes na fronteira, ousando ir mais além, quem sabe ser um encontro, onde o leitor possa se reconhecer por entre histórias contadas no livro, criando um movimento de tomar conhecimento em meio a tantos fragmentos a respeito de um povo ocultado pela história oficial:

Mas el destino no me deja morir. Tal vez, ele quiera que yo aprenda a mirar la gente, ver el color de sus hoja, el tamaño de sus patas, pra poder escribir en mi cuaderno. Asvés, yo sueño que estas palabra caerán en las mano de algún yuyo que como yo, sea hijo de los eco. Tal vez, mis palabra de semilla, ayuden a alguien a se plantar (SEVERO, 2015, p. 126).

O poeta renova o portunhol falado da fronteira em uma reexperiência fluida e descontínua. Paradoxalmente, sua língua familiar surge dentro de uma fragilidade linguística e singular desabrigada pelo hibridismo que a constitui. De acordo com Steiner (1990), configura-se em uma “cama de gato” interlinguística e, ao mesmo tempo, potencializa a zona de contato que possibilita a fronteira edificar uma “casa de palavras”.

“El portunhol” não é a língua oficial dos meus textos. Quando os textos começam a nascer dentro de minha cabeça, quando são um murmúrio, uma voz... Começo a ouvi-los e descubro em que língua eles vêm. Se os sons são em português, desenho no papel uma tentativa de portunhol, se vêm em espanhol, rascunho em espanhol. Dedico parte de minhas horas a encontrar desenhos que se pareçam aos sons que escuto em minha cabeça. Simples assim. Tudo começa com murmúrios, sons e silêncios que escuto. Juan Gelman chamava isso de “obsessões”, e concordo com ele, porque esses sons já não me permitem descansar, devo escutá-los, tentar transformá-los em palavras que se pareçam ou reflitam esses sons. E os sons têm seu tom, seu ritmo, sua musicalidade, eles me dirão se devo formatá-los em verso ou em prosa. [...] Depois, quando os sons já se vão transformando em um texto parecido ao que escuto, é hora de reescrevê-los (sempre à mão), até que cheguem a uma forma parecida ao que escuto (PGL.GAL, 2017).

Casanova (2002) delinea duas formas de luta no campo literário por assimilação, quando o escritor se integra ao espaço literário dominante, desfazendo qualquer marca de incompatibilidade com as estruturas já consolidadas. Ao analisar a escrita de Severo, é perceptível a estratégia de luta pela existência literária no âmbito nacional e internacional por meio da “dissimilação” ou da “diferenciação”, pois o escritor procura afirmar sua posição no universo literário sem se submeter ao tempo, contado pela história nacional, subvertendo os mecanismos políticos e cultural, em que reivindica um espaço linguístico e literário ao expor o presente da realidade fronteiriça. Severo torna-se porta-voz de seu povo, reescreve a história e regenera as fissuras marcadas pelo apagamento advindo do domínio nacional, além de produzir uma literatura original por se alicerçar na diferença, cria recursos específicos, utiliza o portunhol, língua de afeto do povo artiguense:

Nós también semo el mundo. Aunque nosotros no aparezca en la novela de la tele ni en las canción de la radio, la vida que llevamos también es de carne y osso. Avés, me imagino que deben existir otras calle como la mía, isparramadas en otros país, donde la gente debe istar como acá, estatuada, esperando la farra. Miseria repetida, pegada una en la otra. Muro de sofrimento atravesando las redondeza, apertando el pescoço del mundo. Dios también debe haber dejado otras ciudad por la mitad (SEVERO, 2015, p. 129).

O patrimônio linguístico nacional é pré-requisito para que um escritor alcance uma visibilidade no mercado literário. A literariedade está vinculada à língua por meio da tradição que requinta e formaliza o espaço literário esteticamente. Por recurso desse prestígio, é autorizada a ser difundida nas diversas instancias: escolar, política, literária, econômica, seja no recinto nacional, seja no internacional. A língua torna-se uma poderosa ferramenta nas representações, nas crenças e nas produções literárias. As línguas de grande circulação possuem alto teor literário.

As obras de Severo não se reduzem a um processo de padronização da língua a um simples código de comunicação submetido à centralização política da língua, vale ressaltar que **Noite nu Norte** em sua segunda edição, foi ao escritor solicitado que compusesse o livro em duas versões em portunhol e espanhol como condição para que fosse publicado, ou seja, foi uma estratégia da editora de enquadrar ao mercado editorial a obra de Fabián. Depois de obter algum reconhecimento com sua escrita em portunhol Severo eliminou a ideia de escrever suas obras em versão bilingue (portunhol e espanhol). O escritor consegue recriar um universo paralelo existente, porém esquecido, a fronteira, proporcionando condições favoráveis a uma literatura autônoma e livre de amarras políticas e dominantes. O poeta compõe o cenário atual literário e colabora com a ampliação desse universo difícil de protagonizar. Casanova endossa a necessidade de a literatura ser de todos e para todos: “essas mudanças permanentes das práticas linguísticas, permite acumular recursos literários sempre novos, fundamentar práticas literárias no caráter movente e inacabado da língua e afastar-se assim modelos esclerosados” (CASANOVA, 2002, p. 68).

O poeta luta contra a invisibilidade, ou seja, assimila as exigências do mercado literário ao seu modo, como a autotradução, um recurso estratégico para que sua obra fosse publicada e enquadrada ao mercado editorial. Mais tarde, quando o autor ganhava uma certa notoriedade, desvencilhou-se desse recurso de autotraduzir-se. Porém, com a autotradução, na primeira edição de **Noite nu Norte** (2010), Severo obteve todo o controle sobre as transformações de seu texto, o que possibilitou uma autonomia absoluta de sua obra. Severo adquire um forte mecanismo de reconhecimento literário com a segunda edição de **Noite nu Norte** (espanhol e portunhol), em 2011, com traduções para o inglês, parte de sua obra publicada no Brasil, Argentina e Estados Unidos. Além disso, o autor participou de palestras; está presente nas redes sociais; recebeu o prêmio Morosoli de Bronze, na categoria poesia, em 2010, no Uruguai; o prêmio anual de Literatura del año (2012), entregue pelo Ministério da Educação e Cultura Uruguiaia; participou como escritor convidado pelo comitê organizador da Feria Internacional del Libro de Cuba, em 2012 e 2014. Esteve ainda em vários eventos literários na América Latina e Caribe.

Severo, ao trabalhar com portunhol como recurso literário, acaba por desafiar a política linguística dominante de seu país, o que possibilita reais mudanças no imaginário nacional, pois criou uma independência diante dos fundamentos nacionais e políticos ao inserir a existência do sujeito fronteiriço na nação uruguiaia e, acima de tudo, fazê-lo ser reconhecido e integrado à história, colaborando com o enriquecimento literário nacional por meio de suas obras. O poeta mostra a cidade de Artigas e a existência do portunhol, uma “nova língua” dentro da própria

língua nacional, com a integração e articulação de duas grandes representações linguísticas nessa região – o português (língua de comércio) e o espanhol (língua nacional). O portunhol forja-se como recurso linguístico legitimado por ser um meio de expressão intrinsecamente ligado às nações em contato.

O narrador de **Viralata** (2015) externaliza essa importância em observar a natureza da linguagem humana em seu papel e função de representar a vitalidade em contínua criação e mobilidade linguística que arranca os povos pela “raíz”, reafirmando a errância da existência por meio da língua: “Tal vez, los oído acostumbrado con el ruido de otros lugar, no intendan mi lengua de tierra, no sepan por qué mi voz sale molida. Es la tristeza que en la frontera aplasta palabras, abatuma sonidos” (SEVERO, 2015, p. 92).

O portunhol define-se e justifica-se em sua existência. Trata-se, portanto, de recriar graficamente uma espécie de língua híbrida que permite estabelecer diferenças linguísticas e literárias ao confrontar-se com as línguas nacionais (espanhol e português). Mediante a simbiose de duas línguas, o portunhol, língua sem contornos gramaticais e repleta de sonoridade, promove a língua popular e torna-se um poderoso recurso literário oriundo da prática oral fronteiriça.

Fabián Severo transforma os contornos do patrimônio literário e linguístico nacional e segue uma jornada autônoma ao firmar-se dentro do espaço nacional, sem que esse espaço o module dentro dos padrões já estipulados. Ao aferrar-se na liberdade literária por meio da reprodução do portunhol da fronteira, sua língua materna, o poeta conquista sua originalidade e, paulatinamente, vai se afastando do dever político, ou seja, da obrigação de usar a língua nacional. Apesar de o portunhol não possuir um perfil de capital literário por ser uma língua predominantemente oral e não ter uma escrita codificada, Severo conquistou um passo importante com a autotradução em espanhol de sua obra **Noite nu Norte** (2011) e, recentemente, em 2020 o escritor foi traduzido para o inglês. O poeta batalha contra a invisibilidade literária ao ultrapassar a linha nacional e percorrer o universo internacional.

A literatura possui a função de enunciação coletiva e até mesmo revolucionária. Conseqüentemente, ela possui o poder de unir os povos. Fabián Severo potencializa, em sua prática poética, o agenciamento dessa enunciação, que se torna eficiente ao utilizar a literatura também como um resgate memorialístico de seu pequeno torrão. Isso não se torna menos interessante, nem menos importante do que a história das regiões centrais, pois vasculha e esmiúça de forma visceral o material ali presente. No poema “Rocío hizo de la promesa”, um grito contido no livro **NósOtros** (SEVERO, 2014), o sujeito poético, mesmo não estando mais presente em sua terra natal, carrega em sua alma as dores, impressões e seus pedaços de

vivências, o que remete a um sujeito fragmentado e composto por identidade múltipla, mas não menos fronteiriço, pois carrega em sua identidade a precariedade de sua vida:

Me obligaron a salir con la ropa húmeda  
una fotografía  
y un estribillo en las muelas  
donde mañana era un nuevo día.

De ciudad en ciudad  
me obligaron a buscar dónde dolía  
a percibir el peso de las ideas.  
Me obligaron a obligarme cada día.

Aprendí a deprimirme en los espejos  
extrañando el olor del mediodía  
peinándome con rabia cuando un párrafo  
susurraba que allá no amanecía.

Busqué respuestas en atardeceres  
pero los mares no aliviaban mi bahía,  
encontré paisajes parecidos  
a las manos de mamá cuando cosía.

Me obligaron a cambiar el apellido  
a negar a la que fui, a jurar que no entendía.  
Pero debo volver a quien soy, a mi lugar.  
Nadie puede soñar en una casa vacía (SEVERO, 2014, p. 48).

Deleuze e Guattari, em seu livro **Kafka**. Para uma Literatura Menor (1977), dissertam sobre uma literatura “menor”, similar a esse exercício que Fabián Severo realiza ao agregar a realidade aproximada de uma minoria fronteiriça, que se mostra desvinculada de seu território nacional e utiliza oportunhol, uma língua que desconfigura línguas legitimadas, modificando-as por conter considerável teor de desterritorialização. Por questão de necessidade, tal língua busca uma reterritorialização simbólica no que é familiar, mediante a língua dada como nacional. Empregada pela minoria, essa prática linguística é vista com estranhamento e distante da língua veiculada como oficial, nomeada por Deleuze e Guattari de “a língua de papel”, que oprime e rechaça outras formas de representação num mesmo território. Um território onde as crianças são, de certa forma, obrigadas a emudecerem sua língua afetiva na tentativa de aceitação e melhores condições de vida como no poema a seguir:

Na frontera  
ranyos de basura  
i niños de tierra  
Perderoum la palabra.  
Nu invierno da yente

asvés alguien se enamora.  
 De ves incuando,  
 nace uma flor entre us fierro  
 ensusiando la primavera.  
 Intonse  
 como un resto de pan  
 la jente sindurese (SEVERO, 2013, p. 38).

Deleuze e Guattari (1977), abordam um assunto pertinente à reflexão realizada nesta dissertação sobre a “literatura menor”, que carrega em si uma força reducionista e tendenciosa. Para que se obtenha uma visibilidade literária, o escritor precisa fazer uma escolha acerca de qual língua, preferencialmente, as oficiais e respeitadas pelo mercado literário, irá escrever suas obras, para, assim, poder conferir literariedade às suas escritas. Severo opta por se arriscar em uma “língua pequena”, quase anônima no campo das Letras, a língua da fronteira, com o intuito de emergir Artigas do anonimato em um ato também político, ao contestar seu lugar como falante da fronteira e desmontando a ideia monoglóssica impregnada no imaginário uruguaio.

Em *Viralata* (SEVERO, 2015), o protagonista escancara o abandono, a desigualdade social de Artigas por parte do governo uruguaio. Em uma trajetória permeada de fragmentos e reminiscências, o narrador evoca seu passado e sua relação com a mãe, rascunhando uma cronologia incerta de inícios, continuidades e finais da presença materna em sua vida, ecos e ausências. Ao reviver a morte da mãe pelo contar, entoa-se sentimentos, vivências e realidades que só pode experienciar na fronteira, como o caso da precariedade do sistema de saúde que, certamente, abreviou a vida de sua mãe e fez com que esse narrador buscasse pela escrita uma terapia de aceitação e reconciliação com a vida. O luto fez-se necessário e emergiu por meio da literatura como salvação de sua alma.

Cuando atiraron mi madre en una cama del hospital de Artigas, yo me lembré de la Cabocla, porque mi madre istaba falando con los diente apertado como si estiviese incorporada, dizia que el dolor de cabeza no dejaba ella moverse. Los médico no acreditaron en mi madre así como yo no creí en la Cabocla. Dejaron ella marchitarse. Cuando las palabra pararon de salir de la boca de mi madre Jurema, ellos se asustaron y metieron ella en una ambulacia para que fuera a morir bien lejos (SEVERO, 2015, p. 55).

Por meio do portunhol, Severo causa um efeito de sentido em sua escrita, metamorfoseando as palavras em tensões e intenções, a fim de extrapolar o valor da língua como mero código ou língua veicular. O portunhol carrega a história da terra, da pobreza, permeada de criatividade, configurando-se em multirrelacional. Deleuze e Guattari (1997) refletem a respeito das línguas em geral e suas constantes transformações, algo também



aplicável para o portunhol: “trata-se de uma língua sem gramática e que vive de vocábulos roubados, mobilizados emigrados, tornados nômades, que interiorizam ‘relações de força’, trata-se de uma língua enxertada” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 39). Para compreender o portunhol, é preciso desabrigar-se do sentido limitado das palavras e enxergá-lo com o coração.

Com a literarização do portunhol, há a possibilidade de se explorar a identidade da fronteira além dos códigos já convencionados e utilizados pelos sujeitos fronteiriços (português e espanhol) podendo-se evidenciar a complexidade de uma região que sofrera dominação política, linguística e literária. É possível, assim, retrazar a história real de Artigas, em uma ruptura linguística, ao mesmo tempo política e social, mostrando as desigualdades, contradições e dificuldades da fronteira e dos obstáculos desafiadores que o escritor se depara diante da centralidade literária.

### 3 A PERFORMANCE POÉTICA DE FABIÁN SEVERO E A INSERÇÃO DO PORTUNHOL COMO INFLEXÃO DA VOZ

A poesia de Severo, que pretende transpor a composição linguística já institucionalizada em um outro momento no campo literário, ressignifica a literatura e provoca novas sensibilidades. Concentrar-nos-emos na ideia de poesia como uma prática artística da linguagem humana, desprendida da obrigação de abrigar a exatidão de sentido, por remeter sempre ao inacabado e ao dom do acontecimento que promove de forma espontânea o encontro da intenção do autor em reproduzir seu desejo de manter histórias fronteiriças vivas em um universo literário tão seletivo. Este agrega uma consciência ao pensar na cidade Artigas, onde o poeta desempenha a função de porta-voz do povo por meio de sua escrita, dando-lhe a qualidade performática, juntamente com a contribuição do leitor em engendrar porções de pensamentos na construção do sentido. Trata-se de uma partilha de vozes.

A poética de Severo rompe com a literatura eurocentrista e cria um sentido totalmente imprevisível, a partir do emprego do portunhol, uma língua de caráter oral, advinda da desconstrução simultânea de duas línguas: o espanhol e o português. É a língua de afeto do povo artiguense. Ao compreender que a poesia assume um caráter aporético, do não acesso absoluto de sua essência, observa-se Artigas como um local circundado por marcas, visto que se evidencia a sobrecarga de traços, fraturas, cortes, sofrimentos advindos dos trânsitos constantes de enxertias culturais existentes nessa zona híbrida.

Suas escritas desterritorializam-se e reterritorializam-se com a internet, permitindo que o mundo se conecte e interaja em tempo real com sua obra, numa dissolução de fronteiras e territórios. Severo “encolhe” o seu mundo e deixa-o acessível a uma parte da população, já que muitas pessoas ainda não têm acessibilidade à materialidade do livro. O escritor promove a aparição de novos sujeitos sociais e contribui para uma ruptura de paradigma, colocando em visibilidade a fronteira Artigas. Simultaneamente, os sujeitos fronteiriços são libertados do silêncio, reclamam por seus direitos epistêmicos e superam a ideia de exclusão. O poeta desconstrói a visão ingênua de que a nação uruguaia é uma unidade igualitária e democrática. Há uma mudança de posicionamento diante da História do país, marcada pelo apagamento.

#### 3.1 O CARÁTER APORÉTICO NAS OBRAS DE FABIÁN SEVERO

Fabián Severo, ao aproveitar o portunhol, também como material linguístico criativo, permite inscrever entre os discursos e campos disciplinares um dinamismo dialético operativo,

da consciência de uma fronteira circundada por revelações e, simultaneamente, que favorecem a compreensão de certas marcas inseridas no ambiente fronteiriço. Este esvai-se do cenário de prestígio e da língua padrão. O poeta explora a musicalidade e a fluidez do portunhol, sequestra o leitor em uma atmosfera de estranhamento, mediante a ambivalência da representação da língua. Tal ambivalência baseia-se na repetição de uma prática dos cânones que considera o portunhol como “erro”, ou como uma língua falada por pessoas sem instrução. Além disso, promove-se o resgate memorialístico, bombardeado de fantasmas, o que vai ao encontro de regulamentos que selecionam a história. Cria-se uma desconstrução performática, originada pela ação do poeta e do leitor, a característica do não pertencer ou referenciar algo já fixado.

O processo de destruturação na poética de Severo constitui-se de maneira engajada em sua incapacidade de contemplar um referencial “absoluto”, uma vez que não existe elemento algum indivisível. Dentro da ficcionalidade, o leitor vê-se envolvido por uma força suficiente para manipular o tempo da língua, criar outros lugares até então submersos com o auxílio do portunhol, das metáforas e testemunhos fictícios ou não, sempre abertos para o novo futuro que acolhe rastros do passado e, de certa forma, afeta no presente.

No poema “Sincuentidóis”, de **Noite nu Norte** (SEVERO, 2011), o sujeito aposta na divisibilidade e desmonta a língua espanhola e o tempo presente. Porém, há rastros do passado por meio das recordações de “Negra”, que, de certa maneira, afeta o presente, pois o que foi vivido não pode de todo ser esquecido. Isso porque nossa existência emoldura-se em um palimpsesto de histórias e tempos. Todavia há uma abertura para a transformação:

La Negra sabe u ques sofré.

Nel tempo que moró com sua tía  
nouv foi niña, nouv foi yovem,  
foi tristesa de vivé.

Teve muintas noite yorando, disisperada  
ela era uma niña  
i no quiría mas esa vida.

Agora la Negra e grande i parese felís  
mas por mais que intente  
nouv pode sisquesé daquele tempo.  
Doi muinto iscrevé esas tristesa.

La Negra me dis  
que cuando veiña u Negro chico  
nos dois vamu le esas istoria  
pra quele sepa de aonde viemo  
i para que seya un lutador  
nunca abaye us braso

i ande sempre coum a frente bein alta (SEVERO, 2011, p. 81).

A poética encontra-se em expansão e possibilidades gerenciam esse processo em busca de novos sentidos empregados no texto. O leitor produz significados em um jogo de acasos, movimento descontínuos em busca de uma impossibilidade de apreensão do sentido. O poema encontra-se sempre em risco por não poder sustentar em si um significado absoluto. O pesquisador Marcos Siscar (2009) alinha a questão da desconstrução com a escrita de forma esclarecedora:

Na verdade, é por meio das cumplicidades e dissonâncias entre o sistema de pensamento e a realização da escrita de determinado autor que temos a revelação de uma textualidade mais ampla, que, se afirma e que nega ao mesmo tempo. O ponto cego, o não-visto, é aquilo que abre e limita a visibilidade (o sentido) do texto. O seu sentido se localiza, assim, em um lugar intermediário (SISCAR, 2009, p. 197).

O poeta abre um caminho para a reflexão a respeito de qual lugar esse sujeito fronteiro ocupa em sua nação. O antropólogo francês Marc Augé (2012, p. 73) menciona que: “A modernidade em arte preserva todas as temporalidades do lugar, tais como se fixam no espaço e na palavra”. Delineia-se um esboço de identidade que se relaciona com a história e, simultaneamente, apaga os diferentes movimentos identitários. Constata-se que essa ideia de fixidez e importância do território em definir contornos no painel social consolida-se em um alicerce ilusório, já que, na “supermodernidade”, um espaço não possui a capacidade de deliberar um modelo identitário, relacional e histórico de forma precisa.

Augé faz, em **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade (2012), uma reflexão sobre a atribuição concedida aos lugares de constante fluxos, momentos de espera ou passagem. O “não lugar” é um conceito que surgiu pela necessidade de ilustrar de forma fidedigna o constante movimento na contemporaneidade supermoderna, o que resulta na dissipação de um modelo relacional ou identitário, no qual o indivíduo pode estar inserido. Isso causa uma transformação na visão antropológica, pois o convívio entre indivíduos da coletividade, suas interações que auxiliam na construção identitária e seus espaços de representação excedem as demarcações já estabelecidas. Surgem outros espaços combinados pela existência de “não lugares” que se acentuaram atualmente, “um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou desumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias” (AUGÉ, 2014, p. 74). Tudo é muito provisório e solitário. Augé propõe dimensões inéditas, o “lugar” e “o não lugar” se entrecruzam e se

recompõem. São “modalidades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente- palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação” (AUGÉ, 2014, p. 74) e, assim, desenha-se o cotidiano. Os lugares na visão pós-moderna são espaços territorializados, nomeados e reconhecidos. Definem-se como espaços identitários aqueles onde se obtêm roteiros históricos e relacionais.

É pertinente trazer o conceito de supermodernidade utilizado por Marc Augé (2014), pois o referido antropólogo se distancia da disposição que recai sobre o termo pós-modernidade. A supermodernidade é mais abrangente no que diz respeito à vida, permeada por espaços inaptos em operar qualquer configuração identitária. A pesquisadora Lamia Jorge Saadi Tosi (2014), em sua resenha sobre o livro de Augé, esclarece o termo supermodernidade de forma bastante didática:

A supermodernidade se distingue por meio daquilo que o autor chama de “figuras de excesso”, ou seja, a superabundância espacial e a individualização das referências, que nos remetem à necessidade de compreender a transformação das categorias de tempo, de espaço e de indivíduo. Transformação operada nos objetos pela supermodernidade coloca em discussão o próprio estatuto da Antropologia e sua capacidade de apreender sociedades complexas em movimento (TOSI, 2014, p. 2).

Já o termo pós-modernidade é muito utilizado pelos pesquisadores norte-americanos e tem uma percepção de divisões espaciais e relacionais que não persevera nesse cenário de fluxo intenso. A supermodernidade, em contrapartida, simboliza integrações e aberturas espaciais e relacionais.

O mundo encontra-se, portanto, interconectado, repleto de segmentos identitários que incessantemente se reinventam e se reestruturam nos circuitos transfronteiriços, o que gera o aparecimento de novos mundos, em que coexistem “lugares” e “não lugares”. Um desses “não lugares” seria a Ponte de la Concórdia, apesar de haver uma definição pelo nome e localização no mapa e ser um lugar fixo. Isso porque a fronteira se constrói de forma paradoxal, mostra-se fluida e em constante movimento.

A população fronteiriça que ali trafega não assimila essa ideia de lugar circunscrito e específico à nação uruguaia em sua totalidade. A fronteira se faz em um “não lugar” no “lugar”, pois, por meio de trânsitos, e por possuir uma característica de provisoriade. Ainda que a vida se constitua e coexista entre “lugares” e “não lugares”, o que possibilita um entrecruzamento de destinos, pensamentos e lembranças, o sujeito fronteiriço enxerga-se de forma ausente nos “lugares” pré-definidos. No poema, “Alicia es una esquina”, do livro **NósOtros** (SEVERO,

2014), o sujeito poético metamorfoseia-se em uma “esquina”, um lugar de chegadas e partidas inesperadas, tendo como principal característica o entrecruzamento proporcionado pelo trânsito e a impossibilidade de fixidez. Ao mesmo tempo, essa “esquina” busca uma origem, uma identificação. A travessia do “lugar” e do “não lugar” compõem, assim, a história da fronteira:

No sé si el sol nace a los pies de mi cama  
o si la noche – que apaga mis respuestas-  
duerme bajo mis uñas.

Soy una esquina para siempre  
una niña escondida tras un árbol  
un minero – esclavo de la luz sobre su frente –  
que trae el horizonte en la mirada.

El almacenero me dibuja un mapa de sal  
pero huyo como madre  
tras el llanto de su hijo.  
Huyo de palabras congeladas  
de aeropuertos con candados  
de flechas que señalan las calles.

Hago una linterna con las manos  
con los pies invento semillas  
dispuesta a romper la tela que me cuida  
pujo con fuerza y grito.

Como quien empieza a tener ojos.  
Sigo siendo yo pero con vida,  
buscando el palmo de tierra que me elija  
en medio del mar,  
a la deriva (SEVERO, 2014, p. 47).

Em **Viralata** (SEVERO, 2015), é uma outra experiência dessa ideia de supermodernidade, onde o narrador relata esse sentimento de não pertença absoluta em relação à sua nação e potencializa esse esvaziamento de identificação que se evidencia arruinada em denominações. A autoidentificação do narrador com a sua própria imagem também é abalada, observada pela ausência de um nome, de uma definição oficial. E na incapacidade de definir-se, o narrador vê-se forjado pela falta. “Ahora, quién va contar las hoja que faltan en mi pasado. [...] Soy el sin nombre. Hijo del gastado borde de un mapa. Hijo du silencio y del olvido. No debería haber sido. En la barriga de mi madre fui chispa, mas despós, el Diablo metió la noite em baixo de mi piel” (SEVERO, 2015, p. 37).

Outro ponto é a inconstância do portunhol nas obras de Severo advindo da mescla de duas línguas, o espanhol e o português. O professor Doutor Luís Fernando Medeiros de Carvalho, em seu livro **Cenas Derridianas** (2004, p. 35), comenta a respeito da desconstrução

como uma “tentativa de dar conta da atividade múltipla de produzir marcas que se inscrevem por um lado, e por outro, e se auto apagam”. A língua e seus desvios diante do curso normal se revelam inconstantes, o que surpreende e encanta o leitor. Ocorre uma combinação de fatores. A musicalidade do portunhol com um teor intimista que atravessa a poética de Severo, na qual se nota a presença de sentimentos recorrentes, como a solidão em **Viento de Nadie** (SEVERO, 2013). Tais expressões líricas tornam a prática do portunhol, na obra do autor em estudo, um recurso precioso.

La soledá pode se  
 uma cayé de yuva i vento.  
 Mas no puede ser  
 toda las cayé  
 toda las yuvia  
 todo los viento (SEVERO, 2013, p. 39).

Fabián Severo, em suas obras, mostra a história por outro viés, já que opta por não escrever em espanhol. O escritor ultrapassa o senso comum de nação homogênea, compreendendo Artigas como um local esquecido pelo progresso uruguaio, no qual a visão horizontalizada do tempo linear escamoteia as diversas particularidades que a compõe, marcada principalmente pela suspensão, pois não se integra de maneira digna à história do Uruguai. É o que se percebe nos trechos de **Viralata**: “Nosotro también semo mundo. Existimo. Aunque los médicos quieran terminar con nuestras raíz, aunque los políticos se isqueçam que acostumbriamo comer todo los día y no cada tantos año, cuando ellos aparecen con las bandera y un pedazo de asado” (SEVERO, 2015, p. 132).

A morte é uma temática recorrente em **Viralata** relatada pelo narrador que também abarca essa ideia de provisoriedade e suspensão e, por meio da escrita, tenta abordar a ideia de querer estar presente e marcar de alguma forma na história sua existência dentro da supermodernidade que é tão fragmentária. Seria o transpassar da vida para um segundo momento, repleto de segredo. O narrador toma a consciência da morte, primeiramente, por meio de sua cultura e suas próprias crenças e, a partir daí, pondera qual seria o valor de sua existência. Ele cresceu em uma atmosfera religiosa, em que se emparelhavam o terreiro e o cristianismo. No entanto, em meio aos ensinamentos que alicerçaram sua formação, a morte se mostra dolorosa e implacável. Mesmo se revelando um homem de pouca fé, por sentir-se abandonado por Deus, essa dubiedade entre crer e não crer o fez optar por ser favorável a acreditar em algo que transcende o território Artigas, como se observa no trecho do capítulo 20:

Sempre tive la creencia blanda. Desconfiando de las cosa que veía, no acreditava en lo que nunca tenía visto. Mas la vida hace que uno sea y no sea, cambie como el agua del Cuareim o como las hoja del álamo que todo los invierno amagaba morir en las tormenta. Con los año, aprendí para qué sirve la fe aunque Artiga quede tan lejos del azul (SEVERO, 2015, p. 53).

Em segundo lugar, a partir da experiência de viver a morte de sua mãe, o narrador consegue vislumbrar sua condição finita e torna-se capaz de incluir nesse ciclo da vida a sua própria morte. Novamente, enxerga uma abertura para o não perecer ao passo da escrita.

Uno no puede guardar las palabra por muito tiempo. Con esta calor, ellas se apodrecen. No aguantan el mormaço, se hinchan y empiezan a feder en los pensamiento. Asvés, cuando se ablanda la rabia y me isqueso que los médico no quisieron salvar mi madre, intento creer que ella murió porque tinha muitas palabra iscondida, maltratando su cabeza (SEVERO, 2015, p. 98).

O narrador, no decorrer das histórias que conta, percebe uma possibilidade dentro dessa situação aporética da morte diante da ameaça do ruir da vida encontrar uma possibilidade de transformação por meio de um acontecimento que driblaria a lógica, ou seja, os “limites da verdade” (DERRIDA, 2018, p. 17). A única verdade que se tem é a finitude da vida. O narrador quer transgredir a morte, “a iminência da morte a cada instante”, por meio da aporia, em grego, Ἀπορία, que significa caminho “inexpugnável, sem saída”, “dificuldade”. O termo é muito utilizado pelo filósofo Jacques Derrida, dentro da teoria pós-estruturalista, e tem como princípio a desestruturação do texto, em que se observam os traços de indefinição de sentido inscritos.

La muerte es lo único que tenemos. Desde que las semilla impiezan a romper la cáscara hasta que las arruga rajan el tronco, la morte se vai plantar en nuestra boca. Sempre que dos cusco se encuentran na vereda, comentan de cómo se nos fue Don Bota o qué increíble lo que pasó a Doña Mary. Esas charla son la única oportunidad que los pobre temo para estirarnos en los recuerdo de nuestros vizinho. Depós, cuando el olvido impece a ganar los patio, morimo de novo. Los pobre nunca aprendimo cómo ganhar de la muerte (SEVERO, 2015, p. 112).

Por meio da escrita, a intenção do narrador de **Viralata** não se constitui como fim, paralisia, mas como um ato de persistir por meio de um acontecimento, de um dom ou da hospitalidade. A ação de escrever proporciona ao narrador dar a sua vida e a de sua mãe em partilha e, por isso, há uma declarada doação de seu tempo cronológico ao praticar o ato da escrita, já que a brevidade da vida o toma em uma velocidade sorrateira, condição de todos os vivos e seu maior bem. Ele usa seu tempo para retratar a mãe em suas histórias. Ao vislumbrar a morte, o narrador renuncia à posse de sua própria vida e vê-se como um ser finito.



Busca-se ultrapassar as fronteiras do segredo, dos “limites da verdade” em que a vida se vê confinada, dentro de um limitado universo palpável. Mediante aos seus relatos e suas vivências, prepara-se para quando se deparar com a morte e, em meio à impossibilidade da existência, fazer viver sua mãe. Derrida (2018, p. 19) explica essa mescla de sentimentos diante de tal impasse como a “iminência de um desaparecimento por essência prematuro no ser para a morte, a união do possível e do impossível, do temor e do desejo, do mortal e do imortal”. Vejamos em um trecho de **Viralata**:

Clavo el lápiz en estas hoja, para que el nombre de mi madre atraviese el tiempo. Si la sorte de encontrar las palabra me ayuda, ella podrá vivir de novo, con más fuerza, álamo de fierro, soportando los viento del olvido. Y si algún vecino encuentra estes cuaderno, tal vez, mi madre deje de ser solo el nombre de una tumba y volte ser la costurera que sabía borrar las frontera de las tela [...] (SEVERO, 2015, 112).

A figura do “vizinho”, para Jacques Derrida (2018), seria o “chegante”, quem permite que um possível acontecimento se realize. Nesse primeiro momento, é pertinente delinear o “chegante” para depois esclarecer o que seria um acontecimento, em outras palavras, sobre um pensamento como acontecimento. Aquele seria quem ainda não possui uma identidade, um nome. Seu lugar no texto não é identificado, não se pode precisar de onde vem, sua nacionalidade, idade ou língua. Ele surge por meio de um esperar do narrador, ao mesmo tempo sem pretensão de esperar, sem conhecer quem esperar. O “chegante” é o “novo” repleto de indefinições, podendo chegar ou não, para que ocorra a “hospitalidade no acontecimento” (DERRIDA, 2018, p. 43). Isso promove uma localidade incalculável diante da escrita. Segundo Derrida (2018, p. 44), “o tal chegante afeta até a experiência do limiar a qual ele assim faz aparecer a possibilidade ante mesmo que se saiba se houve convite, apelo, uma nomeação ou promessa”.

Esse “vizinho”, “o outro”, “o novo”, representaria a revolução, que poderia ou não se fazer em pensamentos a respeito do testemunho do narrador sobre sua mãe. O “acontecimento” carrega o paradoxo em sua definição, por remeter à “possibilidade impossível de dizer o acontecimento” (FONTES FILHO, 2012, p. 143). Por conseguinte, não pode ser viável uma conformação absoluta desse “acontecimento” que se constitui pela junção de forças distintas, movimentos descontínuos e imprecisos nos quais ocorrem pressões e leva o “acontecimento” a ser um estado performativo do caos e de impossível capacidade de reprodução e de antecipação. Para o narrador de **Viralata**, o que resta é a expectativa, apenas. O filósofo Jacques Derrida clarifica essa tentativa impossível de definição do acontecimento: “O acontecimento como

aquilo que chega é o que verticalmente me cai em cima, sem que eu possa vê-lo vir; o acontecimento não pode me aparecer antes de chegar senão como impossível” (DERRIDA, 2001, p. 97 apud FONTES FILHO, 2012, p. 149).

O acontecimento, então, configura-se na alteridade, “abissalmente e infinitamente desalojado de todos os seus lugares próprios, da verdade do próprio lugar, do ter-lugar de sua verdade” (FONTES FILHO, 2012, p. 144). Marca o “vizinho” como um ser indefinido e por meio de sua projeção de porvir algo que pode ou não acontecer. Esse “vizinho” ao ter contato com a escrita deixará rastros de sua presença que, instantaneamente, desaparecerão, pois o acontecimento se desfaz em sua singularidade errante.

### 3.2 A POÉTICA DE SEVERO: TRAÇO, RISCO E TRAVESSIA

Partimos do princípio de que a poesia é, sobretudo, um acontecimento. É mais que um gênero literário delimitado e estruturado por palavras, versos, estrofes e superfície. O professor Serge Margel, respaldado nos ensinamentos de Blanchot, Jacques Derrida e Jean-Luc Nancy, em seu ensaio “As vozes fantasmas da narrativa, Blanchot, Derrida e Nancy”, presente no compilado organizado por Piero Eyben (2014, p. 42), compreende a existência de uma “terceira dimensão” presente no poema com fundura, assumindo uma condição de constante movimento entre a superfície e a base finita do papel, em que se criam múltiplas possibilidades de sentido reais ou simbólicos dentro do universo poético. A poética Severiana advém de uma força sem nome, feição que surge potencializada ao abalar os valores do signo, tanto no quesito oral, quanto escrito. Rompe-se a precisão de uma escrita aferrada a uma lógica de sentido e lança-se no risco ao aventura-se na imprevisibilidade de absolutamente nada. Cria-se um verdadeiro enigma, no qual se enxerga uma ínfima fração de sua composição em sua superfície (papel) com relação ao que possa representar, imaginar e pensar. Derrida (1992) disserta sobre a poética como acontecimento de forma compreensível:

Não é isso o poema, quando uma garantia é dada, a vinda de um acontecimento, no momento em que a travessia da estrada chamada tradução torna-se tão improvável quanto um acidente, contudo intensamente sonhada, necessária na medida em que o que ela promete deixa sempre a desejar? [...] coma, beba, engula minha letra, porte- a, transporte-a em você como a lei de uma escritura tornada seu corpo: a escritura em si. [...] Você ouve a catástrofe vir. [...] Chamo poema aquilo que ensina o coração, que inventa o coração, enfim aquilo que a palavra coração parece dizer e que na minha língua parece difícil distinguir da palavra coração (DERRIDA, 1992, p. 114).

No poema “Cuarentisete”, o sujeito lírico demonstra que não há poesia sem risco e contaminação, sem escancarar escoriações. Porém, pode surgir sem som, um poema cai e acontece. O leitor, ao se deparar com a escrita, poderá ou não ser tocado em seu coração e promover o acontecimento em pensamento, sempre deslocando o “saber absoluto” diante da experiência de leitura. Busca-se com essa reflexão convidar o leitor a sentir o poema e deixá-lo ao acaso. O poema é delineado a partir de encontros polifônicos que produzem um diálogo contínuo, engendra uma criação ficcional aleatória. O acesso à origem não será jamais possível. O desaparecimento da marca, em que traços tanto da intenção primeira do poeta, donatário, quanto do “chegante”, doador, são apagados, concebendo espectros de probabilidades.

Yo conosí la negra dispós de grande.  
Eya me contó sua historia porque dis que quería  
que yo iscriviera para no sisquesé.  
Ela noum sabe iscrevé.

Eya dis que as lembransa cumesan aus sinco año.  
Antes no se lembra de nada.  
La única foto que tein es de eya con dos año  
i está com la Iaia num gayinero  
atirando más pras gayina.

Sua infância comesa  
en la primer casa de todas las que teve  
la mas grande i la mas linda, dise eya.  
Sua main, la María, tiña una quinta donde plantava  
los ermano mas grande  
davan vuelta tierra [...] (SEVERO, 2011, p. 74).

O pensamento transcorre de um ser a outro. Segundo Jean-Luc Nancy, no ensaio “Apertura dell’ aporia”, no supracitado compilado organizado por Eyben (2014, p. 17), “talvez um pensamento venha sempre de alhures, do outro”. Isso quer dizer que parte do pensamento se constitui pela enxertia do pensamento do outro, que se faz pelo “dom”, outra definição indefinível de caráter aporético baseado na perspectiva derridiana. O “dom” está nas reflexões de Marcel Mauss (apud DUNLEY, 2011), sociólogo e antropólogo francês, em seu **Ensaio sobre o dom**, um clássico da antropologia, escrito em 1925, o que compõe um cenário de pós-guerra. O referido texto é um livro que sugere enigmas, paradoxos, sobre essa difícil missão de existir diante de um coletivo. Emprega-se o conceito de dom a uma “troca originária” vinculada às relações capitalistas e mercantis das sociedades ocidentais.

A pesquisadora Glaucia Peixoto Dunley<sup>11</sup>, em sua resenha sobre o texto de Mauss, explicita a visão estruturalista do dom aferrado a um pensamento limitador:

[...] pensamento tributário de uma lógica simbólica inconsciente, onde o simbólico é hegemônico, quase totalitário. Ambas as categorias recalçaram – ou foracluíram – dom, e seus efeitos retornam então de forma espúria no real e no imaginário: numa economia neoliberal que se perdeu da política e do social, e num mercado que é uma “nova boca de Deus”, ditando costumes, crenças, consumos e o mais. Ambos consagrando o individualismo e o esgarçamento dos vínculos (DUNLEY, 2011, p. 196).

Marcel Mauss (apud DUNLEY, 2011), sociólogo e antropólogo francês em seu **Ensaio sobre o dom** considerado um clássico da antropologia, escrito em 1925, expõe uma condição do século XX, na qual as sociedades ocidentais viveriam mediante a obrigações e deveres. Ou seja, a economia produtiva capitalista desempenharia um esquema econômico baseado em “trocas” (contrato de reciprocidade) numa lógica estruturalista quase hegemônica, em que há a presença do Dom, não incondicional, livre e gratuito de qualquer retribuição, como propõe Derrida, dado que necessariamente a parte daquele que recebeu deverá retribuir, seria a forma mais arcaica de dom, “criando assim uma malha social onde todos se devem entre si” (DUNNLEY, 2011, p 199, 2011). Viria por meio de uma dívida com o “outro”, firmando uma sentença entre o donatário e o doador, como uma obrigação alicerçada na ideia de pendência. Derrida repensa o dom como um evento cíclico, no qual a coisa doada será sempre involucrada pela ação de restituição. O pensamento está diretamente ligado ao receber, à doação.

O dom na visão derridiana, para que se concretize, precisa se desvincular do círculo ritualístico da dívida. O que fora doado por parte do donatário, não deverá ser recíproco, nem armazenado na memória, pois esse ato poderá ser guardado como uma representação do sacrifício, levando à consciência, a ação de doar. Não o poderá significar, conscientemente, nem inconscientemente, para o indivíduo ou coletivo. O ofertado deve transgredir a gratidão narcisista do outro que acaba por adentrar em um cenário do calculável e previsto. O dom, o doar, deve ser uma surpresa, uma abertura impossível do porvir, um evento imprevisível, sem se aguardar e deixar-se estruturar pelo aleatório.

O “vizinho” mencionado pelo narrador de **Viralata** (SEVERO, 2015) poderia ser esse doador de pensamentos, sobrevivendo da intrusão ao inscrever, traçar, riscar de forma aleatória, imprevisível, numa temporização incalculável, num dom incondicional emergido na aporia em

---

<sup>11</sup> Psicanalista, mestre em Teoria Psicanalítica (UFRJ), doutora em Comunicação e Cultura (UFRJ), pós-doutora em Comunicação e Cultura (ECO/UFRJ) e em Serviço Social (ESS/UFRJ), pesquisadora do G.R.I.P.E/ Fac. Letras/ UFRJ.

meio ao impasse no qual o possível leitor resiste e fura como um “subjéttil” a folha, sem intenção nenhuma de receber algo em troca, caso fosse não seria dom.

O escritor Antonin Artaud (apud DERRIDA, 1998) menciona algumas vezes a palavra “subjéttil”, ouvida na década de 1930 e de origem francesa, a princípio intraduzível. Não se pode confundi-la com subjetivo, uma vez que subjetivo nos leva ao encontro do “projéttil”, que seria qualquer coisa passível de ser lançada como o pensamento. Já o subjéttil seria o que está entre a superfície e a base final do papel e se mostra poroso. Artaud exemplifica o subjéttil como uma pintura feita em papel cartão que se compõe em uma superfície que recebe a tinta. O subjéttil absorve e transforma as cores. O projéttil, ao entrar em cena, na passagem de sua representação para um suporte, no mesmo instante do lançamento, já abandona sua origem e afronta a intenção primeira do poeta. O subjéttil, dentro dessa perspectiva, desafia a não possibilidade da tradução, permitindo a travessia, enquanto essa intenção primeira, o projéttil, perfura a superfície sensível e a transforma.

Embora um subjéttil assinalado, de antemão para Artaud, o local de uma precipitação (queda) ou mesmo de uma perfuração, no instante mesmo em que um determinado projéttil enceta sua superfície, [...] deve-se ainda deixar que se absorva a tinta de tantas palavras que deverão depositar-se lentamente na espessura do corpo (DERRIDA, 1998, p. 37).

Jacques Derrida retoma a palavra subjéttil para refletir a respeito desse lugar de “hiancia”<sup>12</sup>, entre o motivo ou motivos pelos quais o poeta se sentiu apto a escrever, tendo o projéttil como o lance advindo de percepções sensoriais, memórias e histórias que ejeta na folha de papel. É pertinente observar a dinâmica desse movimento, dessa energia que se mostra contaminada e “enlouquecida”, rejeitada ou fora da razão. O lançar já se encontra ausente em sua origem, modaliza-se e dispersa-se nas trajetórias do subjetivo que seria o projéttil, mas se depara com o subjéttil que resiste, atravessa e vai além de qualquer tentativa de representação.

No poema “Disesete”, de **Noite nu Norte/ Noche en el norte** (SEVERO, 2011), Fabían Severo vai muito além de uma temática fronteira. Qualquer tema enclausura a movimentação da escrita. Ao lançar o motivo, o que está para nascer, a razão de ser, para que sua escrita exista no papel, ele se desprende imediatamente de qualquer posse diante desse poema e liberta sua energia instável, bombardeia o papel e o perfura, fazendo com que as palavras não tenham significados sólidos ou uma intenção primeira, isso já fora apagado no lançamento. Essa falta de controle sobre a obra a potencializa, traz a música e a emoção tão genuína aos olhos e ouvidos

---

<sup>12</sup> Aquilo que está entre a causa e o efeito de outra coisa, sendo o ponto que se refere a algo não nascido, intervalo entre o que não existe e o que está prestes a existir.

do leitor em uma entoação encantatória que atravessa a lógica de fronteira e qualquer estrutura de representação dela. O leitor se depara com a essência, fraturas e belezas, a fronteira em seu transbordamento. Isso só é possível pelas forças e energias difusas e imprecisas que constituem o subjétil.

Yo no voi pra onde van los ónibus  
 pois teño medo de no incontrar las cosa que gosto.  
 En Artigas, por las mañá  
 veyo lamparitas asesas  
 nas puerta con cortina de nailon  
 i us cayorro deitado, viyilando.  
 Números pintado con cal nas parede sin revocar  
 patios yeio de yuyo disparejo  
 as pileta arrecostada nus alambre pra tender ropa  
 yanelas con maseta rompida  
 casas pur a metade  
 i siempre abertas (SEVERO, 2011, p. 35).

É significativo que se compreenda as interferências, tanto do autor, quanto do leitor, no poema. Rafael Antonio Blanco, no texto “A origem do traço em Memórias de um Cego de Jacques Derrida” (2011), explica que, na obra do filósofo francês, percebe-se o aclaramento de algumas questões relevantes dentro desse processo de escrita e construção de sentidos. O *insight* que se encontra tecendo a poética passa-se na “*entre-vista*, ora um momento de revelação e luzes, ora um momento de cegueira e escuridão total” (BLANCO, 2011, p. 1). Quando o poeta inicia seu processo de escrita, vai traçando a partir de sua memória responsável por delimitar uma identidade, um momento individualizado. Certamente, esses traços irão indicar algo de seu autor, que surge e se revela turvo. Mesmo que se observe um teor autobiográfico, a construção ficcional transgride essa intenção em ruína. A intenção primeira se desfaz como um lançar no subjétil: “aos homens é vetado o acesso à totalidade da natureza” (BLANCO, 2011, p. 1). Ou seja, ainda que se autografe as obras, há o efeito paradoxal na escrita, pois é um ser humano, que é o autor, e sua origem sempre será multifacetada, em razão dos valores e da existência desse escritor se fazer pela contribuição de qualquer meio e do “outro”.

No poema “Vintinove”, o sujeito poético se funde com Fabián Severo em um compasso transformacional em que não há como delimitar ou definir o que é ficção, realidade, memória:

La vieja Mary morreu para nos deyá la vereda

Todas as tarde, ela se sentava pra tomá mate dose  
 con u cusco viralata deitado nus pe  
 i uma radio de pila pra iscutá us telegrama.

Eya resongava i amesava con el bastón  
 pra que nos no jugáramos la pelota,  
 mas eya tambén  
 nos binsía dus obrero i dus mal de ojo.

Agora ya podemos jugá tranquilo.  
 Mas la Mary era nosa visiña  
 i sua casa está feyada pra sempre  
 con u cusco deitado na puerta, isperando.

Ela morreu pra nos deya la vereda  
 mas la vereda ainda es deya (SEVERO, 2011, p. 49).

No poema supracitado, o escritor traça apenas um riscado, buscando alguma permanência em meio ao palimpsesto de infinitudes de sentido, pois trará em si a falta ou a ruína, já que a escrita estará sempre incompleta. O leitor, uma vez que partilha do texto, também possuirá os traços de suas mãos. O poema estará repleto de vozes e olhares passantes. Tais traços se tornarão “rastros instituídos”, passível de apagamentos, pela colaboração e enxertia de novos signos que estão também em aporia, pois permanecerão em segredo. Onde as presenças se fazem ausências, reciprocamente, palavras abandonam seus princípios lógicos com os quais originam e se auto-desmoronam. De acordo com Blanco (2011, p. 12): “uma formação ininterrupta e obsessiva de um eu que se vê habitado pela alteridade. Sujeito esse que busca ter claro para si mesmo que a linguagem a qual habita não pode ser totalmente apreendida, portanto é sempre contingente e fundada inteiramente na ficção”.

Em entrevista à Cristina Crinó, Fabián Severo desabafa sobre sua relação com a escrita. Seus motivos são deles, e presentes em um início extremamente efêmero, depois não os pertence mais, são traços que se apagam:

Desde que escrevi Noite nu Norte, um livro de poemas em portuñol, passei por muitos interrogatórios que quase sempre começavam com a mesma pergunta: Por que escrever em portuñol? Não sei porque escrevo em portuñol. [...] Oxalá eu pudesse explicar às pessoas que, às vezes, quando estou lembrando aquela tristeza que havia na minha terra, as palavras saem uma atrás da outra, todas “entreveradas”, palavras tortas. Há dias nos quais tento endireitá-las, mas não posso, elas começam a perder a sua música, o seu sabor. As palavras endireitadas são osso sem carne, morrendo nos meus cadernos [...] (CRINÓ, 2016, p. 41-42).

Ao considerar o pacto entre poeta e leitor, testemunha-se a intervenção no segredo do poético e nas significações das palavras que jamais irão ser apreendidas em absoluto. A complexidade do poético se concretiza no poema como um acontecimento da linguagem que nunca se permite ser lido ou traduzido em sua integralidade. Baseado nos ensinamentos

derridianos, a língua não possui caráter de pertencimento, pois não nos apropriamos totalmente dela. Ou seja, há um processo contínuo de apropriação linguística, o que nos leva a romper com a ideia de homogeneidade da língua, logo, a impossibilidade de fechamento do sentido. A partir dessas reflexões, constata-se o caráter aporético da poesia ao contemplar o movimento da “diférance”, conceito criado por Derrida, que aborda a ideia de o signo nunca ocupar um único significado. Portanto, será uma presença indefinida pela multiplicidade de sentidos, no qual o poema é involucrado. A cada sutil contato, constata-se uma contínua travessia em busca de novas alianças interdisciplinares e relações de alteridade desprendidas de intenções preestabelecidas.

Ao retomar o termo aporia, agora circunscrito na poética, ela se dá não no sentido de impasse ou fechamento. Seria a necessidade de resistir ao cerceamento dos sentidos e ressaltar a importância do acontecimento, a surpresa sem hora de chegada ou qualquer tentativa de controle, a hospitalidade e o dom. Como demonstra Nancy, no texto “Apertura dell ‘aporia” (EYBEN, 2014, p. 18), “o poema se mostra enigmático, somente uma mínima parcela de sua constituição, o que está visivelmente colocado no papel em sua superfície se pode imaginar, pensar e representar”.

A poética de Fabián Severo, por todos os seus poros, presenteia o leitor com o dom. Essa abertura para o devir manifesta-se impossível de reter Artigas, que risca o mapa, repleta de segredos, marcas, feridas e golpes. A fronteira abre-se à visitação para que o leitor enxerte seus pensamentos e inscreva impressões completamente imprevisíveis ao se pronunciar diante da cumplicidade que se cria e o prazer evidenciado, transbordando-se à ação da leitura. Presencia-se o sujeito deslocado do imaginário nacional, assinalado pela desigualdade social e com propósitos históricos distintos. A presença do subalterno também manifesta, segundo Homi K. Bhabha (2011), uma “autoridade social”. É possível enxergar a fronteira permeada de histórias individuais, repletas de experiências como uma ferramenta fundamental para a compreensão da história do coletivo, adicionando um apanhado memorialístico e histórico que se desdobra e se reconfigura a partir da ótica do minoritário cenário cultural literário. Isso se observa nos trechos do seguinte poema:

Si a frontera noum fose uma frontera  
 as pedra presiosa que pisamo  
 enyenarían nosos prato.  
 Mas aquí us patrón  
 tapan con gayeta veia  
 a boca da yente,  
 I cuelgan a inyustisa nu pescueso (SEVERO, 2013, p. 42).



A poética é esse lugar de entrecruzamento de possibilidades e abertura de espaços alcançados pela “intrusão” do leitor que dilui qualquer tentativa de limitação de sentido, local de partilha. Segundo Derrida, em compilado de textos organizado por Eyben, é uma “*rede diferencial* de rastros que se reenviam uns aos outros ao infinito” (EYBEN, p. 2014, p. 50-51). Compõe-se de um cenário paradoxal que, isocronicamente, agrega e translitera múltiplos movimentos rumo a uma pluralidade de sentidos e está em contínuo apagamento. A ação de recepcionar e os movimentos de percepção do poema sofrem o apagamento da intenção primeira. Esses rastros deixados pelo autor poderão ser apropriados pelo leitor para se tornar traços que contribuem para a construção da interpretação. Porém, já na travessia, esses rastros foram totalmente contaminados e transformados pelo leitor, ou seja, foram apagados.

A desconstrução só possuirá significação em situações de troca, no caso das línguas, português e espanhol, e todas as suas implicações histórica, social e cultural, com alicerce na “promessa” vinculada na aporia. A promessa não se limita a uma suposição futura ou descritiva de um ato, mas ao seu transbordamento em não ser suficiente para se garantir em qualquer ocasião. A partir dessa atuação, baseada na ação performática do extravasar, não atingirá um caminho exato para a interpretação do poema, o que leva à aporia no sentido de abertura, para que um acontecimento ocorra e se enverede no entrecruzamento de espaços, “a promessa de inventar e deixar ler o outro na aporia” (CARVALHO, 2004, p. 54).

### 3.3 HOSPITALIDADE E HOSTILIDADE NA FRONTEIRA

O sujeito fronteiriço artiguense é representado nas obras de Fabián Severo como se fosse um “estrangeiro” em seu próprio país, Uruguai. Artigas seria uma cidade não pertencente ao núcleo de cidades de maior prestígio, como Montevideu, por exemplo, que sempre obteve o amparo legal por parte das políticas públicas. Baseado nos estudos derridianos, iremos abordar a questão da “hospitalidade” e sua relação paradoxal para com o chegante, ou melhor, o estrangeiro. O estrangeiro, em um primeiro momento, seria o excluído, o bárbaro, em descuido com a língua, usuário da língua popular, que se opõe às práticas mais eruditas e aceitáveis, na visão do hospedeiro, que seria o uruguaio de formação diferenciada por terem tido a oportunidade de acolhimento pelo Estado. Estes se julgavam melhores, toleram o sujeito artiguense, hostilizando-o. Não há um tratamento igualitário, é o hospedeiro, estrangeiro em seu próprio país. São “vira-latas”, sem nome, sem identificação, sem o sujeito nominal de família:

Por isso, en estas tierra, hay tanto árbol viralata que ni sabe donde nació. Uno mira la frontera y ve que la miséria se repite como el sabor de las comida. Igual que como pasó con su madre, un día el padre-abuelo encerró la Mama en un cuarto y le abrió el infierno pra sempre (SEVERO, 2015, p. 50).

A hospitalidade infere uma possibilidade de fronteira no sentido literal de delimitação entre o que é familiar e o não familiar, entre o artiguense e o montevideano. O “estar em casa”, nesse caso viver no país Uruguai, reserva uma série de nuances turbulentas a respeito das políticas públicas e implantação de infraestrutura não igualitárias, desafiando o direito existente e normas estabelecidas até então únicas a todos os cidadãos nascidos no Uruguai. Quando o sujeito artiguense se desloca em busca de melhores condições de vida em seu próprio país, vê-se como um estrangeiro excluído. Montevideu emoldura-se como uma cidade soberana. Então, é preciso se submeter à hospitalidade dentro de um espaço controlado e regulado pelo preconceito e exclusão, sendo bem recebido ou não. Sempre será visto como um “fora da parte”. O narrador de **Viralata** relata essa impressão de ser “estrangeiro” em seu próprio país envolvido em uma atmosfera de descaso e sofrimento:

Cuando yo llegué em Montevideo, los médicos me dijeron que qué barbaridad lo que tinham feito con mi madre, que si la hubieran traído a tiempo pero que agora so un milagre. Yo vi ellos hablar de los médico de Artiga como si hablaran de doctores de otro país, como si aqueles no tuvessen venido estudiar acá, como si no fueran compañeros en la misma lucha de salvar gente (SEVERO, 2015, p. 110).

Nesse cenário que implica a exclusão do outro, Fabián Severo propõe, por meio de sua escrita, a acolhida sem restrições desse “chegante”, o “estrangeiro”, o “excluído”, que não precisa ser convidado ou aceito. Ele simplesmente entra sem uma espera, ocupa e toma lugar, ultrapassa o limiar, a soleira da porta, para assim poder libertar as palavras que estruturam a narrativa com a visitação do outro. Ocorre a transgressão das leis da hospitalidade condicional que impõe aos “hóspedes”, aos “estrangeiros”, direitos, deveres e normas a serem seguidas. A poética severiana se abre para aquele que chega de surpresa por uma verticalidade, uma queda. O “hóspede” emancipa o motivo primeiro e toda subjetividade que a princípio traveste o texto. O escritor alicerça a fronteira em exclusões e inclusões o que reforça o caráter paradoxal em sua poesia. A hospitalidade incondicional é oferecida juntamente com o dom, que não necessita ter conhecimento sobre o “hóspede”, seu nome, família ou de onde vem.

No poema “Disenove”, de **Noite nu Norte** (SEVERO, 2011), o sujeito poético presenteia o leitor com a ideia de liberdade, com a imagem do rio Cuareim que corta a fronteira,

sem fechamentos de portas e janelas, sem pedir licença e, em sua imprecisão, desagua no mar, quem sabe? Os peixes seriam os hóspedes que comungam com a liberdade e constroem juntos a vida no rio. Repletos de segredos, peixes e rio guardam mesmo antes de ele seguir curso e se fazer mar. Ao invés de aprisionar e limitar a língua ali presente, rígida na superfície do papel, deixa-se na porosidade, chegar ao subjétil e transformar-se, transbordando de significados numa liberdade selvagem.

El río Cuareim camiña nus fundo  
 asvés canta, asvés dorme.  
 Camiña pra abayo, i se vai asta noum sei onde.  
 Los peye som livre i yo ayo que se van con el río  
 se van para onde ele termiña  
 dis que es nu mar  
 um lugar aonde la agua noum toca la tierra (SEVERO, 2011, p. 37).

Severo ousa furar a superfície e penetrar pelo mistério da permeabilidade do papel, o subjétil, no qual o escritor deposita a essência da fronteira e suas variantes em um ato de energia que dilacera o suporte em um transbordamento de significados.

Entende-se que a poética de Fabián Severo intenciona criar algo “autêntico”, um verdadeiro legado para seu povo e leitores. O poeta opta por escrever em “su lengua materna”, a língua dos deslocados, excluídos de sua própria terra, desenraizados, que encontram no portunhol sua habitação de referência para definir o lar. Seria a sua última pátria, o resto de pertencimento, pois, mesmo saindo de sua terra natal, carrega consigo a língua do nascimento à morte, não o abandonando nunca. Sua língua seria uma “espécie de segunda pele” e, ao mesmo tempo, elemento de expropriação e exclusão por parte dos uruguaiois que vivem nas cidades mais aparelhadas. A língua dos artiguense resiste como contra-força a esses deslocamentos, pois está com cada sujeito que a leva em seu corpo e se faz verbo, pensamentos e sentimentos.

No poema “Trintiséis” (SEVERO, 2011, p. 60), o sujeito, ao descrever um episódio da vida de sua mãe, evidencia o preconceito em relação à pobreza, às feridas emudecidas pela voz imperativa da professora que reverberam em sua mãe como fantasmas. Pelo portunhol, o seu abrigo, o sujeito poético desenha com palavras as devastações encontradas na fronteira que muitas vezes é melhor esquecer para não sangrar.

Um día nos iva na feria con mi madre  
 i um ome le dise, *pero como andás, Puchero*.  
 Mi main ficó toda colorada.  
 Cuando nos se iva  
 le pregunté purqué el ombre la avía

yamado Puchero.  
 Eya me dise que cuando iva na escuela  
 sempre andava susia i mal vistida  
 levava el caderno dentro duma bolsa de asúcar  
 yunto con los lápiz.  
 Un día la maestra se asercó en el banco deya i dise  
*La verdad que este caderno tiene de todo,*  
*Solo le falta grasa pra ser un puchero.*  
 Los amigo simpesaron a rir  
 i a partir daí, a mi madre  
 le desían Puchero.  
 Eya dis que se nome no le gusta  
 que le tras muinta tristesa  
 i que melior es isqueser (SEVERO, 2011, p. 60).

A experiência poética transmite a ideia de se colocar no lugar do outro para poder sentir verdadeiramente o que o outro sente por meio da apresentação de Artigas, descrita pelo olhar do escritor, tomada por uma subjetividade, não como um desabafo emocional, mas como um esforço de articulação verbal, de uma tentativa de escrita.

A prática poética do escritor não se configura em uma estrutura fechada, translitera, agrupando movimentos múltiplos do mesmo e do outro, que intermitentemente se deslocam. Isso possibilita ultrapassar uma intenção primeira do autor, enveredando-se pelos caminhos da alteridade. Há um contínuo ressignificar por meio da presença do corpo vivo. O leitor enxerta seu pensamento e inscreve o impensado, emancipando a linguagem pela energia vital da partilha. O poema aparece perfurado por lacunas, espaços em branco, e precisa ser preenchido e visitado por meio da sensibilidade particular do leitor que, provisoriamente, inunda de sentido que, logo, será apagado.

### 3.4 A PRESENÇA ATIVA DO CORPO

A performance, que se caracteriza pela realização de qualquer ação juntamente com a existência do corpo humano, assume uma série de comportamentos restaurados. De acordo com Richard Schechner (2006), os comportamentos restaurados são o principal de todos os processos relacionados à performance. “As maneiras como uma pessoa desenvolve sua própria vida estão conectadas com as maneiras como as pessoas vivenciam outras em dramas, danças e rituais” (SCHECHNER, 2006, p. 9). Estabelece-se uma mescla de quem atua e de quem recepciona a ação realizada, que automaticamente atua também.

Para que se compreenda melhor o mecanismo dos textos de Fabián Severo faz-se necessário pensar em suas produções como um processo performático. Ao engendrar pelo

campo da performance, observa-se uma contribuição significativa para que se estenda o entendimento da literatura sobre as suas várias nuances. Isso porque a performance se dá em comportamentos restaurados. As inspirações dos escritores se evidenciam por meio das experiências, ações realizadas, observadas e imitadas, que lhes permitem realizar suas práticas literárias com enxertias a partir das vivências sociais e pessoais.

Fabián Severo, em uma entrevista a Emanuel Bremermann no jornal **El Observador** (2019), ratifica essa ideia de performance respaldada na ação, interação e relação que acontece no momento inicial da escrita. Como material criativo, o escritor lança mão de comportamentos restaurados que são acessados pelas recordações de sua infância, relações com amigos, familiares e vizinhos, sua ligação com a sua terra natal, hábitos e rituais presentificados pela rotina da vida que se ligam à sua existência. Ao escrever, ou seja, praticar a ação comportamental pela repetição, promove a interação de seus comportamentos restaurados com os comportamentos restaurados de seu leitor. Nesse momento, a abertura interacional promoverá relações singulares naquele que experenciará a leitura. Vejamos um excerto da referida entrevista:

Descubrí la frontera en Montevideo, cuando me vine en el 2004 e intenté adaptarme a la ciudad, a quererla y odiarla. Ahí empecé a extrañar la frontera. Pensé en todo lo que me había dado, lo que había aprendido allí, la forma de mirar, los olores, los sonidos, las palabras. Y ahí fue que empecé a escribir en portuñol, y cada vez que escribía regresaba a ella. Tengo muchísimas cosas que contar de la frontera; cada vez que voy no me da la libreta de tantas cosas que anoto. Es mi universo literario. Allí aprendí a escuchar a los narradores orales, aprendí la poesía de mis vecinos, todo (EL OBSERVADOR, 2019).

Severo, distante de sua terra natal, posiciona-se em um lugar privilegiado para que possa assumir uma outra consciência, externalizando outras sensações e sentimentos. A performance é uma forma de leitura, formada por uma reunião de leituras. Em seu primeiro livro publicado, **Noite nu Norte/ Noche en el norte** – poesía de la frontera (2011), o escritor artiguense utiliza epígrafes muito sugestivas, como um fragmento do poema “Descobrimento”, de Mário de Andrade:

Não vê que me lembrei que lá no norte, meu Deus!  
Muito longe de mim,  
Na escuridão ativa da noite que caiu,  
Um homem pálido, magro de cabelo escorrendo nos olhos  
Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,  
Faz pouco se deitou, está dormindo.  
Esse homem é brasileiro que nem eu (SEVERO, 2011, p. 18).

Nela, o eu-poético identifica-se e compara sua situação de ter vivido por alguns anos em Artigas, sua cidade do “Norte”, com a passagem que o modernista retrata a região do Norte do Brasil, onde há uma grande incidência de miséria e pobreza. Por ter como cenário essa perspectiva, Andrade demonstra, com a figura de um pobre homem cujo corpo demonstra as marcas do sofrimento e que já está dormindo, um brasileiro, e se é brasileiro, então, é ele, o poeta. Ou seja, a experiência poética transmite a ideia de se colocar no lugar do outro para poder sentir verdadeiramente o que o outro sente.

Outro exemplo é o fragmento da canção “Pueblo blanco”, de Joan Manuel Serrat, na versão castelhana, que descreve a história de um povo marcado pelo sofrimento e o abandono, mesma temática latente na produção de Severo.

Colgado de un barranco  
 duerme mi pueblo blanco,  
 bajo un cielo que a fuerza  
 de no ver nunca el mar,  
 se olvidó de llorar.

Por sus callejas de polvo y piedra  
 por no pasar, ni pasó la guerra, sólo el olvido [...] (SEVERO, 2011, p. 106).

Sendo assim, o escritor artiguense faz a leitura desses textos citados e apropria-se deles, devido à proximidade temática de vivência precarizada, por meio da performance de “fazer de conta” que, propositalmente, dissipa o limite realidade/ficção. Conforme Schechner (2006, p. 16), “sua performance convence a si próprio, enquanto se esforça para convencer aos outros”. O poeta ensaia que o texto já não pertence a ele, mas ao domínio público. Ele risca os efeitos que deseja que o seu leitor aceite como realidade, uma existência circundada de dor e abandono, como no poema “Trintisinco”:

Mi madre tiña vinticuatro año i istava yeia de ijo.  
 No tiña trabaxo, nou avía nada pra comer  
 i los parente no quirían ayudarla.

Eya me contou que um día  
 desidió deyarnos nel albergue.  
 Dis que era um lugar muinto lonye.  
 Mentras iva nel ónibus, pensava se fasía lo correto.  
 Cuando yegó, la pesoa que la atendéu  
 dise que no podía nos tomar  
 porque la encargada no istava  
 i que mi madre tiña que voltá nu outro día.

Na volta, eya nos abrasava i yorava, arripintida.  
Yo diso no me lembro, era mui piqueno.

Ela me dis que si ese día estuviera la encargada  
tudo avía sido diferente (SEVERO, 2011, p. 59).

A performance artística, ao passo que é um acontecimento, surge a partir de ideias que são assimiladas pelo meio no qual se está inserido, o que proporciona leituras não tão orientadas, e se executa por meio das aceções corporais, não somente pelo crivo da racionalidade. Constata-se que uma performance ocasiona outra performance e assim por diante, mantendo uma certa qualidade inédita a cada leitura de uma mesma obra.

A presença dos corpos não está distante do discurso. Há uma efetiva participação e não se pode descartar o amalgamento cultural e as influências institucionais que afetarão a colocação desses corpos diante da obra, seja como criador, seja como expectador. Constata-se a percepção da alteridade espacial marcando o texto. No campo literário moderno, a construção da imagem do escritor tornou-se relevante, visto que sua visibilidade e discursividade estará, de certa forma, interagindo com seu aspecto físico, sua realidade vivida e sua colocação no mundo. Não há como renegar a figura do escritor, uma voz viva, que possui a necessidade de não se calar. Por meio da voz que emana de suas vísceras, logicamente, trará em seus sons os desejos e as intenções primeiras que, ao se materializar, já não podem precisar ou resgatar qualquer intenção. O texto só existe e legitima-se nessa função discursiva se for potencializado por um leitor.

Para que possa haver uma compreensão da performance na poética de Fabián Severo, há uma necessidade de apresentá-lo de forma mais detalhada, a fim de que se crie uma figura física desse escritor, que age e movimenta-se pela poeticidade e, simultaneamente, estimula o leitor, contemplando-o com o prazer de tornar familiar sua produção poética articulada na percepção do leitor ao encontrar um homem de verdade. A partir desse encontro, inicia-se o jogo performático de reconhecer e ressignificar signos. Vale ressaltar que a noção de performance possui uma dinâmica entre o real e o imaginado em permanente conexão.

Em uma entrevista a Fabián Severo feita por Sergio Schvarz ao periódico Sol y Luna no dia 05 de março de 2021, Fabián conta ao entrevistador sobre sua infância na fronteira Artigas, onde o poeta expõe que a consciência de fronteira foi percebida por ele com o tempo, inclusive, precisou sair da fronteira para ter essa percepção do que era, uma vez que foi criado nesse amalgamento cultural (Uruguai e Brasil), o que contribui para a formação do portunhol como uma língua híbrida e representativa para os sujeitos subalternizados pertencentes a

Artigas. Esses sujeitos pensam-se, imaginam-se e recriam-se emergidos nesse limbo. Vejamos na entrevista concedida por Severo a Sergio Schvarz, ao semanário **Sol y luna**:

Cuando era niño -y voy a poner un ejemplo- en Artigas no se veían canales uruguayos, es decir que la televisión era brasilera. íbamos a hacer el surtido y las compras a Quaraí, pero hablábamos en portuñol, en mi casa se habla en portuñol, en mi barrio también, pero no había una noción de la frontera como ese encuentro entre países. Es el lugar aonde a uno le tocó nacer y vivir, y uno lo vive naturalmente, no lo ve como algo raro, como un problema. Después, cuando me fui de Artigas, cuando me fui de la frontera, ahí empecé a sentir falta de ese encuentro de los dos países, que generan una forma de vivir, una forma de mirar el mundo, una música, un ritmo, un humor, una forma de hablar lo que más extraño cuando me fui de Artigas, fueron las palabras (SCHVARZ, 2021, p. 4).

Aprofundando mais as informações a respeito de Fabián Severo, para que se possa atribuir mais contornos a esse corpo físico, faz-se necessário ressaltar algumas particularidades acerca da vida do escritor. Severo leciona Literatura e Língua Espanhola em Atlântida, cidade situada a 45 quilômetros de Montevideú, e coordena oficinas de escrita literária. Está sempre engajado em participar de projetos que vislumbram a melhoria de educação pública no Uruguai. Algumas de suas obras já foram publicadas no Brasil, Argentina e Estados Unidos com a tradução realizada, em 2019, do poema “Sincuentioito-sixty”, do livro **Noite nu Norte**, em uma revista renomada estadunidense, **New Yorker**. Em entrevista feita por Emanuel Bremermann (EL OBSERVADOR, 2019), o jornalista indagou Severo sobre essa repercussão positiva e significativa em sua carreira, ao publicar um poema seu na revista supracitada:

– En la New Yorker publicaron Carver, Cheever, Didion, Shirley Jackson y decenas de autores más. Ahora usted. ¿Cómo lo toma?

– Como trato de tomarme todas las cosas que me pasan con la escritura: con la satisfacción de que a la gente le parece que lo que hago tiene valor o calidad, pero con el absoluto desconocimiento de por qué suceden esas cosas. Trato de no marearme con los aplausos, me halaga y también me genera cierta presión. Pero trato de no paralizarme, porque además estoy convencido de que lo que sucede alrededor de lo que escribo ya no depende de mí. En el momento en que publiqué el texto, deja de pertenecerme y cobra vida propia. Y por eso mismo excede mi capacidad de análisis. ¿Por qué están pasando estas cosas? La verdad es que no lo sé y tampoco quisiera saberlo. Tengo miedo de ocupar más tiempo pensando en eso que en la escritura (EL OBSERVADOR, 2019).

O escritor em estudo também participa de diversos eventos literários, congressos e feiras, em diferentes cidades e universidades brasileiras, utiliza as mídias virtuais, na qual sua trajetória é amplamente divulgada, no *Blogspot*, *Facebook*, *YouTube*, *Instagram*, rádio,



entrevista, televisão, revistas digitais, versões eletrônicas de jornais como **El Observador**, periódico de maior circulação no Uruguai, para compartilhar sua saga como poeta. Fez ainda uma parceria com o compositor Ernesto Díaz, em que se mostram em recitais de poemas e canções em português pelo Uruguai e Brasil. Os dois, inclusive, participaram de um documentário **A linha imaginária**, dos diretores Cíntia Langie e Rafael Andrezza, da Moviola Filmes, sobre a fronteira Uruguai-Brasil. A atuação performática de Severo revela uma dinâmica entre o real e o imaginado, que estão em permanente conexão.

Ao traçar esse panorama da figura do escritor, é possível reconhecer, dentro de um contexto ao mesmo tempo cultural, circunstancial, virtual e concreto, a necessidade dessa voz em encontrar um lugar, por meio de sua ação e conduta sociocultural. Isso permite uma responsabilidade performática que toca e sensibiliza o que é conhecido. No poema “Milena quiso ser una frontera”, de **NósOtros** (2014), emana-se um sentimento do sujeito “fronteirizo” e evidencia-se Artigas como uma região composta por sensações de tristeza e vazio em consequência de uma vida “severa”, fomentada pela fronteira.

Pode-se traçar uma analogia com personagem Severino, de **Morte e Vida Severina**<sup>13</sup>, do escritor brasileiro João Cabral de Melo Neto, citado por Severo em uma entrevista concedida **Café Literario** (TELEVISIÓN NACIONAL URUGUAY, 2016). O autor explica que suas histórias estão repletas de outras leituras. Pode-se fazer uma analogia neste caso que tanto o sujeito fronteiriço, quanto o Severino, são um entre vários. Ambos possuem o mesmo destino trágico e sem grandes perspectivas de mudanças, submetidos a uma sina de pobreza e morte e, em um instante, se veem a transitar em busca de melhor qualidade de vida.

Esse cenário concerne à noção de “ferida colonial”, explanada por Mignolo, em **Histórias locais/ Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar** (2003). Demonstra-se uma fenda cultural e existencial, ao mesmo tempo que esboça uma realidade na qual o passado está presente e territorializado na identidade do sujeito poético em “Milena quiso ser una frontera”:

Quise descubrir dónde termina el mundo  
para entender cómo nace el nuevo día.  
Cambié de piel y de voz.  
Tracé un mapa en las ruinas de mis pies  
pero las manchas de humedad  
trajeron del Norte las tormentas.  
modificando mis fronteras.

---

<sup>13</sup> **Morte e Vida Severina** (auto de Natal pernambucano) é um poema dramático, escrito por João Cabral de Melo Neto, publicado em 1955. É um dos poemas mais longos da literatura brasileira e traz, de uma maneira crua e, ainda assim, emocionante, a trajetória de um retirante nordestino para fugir da seca e da morte.

Nunca me fui.

Un día  
 desperté en una playa lejana al mar  
 y al atardecer  
 me encontraba en una avenida  
 parecida al desierto de mi infancia.  
 Recordé el patio de mi escuela  
 -mi vida estaba muerta allí-  
 y una calle parecida al silencio  
 habitada por espejos sin mi rostro.

No me detienen las esquinas ni las flores.  
 El instinto me guía.  
 Ya no sueño con un nido.  
 No sé qué tierra es mejor para mí.  
 Nunca es mi lugar (SEVERO, 2014, p. 45).

As vozes presentes na poética de Fabián Severo possuem um efeito avassalador conseguido por meio da ação performática que desfaz o aprisionamento etnocêntrico da poesia. Quebra-se com a perspectiva do uso de uma língua oficial. A escolha pelo portunhol, a língua da fronteira, que possui como principal característica a oralidade, promove designações próprias, além de assumir uma função social e, simultaneamente, revela-se como eixo principal da fronteira, um lugar apagado na história política, econômica e social da nação uruguaia. Em outro fragmento da entrevista fornecida ao jornal **El Observador** (2019), Severo expressa sua intenção ao optar por sua língua materna e não assume um caráter militante. No entanto, é algo já intrínseco, visto que representa a língua de povos fronteiriços deixados à margem dos demais cidadãos do centro. No entanto, ele não quer que sua obra seja vista somente por esse viés, mas como uma prática artística literária com muito mais significados do que as próprias palavras se limitam em encarcerar:

– Su obra está escrita mayoritariamente en portuñol. ¿Hay militancia en su utilización?

– No. He tratado de mantenerme al margen. Hay movimientos y escritores que están embanderados en la defensa del portuñol y lo respeto porque me parece una causa importante. Pero trato de cuidar lo que escribo, porque no es que el portuñol me necesite, yo lo necesito. Cuando me emociono o me entristezco me vienen las palabras de mi madre y mi abuela entreveradas y ahí lo preciso. Pero no me gustaría que lo que escriba tenga valor solo por estar en portuñol. No es una cualidad que una obra esté en un idioma u otro. Busco que sea un vehículo y no un fin. Y lo que siempre trato de cuidar es que el lector no se dé cuenta de las costuras y los remiendos del texto. Porque la escritura es como un acto de magia. Si el lector ve el truco, se rompe el encanto (EL OBSERVADOR, 2019).

Paul Zumthor (2002), crítico literário e linguista suíço, comenta a respeito do efeito exercido pela oralidade sobre o próprio texto e o acesso social que os poemas possuem ao serem transmitidos. Segundo ele:

Era preciso concentrar na natureza, no sentido próprio e nos efeitos da voz humana, independente dos condicionamentos culturais particulares [...] para voltar em seguida a eles e re-historicizar, re-espacializar, se assim posso dizer, as modalidades diversas de sua manifestação (ZUMTHOR, 2002, p. 12).

Ao pensar em performance poética, o portunhol concerne de forma iminente a um evento oral, isto é, está sempre vinculado à ideia da evidência de um corpo, no qual irá vibrar e dar sentido ao texto, proporcionando um lugar cênico em que se flagra a intenção do autor. Assim, reconhece-se um leitor que se familiariza com o espaço e, a partir daí, “o poema se joga em cena ou no interior do corpo e de um espírito de leitura” (ZUMTHOR, 2002, p. 59).

A performance poética se dá em um tempo presente e efêmero, podendo ou não ter um registro por parte do leitor e naquilo que o crítico literário encontra ao tentar conceituar e dimensionar a performance que está, muitas vezes, em um vazio. No entanto, a evidência do ato performático é legítimo. Quando se atribui a voz alta à leitura, em que se encontra a declamação e a espontaneidade, a ação infere mais autoridade. Gonzalo Aguilar e Mario Cámara, críticos literários e autores de **A máquina performática: a literatura no campo experimental** (2017), corroboram com a ideia de a oralidade ser um “substrato fundamental da renovação poética” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 67) dos últimos tempos.

Todo esse percurso que Severo deslinda contribui para a renovação de uma literatura aferrada em um espaço físico, histórico e temporal selecionados a fim de representar a nação europeia. Segundo Zumthor (2002, p. 12), é preciso separar a poesia da literatura delineada pelos moldes eurocentristas, já que a poética é “uma arte humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas”. A prática poética é impregnada de particularidades nas quais, ao ser vivenciada, não se permite apenas a leitura técnica codificada por signos. Esta é a mágica da performance poética que não se deixa oprimir por artefatos hegemônicos da escrita. Tem-se a presença de energias vitais humanas na compreensão e ressignificação poética. Todavia, está profundamente ligada à recepção e a um envolvimento do corpo.

É necessário que se reconheça dentro de uma perspectiva complexa a relação entre o leitor e o poema, a energia viva e sua autonomia interpretativa que se potencializa, pois a poesia

se desvincula do ato imperativo e informativo presente em muitos textos. Há o comparecimento sensorial na percepção do poema por um ser humano e todas as suas implicações como cidadão no mundo, o que acaba por compelir alguma sugestão sobre o texto poético. Esse leitor, quando se familiariza e cria um pacto afetivo com o texto, reage diante da presença material do texto que devota significações singulares regidas por uma assistência psíquica, social, institucional que podem, inclusive, oprimir seu desejo primeiro. Pode-se inferir desse jogo que poeta, poema e leitor são a existência performática da vida marcada pela heterogeneidade que se caracteriza pela indefinição e por gerar efeitos psicofisiológicos particulares e não estáticos na significação e ressignificação textual.

### 3.5 INOVAÇÕES TECNOLÓGICAS COMO RECURSO DE DESTERRITORIALIZAÇÃO

A vida está em constante movimento de desterritorialização e reterritorialização e as linhas demarcatórias entre as noções se dissolvem em uma temporalidade “outra”, marcada pelos agenciamentos conduzidos pela internet. Ou seja, as pessoas em seu cotidiano estão deslocando suas relações sociais, abandonando territórios sem os destruírem por completo, fundam novos territórios e totalizam verdadeiras redes de interação ao se reestruturar conexões por meio de ampliações imprecisas espaciais e temporais. Ratifica Schechner (2006, p. 18): “Nos dias de hoje, as fronteiras nacionais estão extremamente porosas, não apenas às pessoas, mais ainda às ideias e às informações. Os novos mapas não podem ser desenhados, porque o que precisa ser desenhado não são território, mas as redes de relação”.

O ciberespaço, que atua diretamente na fluidez e na interconexão das redes, protagoniza um local desterritorializado, no qual se observa peculiaridades à medida que ocorre a abnegação do momento do deslocamento e fixidez do local e da presença, numa compressão do tempo em condição de deslocamento. O escritor Fabián Severo tornou-se objeto desta pesquisa graças à internet. Investigações realizadas em *sites* e redes sociais possibilitaram tal descoberta, o que proporcionou conhecer seu trabalho artístico e enveredar pela cidade de Artigas, mediante suas obras, rumo a novos conhecimentos e experiências, marcando-se um encontro da presença na ausência por meio da virtualidade. O escritor possibilitou a inter-relação de mundos, tanto próximos, quanto distantes, numa mesma temporalidade, no decurso das inovações tecnológicas que encurtam o mundo.

A pós-modernidade caracteriza-se por empregar o fim das distâncias com as inovações tecnológicas, o que propõe a desterritorialização e uma compreensão mais ampla da relação do estrangeiro e sua presença possível e praticável nos espaços de visitação. Em Artigas, a marca

limítrofe se estende fixa e sólida somente na cartografia, pois se mostra permeável, onde a ausência se faz presença. Dessa forma, não há fronteira que se consolide territorialmente e desterritorialmente na relação com o outro, uma vez que sempre será uma construção contínua. No poema “Encuentro”, do livro **NósOtros** (SEVERO, 2014), visualiza-se essa dinâmica ativa na reterritorialização, ou seja, na criação de novos territórios, com um teor mais funcional ou simbólico, sendo mais estáveis ou plásticos:

Empezar el mundo en una sonrisa.  
 Trazar con nuestro cuerpo  
 ríos y canciones.  
 Compartir huellas hacia el sol.  
 Jugar a nubes llovizando sueños.  
 Enamorarnos de un gorrión  
 bañando en tierra.  
 Plantar nortes cerca del pueblo.  
 Dividir el agua y el hambre.  
 Nuestro hogar será todos los hogares.  
 Y cuando todo esté listo  
 el mundo latiendo en cada mano  
 bailaremos en paz sobre palabras.

Jamás estaremos solos  
 el que se descubre en un lugar  
 lleva el universo adentro. (SEVERO, 2014, p. 50).

No processo de conexão de desterritorializar-se, a concepção de território torna-se mais hermética. De acordo com Rogério Haesbaert:

[...] por um lado mais híbrido e flexível, mergulhado que está nos sistemas em rede, multiescalares, das novas tecnologias da informação e, por outro, menos flexível, marcado pelos tantos muros que separam “incluídos” e “excluídos”, etnia “x” e etnia “y”, grupos “mais” e “menos seguros” (e/ou violentos) (HAESBAERT, 2007, p. 275).

Inclusive, ter o acesso à internet e, assim, poder desbravar o mundo ainda não é uma condição para todos. Delineia-se no poema anteriormente citado essa situação que ainda é bastante utópica, a de integrar todos ao mundo. Porém, o escritor não desiste de levar a voz da fronteira ao mundo virtual e lança, não somente sua representividade, mas um coletivo. Assim, consegue mesmo não presente em corpo físico, contudo em rede, desterritorializar-se numa categoria de desprendimento do espaço geográfico e do tempo historicizado pelo relógio.

Em entrevista a Cristiana Crinó, Severo coloca-se nesse lugar de “desabrigado”, a ideia de pertencimento absoluto ao Uruguai é abalada, o que ilustra claramente o sujeito

supermoderno. Além disso, reelabora as definições de identidade e cultura a partir da experiência fronteiriça, campo de interlocução entre nações e de formações específicas de diversidade. A ideia de identidade ganha um valor performativo, no sentido de o sujeito estar atuante nesse processo de hibridismo que acaba por direcionar o comportamento desse sujeito na sociedade e lhe disponibiliza possibilidades de movimentação:

Yo no sé qué es la frontera. Tal vez, la frontera sea varios lugares; una forma de mirar; un lugar donde los mapas se pegan o se despegan; un estuario, donde el agua dulce del río se mezcla con el agua salada del mar, allí crecen especies que no crecen en otros lugares, los fronterizos somos esas especies. Tal vez la frontera no sea (CRINÓ, 2016, p. 52).

Artigas é marcada pela descontinuidade e pela fragmentação que viabiliza a travessia incessante de um território a outro, num encontro transterritorial. Fabián Severo, para conseguir longo alcance e visibilidade, lançou-se no mundo virtual como alternativa de sobrevivência diante do silêncio que caracteriza sua cidade natal. No livro **Viralata** (2015), o narrador demonstra a preocupação em se fazer ouvir pela literatura:

Cuando yo me vaya vivir en el cementerio no voy a tar tan muerto. Porque tal vez, alguien incontre estas folha, escute algún canto de gorrión o el ladrido de la Chata, y mis lembrança broten en sus ojo para que pueda enverdecer (SEVERO, 2015, p. 21).

#### 4 MEMÓRIA, TRAÇO E ESQUECIMENTO

Neste capítulo, pretende-se analisar a relevância das reminiscências no processo de criação de Fabián Severo, buscando-se cenas ocorridas ou fantasiosas de sua vida e de seus vizinhos com o intuito de preservar Artigas, não somente em suas lembranças, mas torná-la viva e presente na história do Uruguai mediante a escrita como uma alternativa de sobrevivência, levando sua terra Natal para o mundo. O escritor, diante de um cenário cercado pelo silenciamento do sujeito subalterno e de seu ambiente, ousa marcar presença no campo literário, escrevendo em sua língua materna, o portunhol, engendrada de um forte teor lírico. Severo ressignifica a fronteira com a contribuição memorialística individual e coletiva, ultrapassando o conceito de autobiografia, pois as histórias contadas não possuem a necessidade de estarem aferradas a uma realidade histórica, mas, sim, baseadas em aproximações verossímeis às experiências vividas pelo escritor. Percebe-se a liberdade criativa construída na soleira entre o real e a ficção, o que permite ao leitor desfrutar de um universo literário cingido por lembranças e esquecimentos.

Severo escreve poemas nos quais os versos contam, numa polifonia de vozes, ações realizadas e lugares esquecidos, como Artigas. São recortes temporais – presente, passado e futuro instauram-se nos enredos dentro de uma respeitosa consignação, com começo, meio e, às vezes, fim, o que confirma o encargo da fragmentação e implica no arquivamento da memória. Não se trata de um conceito conservador limitado ao que fora declarado, de caráter instituidor e passadista. O sujeito poético potencializa a vontade de arquivamento de suas vivências e transmite urgência em fazer-se visível aos olhos do outro. Entretanto, espera, sem expectativas concretas de uma possível disseminação, e, simultaneamente, insiste em tracejar suas impressões e expressar um desejo de memória.

O escritor artiguense, em sua “novela” **Viralata** (SEVERO, 2015), traz um narrador obstinado a relatar histórias suas e de outros no afã de abrigar as reminiscências de vidas fronteiriças que não podem ser esquecidas, pelo menos, parcialmente. Isso porque todo arquivo carrega em si a aporia da captura da memória, simultaneamente, do esquecimento e da renovação. A partir das reflexões feitas por Derrida, em **Mal de arquivo** (2001), a respeito da problemática que envolve o conceito de arquivo, o poeta permite repensá-lo, ao perceber que o arquivo não está somente vinculado à interpretação tradicional ocidental, na qual se resume à ideia de passado, constituído de uma unicidade engessada, rígida. Todavia, é possível uma abertura para o “por vir”, já que o presente e o futuro adquirem um teor performático no processo de arquivamento.

No poema “Treintiocho”, de **Noite nu Norte/ Noche en el norte** (SEVERO 2011), como em vários outros textos de Severo, tem-se um enredo no qual o sujeito poético traça suas ações dentro de uma sequência temporal de outrora. Esboçam-se cenas do cotidiano com a intenção de registrar testemunhos de vidas, até então suspensas dentro de um contexto histórico, cultural, político e literário. Diante da concepção de arquivo enunciado e disseminado, sob o ponto de vista de uma “verdade histórica”<sup>14</sup>, essas histórias marcadas pela alteridade emergem do silenciamento e alcançam um lugar em meio a uma verdade inclinada ao poder do “arconte”<sup>15</sup>, rompendo com a perspectiva tradicional de arquivamento.

De acordo com Derrida (2001), no texto supracitado, a função do arquivo em sua versão clássica está intrinsicamente associada à sua condição estática, passadista, isenta de rasuras e lacunas, e estaria vinculada a uma ordem social específica diretamente relacionada ao *status* e ao poder. Sendo assim: “o arquivo tem um caráter instituidor e conservador” (DERRIDA, 2001, p. 17). O sujeito poético expõe sua condição desfavorecida, disponibiliza sua impressão em relação ao passado quando busca no presente a lembrança de sua casa, recria sensações de como se sentia em um local apertado, com todos os moradores que ali habitavam, amontoados em um cômodo só e, em noites de inverno, como era difícil usar o banheiro, já que ficava no lado de fora da casa.

### Treintiocho

Miña casa era uma piesa.  
Nos le disía la caya de fósfore.  
Na piesa tiñamos tudo  
la mesa, la cusíña  
los sofá de día i cama de noite.

Cuando un quiría ir nel baño que ficava nu pátio  
dispós que todos se avían deitado  
uns nel sofá, otros nel piso  
un disía *guarda que voi*  
i todos se cuidaban  
pra que un no le pisara as cabeza.

Era orrible ir nel baño de noite.  
Yo abría la porta, mirava pra todo lado

<sup>14</sup> Verdade histórica: “implicação do sujeito no espaço que ele pretende objetivar” (DERRIDA, 2001, p. 72); pretensa dimensão do fato estável, ligado ao passado, com isso, fechado a uma interpretação reducionista, onde a memória é instruída por um dado meio social.

<sup>15</sup> “Levada em conta sua autoridade publicamente reconhecida, era em seu lar, nesse lugar que era a casa deles (casa particular, casa de família ou casa funcional) que se depositavam então os documentos oficiais. Os arcontes foram os seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e competência hermenêuticos. Tinham o poder de interpretar os arquivos” (DERRIDA, 2011, p. 12).



i crusava el patio a toda velocidade.

En inverno, para isquentá u baño  
miña main, prindía uma lata con alcol  
i botava nu cantito.

Dis que tein umas casa  
que tienen mas de dies piesa  
i us baño fican todos dentro  
yo no acridito (SEVERO, 2011, p. 62).

Severo desmonta a ideia reducionista de arquivo de que a memória seria um retorno à origem, uma reminiscência congelada em um tempo que se perdeu. Ele faz isso quando expõe uma possível realidade da vida na fronteira, uma história esquecida ou até omitida por não ser de interesse da sociedade considerada representativa no Uruguai. O sujeito poético comprova a importância das impressões tidas no presente, no ato de busca das lembranças. A conexão desses tempos, unidos em prol de uma busca, suas interferências e modificações, demonstra, assim, o verdadeiro “Mal de arquivo” (DERRIDA, 2001).

Derrida desmistifica essa funcionalidade da metáfora de arquivo como o “guardião” de uma “verdade absoluta”, fixa, no subtítulo do Livro 3 – “Uma impressão freudiana”<sup>16</sup>. O autor citado remete a um universo sugestivo da relevância da psicanálise na concepção de arquivo, ao abarcar não somente a visão histórica e seletiva, mas também o inconsciente e a pulsão de morte, na utilidade e sentido do que seja arquivo para que se possa compreender o arquivamento, intrinsecamente ligado aos “desastres que marcam o fim do milênio são também arquivos do mal: dissimulados, interditados, desviados, *recalcados*” (DERRIDA, 2001, p. 7). O arquivo jamais permanecerá intacto em sua verdade, pois o tempo agregará novas experiências e impressões ao leitor, o que acarreta um efeito de incompletude e reconstruções no que fora arquivado, ou seja, um desdobramento da enunciação em atos performáticos.

A disparidade entre “verdade histórica” e “mal de arquivo”, que se encaixa na prática poética de Severo, alicerçado pelas reflexões de Derrida a respeito do conceito de arquivo, será de grande valia para que se possa elucidar a importância da literatura criada pelo poeta. É algo que vai além de um mero trabalho artístico arquitetado por palavras, na intenção de entreter o leitor e de alguma forma registrar o passado fronteiriço. Conforme Derrida (2001, p. 8): “não há arquivo sem espaço instituído de um lugar de impressão”. Observa-se isso nas histórias de personagens fronteiriços, como no poema “Sincuentiún” (SEVERO, 2011, p. 79):

---

<sup>16</sup> Sigmund Schlomo Freud foi um médico neurologista e psiquiatra criador da psicanálise.

Para la María, la infancia  
era ir en la escuela de cavayo  
vestir la buneca con croyé  
tomar leite resién ordeñada  
ter la gayina botando uevo en su mano.

Mas tudo pasó tan rápido  
eya creseu mui sedo.  
A los trese año teve que ir trabaiá  
na casa dum judío nu Brasil.  
Eya lembra que con seu primer sueldo  
Compró tres vistido.

U dumingo  
se botó uno dus vistido  
i levó us otro dos nu bolso.  
Quando yegó na casa da main dela  
se trocó de vistido.  
I cuando ía voltá pra seu trabalho  
se botó u terser vistido.

Esa foi a primeira ves que ela teve ropa nova,  
Nunca antes tiña pudido se arrumá pra saí.  
Nese día fue felís.  
Sempre que vein  
nos botemo se alembirá  
María conta a mesma istoria sempre,  
i a cara dela fica taum alegre  
Que um se enye de tristesa (SEVERO, 2011, p. 79).

O sujeito poético conta a história de María, um nome comum, o que poderia representar qualquer mulher que vivenciou uma infância humilde no interior uma condição quase permanente na realidade de Artigas. María conta sua história antes e depois de ir para o Brasil e arrumar emprego. Há entre Uruguai e Brasil uma cumplicidade entre as “cidades gêmeas”, permeada de cooperação. Ao relembrar a trajetória de María, um misto de sentimentos floresce à medida que os versos são escritos, na felicidade por conseguir, de alguma forma, escapar do “determinismo” que assola a região fronteiriça. María pôde comprar, com seu próprio dinheiro de trabalho, uma roupa nova – uma potencialização projetada na esperança surge, mediante o simples acontecimento: “Esa foi a primeira ves que ela teve ropa nova,/ Nunca antes tiña pudido se arrumá para saí” (SEVERO, 2011, p. 79).

María vivenciou dificuldades no passado e a memória registrou. Mas, ao recontá-la, ela a recriou com novas impressões sentidas no presente: “María conta a mesma historia sempre,/ i a cara dela fica taum alegre” (SEVERO, 2011, p. 79). Aqueles que foram figurantes nesse passado e participaram dessa realidade de restrições financeiras e simplicidade, ao relembrar o passado de María, já capturam a dor de uma vida difícil e enxertam outra impressão na história

rememorada: “Que um se enye de tristesa” (SEVERO, 2011, p. 79). O poema “Sincuentiún” relata, portanto, uma história passada, não tão passada, pois, quando capturada no presente, já é outra história, carregada de distintas impressões e interpretações e, assim, será no futuro essa abertura do porvir marcada por múltiplas desconstruções.

Severo, no momento que busca em suas reminiscências, episódios de tempos vividos em Artigas, levanta a questão da problemática do testemunho, que diverge em registros, pois cada indivíduo possui a sua singularidade e impressões. Isso torna sua literatura enriquecida e, a cada interpretação, o texto se renova. Joel Birman, psicoterapeuta brasileiro, discorre a respeito dessa volatilidade que é o arquivo: “A instabilidade insistentemente diferencial do signo, no seu permanente diferir e em sua fragmentação, se desdobraria inequivocamente numa abertura do horizonte do discurso para o futuro e para vir-a-ser” (BIRMAN, 2008, p. 113). O psiquiatra levanta a questão de como seria a concepção de um aparelho psíquico do homem, repleto de marcas e traços presentes que se performariam em forma de inconsciente, pré-consciente ou até consciente, com múltiplas possibilidades de interpretação, podendo o leitor ou o escritor recriar, obter lapsos, falhas, pois o aparelho psíquico é vulnerável e convive com espectros, que penetram nas fendas da psique. Seria uma ilusão pensar em arquivo como algo portador da verdade pura e objetiva (BIRMAN, 2008, p. 117).

Severo toca num ponto muito importante, que é a tentativa de escrever para que não ocorra a “pulsão de morte”<sup>17</sup>, enunciada por Derrida (2001). No poema 15, do livro **Viento de Nadie** (SEVERO, 2013), o sujeito poético anuncia a pulsão de morte, mas pelo viés positivo:

Yunto i isparramo recuerdo.  
Un ombre seim memoria  
e um poso yeio de tierra  
Um aljibe muerto de sé  
vasío du ruído da agua (SEVERO, 2013, p. 29).

O sujeito poético, inserido no tempo presente, realiza trocas e circulações de reminiscências, mesmo se deparando com o apagamento e o esquecimento viabilizados pela pulsão de morte – “Yunto i isparramo recuerdo”. Segundo Birman:

Derrida positiva deste modo a pulsão de morte como mal de arquivo, pois seria

---

<sup>17</sup> “Pulsão de morte, também conhecida como Tânato, é um termo introduzido pelo psicanalista austríaco Sigmund Freud, em 1920. Na teoria psicanalítica freudiana clássica, a pulsão de morte é a pulsão em direção à morte e à autodestruição”. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Puls%C3%A3o\\_de\\_morte#:~:text=Puls%C3%A3o%20de%20morte%20\(em%20alem%C3%A3o,%C3%A0%20morte%20e%20%C3%A0%20autodestru%C3%A7%C3%A3o.](https://pt.wikipedia.org/wiki/Puls%C3%A3o_de_morte#:~:text=Puls%C3%A3o%20de%20morte%20(em%20alem%C3%A3o,%C3%A0%20morte%20e%20%C3%A0%20autodestru%C3%A7%C3%A3o.) Acesso em: 29 mar. 2021.

aquela que possibilitaria tanto o esquecimento quanto a renovação do arquivo pelas novas consignações que seriam, portanto, a condição de possibilidade de acrescentar novos arquivamentos (Derrida, 1995, pp. 23-29). Enfim, a pulsão de morte seria denominada por Derrida como arquiviolítica, apagando então os traços inscritos e possibilitando que novas inscrições pudessem ser realizadas no arquivo (BIRMAN, 2008, p. 118).

Ainda assim, o sujeito poético está em um ambiente tocado pela morte – “e um poso yeio de tierra/ Um aljibe muerto de sé” (SEVERO, 2013, p. 29) – quando avista um homem sem memória. Suas lembranças surgem como promessa de um futuro e com responsabilidade no amanhã, sendo o porta-voz da vida, da sobrevivência que resiste ao apagamento. O poema 15 abre-se ao “por vir” da história de impressões e vivências inéditas, mesmo diante do silêncio. O resgate das lembranças pelo presente, será uma tentativa de tornar as histórias fronteiriças disponíveis, não mais suspensas em algum arquivo confiado a um arconte.

Toda essa reflexão a respeito do arquivamento por meio da literatura severiana recai sobre a ideia de tempo. O resgate das lembranças se dá no presente que se conecta com o passado, o agora e o presente futuro. Ao mesmo tempo que se obtém uma grandeza finita que marca o passado, observa-se também que essa limitação se abre a uma perspectiva futura permeada pelo “por vir”.

#### 4.1 REMINISCÊNCIAS DE UM FRONTEIRIÇO

Com base nos estudos de Paul Ricoeur, em **Memória, a história, o esquecimento** (2007), discute-se que, desde o início da filosofia Ocidental, com Aristóteles e Platão, refletiu-se sobre a relação aporética entre memória e imaginação, num processo de reconstrução de lembranças de um tempo que já se fora. Aristóteles corroborava com a ideia de que memória estaria vinculada ao passado. Já Platão aborda a questão de uma presença de algo que já se esvaiu, referenciando o passado de forma subentendida, sendo passível de contrariedades temporais associadas à memória. Observa-se, na tradição filosófica, que esse impasse de compreender a memória/imaginação e seus propósitos se configuraria em um jogo paradoxal, no qual se observa a presença de algo, simultaneamente, a ausência e a anterioridade.

A partir dessas discussões sobre a memória e a imaginação, sendo a primeira direcionada a uma realidade passada, como condição temporal, e a imaginação relacionada à fantasia, ficção, algo possível e, até mesmo, sonhado, iremos encontrar a literatura de Severo, mesclada de testemunhos, experiências e imaginação. Sem pretensão, o poeta reescreve a história da fronteira Artigas e a liberta do esquecimento que ameaça as reminiscências. Transforma

lembranças em imagens, desloca-as de seu limbo e as tornam visíveis. A história de suas obras vai além da memória em seu sentido restrito de arquivamento e conservação do passado. Severo extrai da memória problemáticas ligadas à historiografia<sup>18</sup>, pondo em xeque seu labor, a memória instruída e selecionada por uma específica sociedade, uma memória por vezes impedida, ferida e repleta de esquecimentos.

O poema 30 do livro **Viento de Nadie** (SEVERO, 2013, p. 44) reflete a questão aporética da memória/ imaginação, em que, ao mesmo tempo, convergem-se e complementam-se em um exercício testemunhal. As lembranças de acontecimentos passados se materializam em versos. A poesia possui, por vezes, um cunho verídico ou são apenas enxertos e impressões não tão precisos, talvez sonhados, tendo em vista a ameaça do esquecimento metaforizada nos versos: “Cuñesí us que ficárum/ i soñe los que se fueron”. As palavras “Cuñesí” e “soñé” representariam essa gôndola entre memória e imaginação. Dentro desse limbo realidade/ ficção, o sujeito poético usa a sua voz como luta por um espaço na história e pelas mesmas oportunidades em não desaparecer, mesmo diante de tanta vulnerabilidade. Ele se torna por meio da poética “descoberto” para o outro, já que a vida precisa resistir:

Eu vi tristesa nus plato  
fome nus ojo  
soledá en las boca.

Cuñesí us que ficárum  
i soñe los que se fueron.  
Descubrí que la jente  
morre na vereda  
mordendo um pastito  
resein arrancado (SEVERO, 2013, p. 44).

De acordo com Ricoeur (2007), a memória seria um enigma, desde os primórdios, com Platão e Aristóteles, engendrada não apenas pela presença e ausência, todavia cheia de lembranças buscadas e reconhecidas, como sobreviventes de um passado “pequenos milagres”, uma experiência única de resgate de uma presença concreta inserida na ausência.

---

<sup>18</sup> A arte é o trabalho do historiógrafo; estudo e descrição da história.

Ainda que não estando mais lá, o passado é reconhecido como tendo estado. É claro que podemos colocar em dúvida uma tal pretensão de verdade. Mas não temos nada melhor do que a memória para assegurar de que alguma coisa se passou realmente antes que declarássemos lembrar-nos dela (RICOEUR, 2007, p. 2)<sup>19</sup>.

A lembrança está intrinsicamente relacionada às experiências de uma realidade comum, podendo se interligar a uma esfera totalmente indeterminada, a fantasia. A linguagem cotidiana é inconsistente, utiliza-se da fala, em relação às imagens e às suas representações, por serem mais espontâneas podem ser imprecisas. Diante desse cenário, Fabián Severo planeja uma caça às lembranças imersas nesse cotidiano fronteiriço, que é um lugar notável, memorável, é seu espaço vivido. Isso vai muito além do resgate de sua memória individual e coletiva, pois o poeta guarda impressões sentimentais desse lugar. Mesmo percorrendo por outros lugares e realidades, existem circuncisões contidas em seu corpo. Diante de outros lugares, as lembranças o levam para o mesmo lugar, a fronteira. O rememorar é um “ato mágico”, um desejo de tornar novamente palpável o que já fora vivido e uma oportunidade de se sentir vivo e integrado num mundo, de reivindicar seu lugar e ocupá-lo. No poema 11, o sujeito poético demonstra essa inquietação em se apossar da memória para promover a recordação, um reconhecimento, o de estar apto a contar e encantar o leitor. Juntamente com suas lembranças efervescentes em sua memória vem a experiência religiosa na qual o sujeito poético refere-se à sua fé, ao mencionar “Iemanyá”, um orixá de grande importância para a Umbanda. O sujeito poético pensa no coletivo ao pedir à divindade que cuide do “Arroyo,” a fonte da vida para que todos possam sobreviver e contar suas histórias.

## 11

Nas noite en que noum poso dormir  
 porque los recuerdo noum paraum de ladrar  
 eu pido pra Iemanyá  
 que também cuide du arroyo.  
 El no tendrá la sal  
 que se presisa pra mové us barco  
 mas para nosotros  
 la agua del es todo.  
 Sin arroyo,  
 Se resecan us labio da vida  
 I noum temo nada pra cantá (SEVERO, 2013, p. 25).

<sup>19</sup> “A versão original desta conferência foi escrita e proferida em inglês por Paul Ricoeur a 8 de março de 2003 em Budapeste sob o título ‘Memory, history, oblivion’ no âmbito de uma conferência internacional intitulada ‘Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism’”. Disponível em: [https://www.uc.pt/fluc/uidief/textos\\_ricoeur/memoria\\_historia](https://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia). Acesso em: 15 set. 2020.

## 4.2 A QUESTÃO DE MORTE EM VIRALATA

O narrador de **Viralata** (SEVERO, 2015) busca vivenciar o luto de sua mãe diante das lembranças. Esses acontecimentos podem ser feridas reais e simbólicas, já que o armazenamento nos arquivos da memória se dá, simultaneamente, de forma individual e coletiva. Nos estudos de Paul Ricoeur (2007) a respeito da “memória ferida”, e embasado nos ensinamentos de Sigmund Freud, o narrador se coloca numa condição de paciente, que necessita curar sua memória adoecida. Sua atenção volta-se para os episódios lúgubres, com a certeza de que necessita passar por esses momentos, no caso, a morte de sua mãe, com afeto e perseverança, capturando dados de seu passado para, enfim, conseguir se reconciliar e perdoar-se. Busca-se passar por esse processo de perda de modo favorável e não tomado pela melancolia, efeito de uma memória enferma que não se permite vivenciar o luto.

De acordo com Ricoeur (2007, p. 86): “A primeira oposição que Freud nota é a diminuição do ‘sentimento de si’ (Selbstgefühl), na melancolia, ao passo que no luto não há diminuição do sentimento de si”. Esse processo que o narrador conscientemente procura experimentar terá como consequência o “ego”<sup>20</sup> liberto e expansivo ao promover afastamento da melancolia do próprio ego o que o salva da amargura. O narrador se prepara no decorrer dos capítulos, que se totalizam em 74, para esse momento catártico de reconciliação consigo mesmo, ao encarar de forma digna o luto de sua mãe. Ele optou por escrever essa perda e permitir-se o luto que se emoldura como reconhecimento de si, opondo-se à melancolia.

Nos primeiros capítulos, o narrador conta episódios de sua infância como, por exemplo: quando ganhou seu apelido de “chicharra”, como era a escola, a sua cidade Artigas e episódios de sua meninez, tendo sua mãe como participante ativa em suas lembranças. A partir do capítulo 12, o narrador inicia esse trabalho de resgate de lembranças da perda materna. Conforme Paul Ricoeur discorre (2007, p. 87), o luto “não apenas envolve o tempo, mas requer tempo”, um tempo custoso, mas reciprocamente libertador. O narrador avisa ao leitor desse caminho de autorreconhecimento, permeado de humilhações e embates em relação à autoestima, sob ataques da “alteridade mal tolerada”, o que possibilita ao leitor uma outra recepção em relação à história, tendo-o não como vítima de uma sociedade seletiva. Todavia, o narrador busca reivindicar sua identidade numa tentativa de esperança, ao confrontar o sujeito fronteiro com o leitor, demonstrando a fragilidade do homem que também pode ser a sua fragilidade. No

---

<sup>20</sup> “Palavra que, em sua origem latina, significa ‘eu’, primeira pessoa do singular. O termo ‘ego’ é utilizado na Filosofia, tendo o significado de “eu de cada um”, ou de algo que caracteriza a personalidade de cada indivíduo. Disponível em: <https://abstracta.pro.br/ego/>. Acesso em: 15 set. 2020.

capítulo 21, o narrador relata o quão difícil será vivenciar esse luto expondo sentimentos de tristeza e vulnerabilidade:

Tal vez, seja porque fue el viaje más doloroso de mi vida, pero em mi cabeza, Montivideo sempre istá enojada. El gris de sus pared se metió em mis hueso y sempre que me lembro, me dan ganas de llorar. Aquella mañana, me avisaron que ían llevar mi madre para la capital, que no tenían lugar en la ambulancia y que yo me virara para conseguir un pasaje (SEVERO, 2015, p. 57).

O narrador inscreve uma identidade imbuída no viver-juntos dores, desejos, infância e experiências. Ricoeur reflete sobre a existência só fazer sentido dentro de uma coletividade:

Acreditamos na existência de outro porque agimos com ele e sobre ele e somos afetados por sua ação. É assim que a fenomenologia do mundo social penetra sem dificuldades no regime de viver juntos, no qual os sujeitos ativos e passivos são de imediato membros de uma comunidade ou de uma coletividade (RICOEUR, 2007, p. 139).

O trecho do capítulo 12 reproduz de forma clara a necessidade do viver-junto com a morte de sua mãe. Além da dor do luto, vem à esteira a ameaça do esquecimento, pois, sem a interação com a sua mãe, sua história de vida ficará abalada.

Cuando mi madre murió, los pariente se juntaron para repartir las cosa. [...] Cuando voltei pras casa, las cosa de mi madre se tenían ido. Solo mi tía istaba sentada en la cama, lhorando. Yo abracé ella, y le disse que no se pusiera mal, que Mamita istaba bien y que por fin descansó de la triste vida que había tenido. Ahora, quién va contar las hojas que faltan em mi pasado. Dónde encuentro la voz de mi madre para que ella me diga; *fuieste plantado allí, diste tu primer flor allá, tu padre es aquel yuyo* [...] (SEVERO, 2015, p. 36-37).

No capítulo 26, o narrador percebe que sua única saída será encarar a morte. Esse trabalho frente a si mesmo é fundamental para se reconciliar com a própria perda, ao desfazer os elos que o prendem à pessoa amada de forma dependente, que não o permite viver sem esses vínculos num processo de libertação, uma espécie de segunda chance. Por algum momento, o passado é esquecido – “esquece que nació” e se permite “desarbolarse”. Segundo Paul Ricoeur (2007, p. 100), esse trabalho “sempre será uma tarefa inacabada”, todavia, é a única salvação para evitar a melancolia. “La isperanza se hizo pra olvidar la muerte. En los oscuros pechos cansados de no tener, impieza a brillar una lucecita, que asvés, con el soplo de Dios, crece. En esos día, uno se isquece que nació para desarbolarse” (SEVERO, 2015, p. 99).



Outra faceta relevante da memória é o dever de justiça, por meio do rememorar o outro. No caso do narrador de **Viralata**, sua mãe sem acarretar um sentimento de culpa seria como lembrar de sua herança, de sua origem, pois sua mãe é parte do que o constituiu como ser humano, tanto geneticamente, quanto psicologicamente. Seria como o dever de honrar sua mãe e tudo o que ela significou em sua vida. No capítulo 37, o narrador demonstra essa imprescindibilidade de não somente contar sobre a história de sua mãe, mas seus sentimentos.

Esta vida nos va obligando a guardar muitos ruído. Siempre uno deja para decir mañana, isperando que todo isté más quietinho, que haiga pasado la tormenta. Pero amanhã queda muy lejos y el sol nunca termina de secar la cuerda de palabras que vamo colgando para planchar despós. Como la vez aquella, que vi mi tío pegar en mi primo y no me animé a decirle que él era un provalicido y que Dios istaba oiando. Las frase que no dije quedaron en algún lugar, porque cada tanto, yo vuelvo recordar mi tío pegando y siento vergonha de no haber dicho algo. Perro que se guarda los ladrido no puede terminar bien. Los grito que no tronamos muerden los pensamiento. Yo debería haber dicho para la Mama todo lo que ella era para mí. Agora, ella ya no istá y no sé cómo hago para que mis palabra incuentren el lugar onde ella mora y no queden dando vuelta por mis noche, rebotando en las pared (SEVERO, 2015, p. 98-99).

Paul Ricoeur ilustra essa situação de se fazer justiça de maneira clara. Para o autor, “o dever da memória não se limita a guardar o rastro material, escrito ou outro, dos fatos acabados, mas entretém o sentimento de dever a outros, dos quais diremos mais a diante que não são mais, mas já foram. Pagar a dívida, diremos, mas também submeter a herança a inventário” (RICOEUR, 2007, p. 101). O narrador quer se fazer ouvir e valer sua herança na tentativa de lembrar de sua mãe e externalizar sua importância como ser humano.

#### 4.3 APROXIMAÇÕES

Mi historia impieza el día que la maestra nos enseñó el árbol de la familia de unos reye. En el pizarrón, dibujó los rey, despós los padre del rey y de la reina, los avô, y así siguió enllenando el pasado con gajos que se iban tan para atrás, que terminaban cerca de Dios. En el final de la clase, mandó que nosotros hiciera de deber, el árbol de nuestra familia. (SEVERO, 2015, p. 11).

Dessa forma, inicia-se a “novela” **Viralata** (2015). Observa-se, neste começo, um projeto autobiográfico com requisitos técnicos, como o narrador em primeira pessoa que se propõe a contar a história de sua vida, além da compatibilidade de alguns pontos da vida real do autor com o texto. Segundo o escritor, em entrevista concedida a mim por *e-mail* (Apêndice

A) e em conversas via *Whatsapp* (Apêndice B)<sup>21</sup>, várias passagens de sua história, sua infância em Artigas, a vida repleta de simplicidade, a morte da mãe, a cachorrinha Chata<sup>22</sup>, seu padrinho, também se encontram metamorfoseado em sua “novela”, no intento de pensar sua história por meio de memórias, num fenômeno que engloba o psicológico circundado de enigmas. A vida se reinscreve em um palimpsesto de experiências, na qual Severo coloca seus traços em cena e, diante de seus rastros, o leitor cria seu próprio cenário, o que proporciona o acontecimento “sempre apenas seu próprio desaparecimento” (FONTES FILHO, 2012, p. 145). Ao compartilhar seus rastros de vida que tracejam suas obras, o escritor persiste em uma tentativa de que algum acontecimento possa ocorrer em um ato performático do leitor que possui a tarefa de desdobrar o que fora lido em uma “dialética da força”, termo derridiano. Diego Lock Farina, no artigo “Os Rastros do Acontecimento e da Literatura em Jacques Derrida” discorre a respeito dessa “força dialética”:

É preciso [...] desejar a força e seu movimento que desloca as linhas mais improváveis desejando a força em si como movimento, enquanto movimento, como desejo nele mesmo, até sua instancia escritural. Daí o outro acontecimento do outro na língua. Não se trata, pois, das linhas – formas contínuas de sentidos prévios, calcados – proclamarem a epifania das forças. Por outro lado, apontar a força como origem do fenômeno é nada dizer: “Quando ela é dita, a força já é fenômeno” (DERRIDA, 2014, p. 45) (FARINA, 2019, p. 21).

Afinal, rastros dentro de uma escrita literária é força que pode vislumbrar algo a seu respeito e, simultaneamente, é escuridão e apagamento. Cabe ao momento, o leitor conseguir, em um estado de epifania, capturar algo que já se esvaiu.

Trabalhar com a existência do autor contida em suas obras é explorar e confrontar sua elaboração particular da escrita. O autor e sua singularidade têm uma relação de proximidade. Desde a antiguidade, até hoje, a prática da escrita é involucrada pela atuação do sujeito. Michel Foucault (2004a), em **A escrita de si**, busca sinais dessa forma de escrita nos dois primeiros séculos do império greco-romano e descobre que o “eu” não se reduz somente a um tema pelo qual servirá de inspiração para a prática da escrita, mas em um processo de aporte para a formação de si. Foucault pondera (2004a, p. 147): “nenhuma técnica, nenhuma habilidade

<sup>21</sup> As transcrições da troca de *e-mails* e da conversa por *Whatsapp* com o autor pesquisado, que serão citadas nesta dissertação, estão disponíveis, respectivamente, nos Apêndices A e B.

<sup>22</sup> Em conversa por *Whatsapp* (Apêndice B), o escritor explicou a origem do nome da cachorra: “Alo Juliana, buen día. Bueno, la Chata es la Chata, es tal cual le decís tú, é ese nombre de una perra [...] mis tíos los que encontraron y la me regalaron, le pusieron ese nombre porque le decían que esa perra, essa cachorra é uma chata, não faz nada, passa todo dia deitada sem fazer nada, es aburrida, chata. Entoces, quedó Chata y ese es su nombre. No hay ninguno outro misterio”.

profissional pode ser adquirida sem exercícios; não se pode aprender a arte de viver, sem a *technê* tou biou, sem uma *askêsis* que deve ser compreendida como um treino de si por si mesmo”. Os exercícios de pensamentos, como meditações, memorizações, silêncio e escuta do outro, serão imprescindíveis na aquisição da experiência, logo, permitirão a releitura dos discursos recebidos e reconhecidos como reais em princípios racionais de ação.

A partir dessa pesquisa pela antiguidade, Foucault (2004a) reconhece duas maneiras pelas quais a escrita realiza a transformação da verdade em *ethos*, os Hupomnêmatas e a correspondência. A primeira constituiria a memória material das leituras realizadas, como: “citações, fragmentos de obras, exemplos e ações que foram testemunhadas ou cuja narrativa havia sido lida, reflexões ou pensamentos ouvidos ou que vieram à mente” (FOUCAULT, 2004a, p. 147). Concebiam, portanto, um recurso para que se pudesse ler, reler, meditar e dialogar consigo mesmo e com os outros. Porém, os Hupomnêmatas não serviriam para guardar eventuais falhas de memória, já que não poderiam ser utilizados como uma simples ferramenta de memória, na qual estariam aptos para consulta de tempos em tempos. A escrita dos Hupomnêmatas é de suma relevância na singularidade do discurso, por isso, é necessário que não sejam depositados em um arquivo de lembranças, todavia, composto na alma, fazendo parte de nós mesmos. Inseridos em uma cultura tradicional, o objetivo dos Hupomnêmatas é efetuar o abrigo do *logos* fragmentário e disseminado pelo ensino, pelos exercícios da escuta e da leitura, instituindo uma conexão de si consigo mesmo de forma considerável. Disserta Foucault:

O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um ‘corpo’. E é preciso compreender esse corpo não como corpo de doutrina, mas sim – segundo a metáfora da digestão, tão frequentemente evocada- como o próprio corpo daquele que, transcrevendo suas leituras, delas se apropriou e fez a verdade delas: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida em forças e em sangue (FOUCAULT, 2004a, p. 152).

Já a correspondência tem como principal nuance a escrita para o outro. Também é um artefato de exercício de escrita pessoal. A carta assume uma função que vai além do adestramento de si mesmo pela escrita. Por meio de conselhos ou advertências dados ao seu destinatário, obtêm-se a manifestação de si para os outros, numa exposição do remetente em estar presente aos olhos do outro, possibilitando um movimento de dentro para fora em prol de uma abertura para o outro. Em resumo, os gregos, ao produzir os Hupomnêmatas e a correspondência, demonstraram o “cuidado de si”, que se constitui em umas das principais regras de conduta da vida social e pessoal, um verdadeiro ensinamento para se viver bem.

A ideia da escrita de si possui uma função de complementaridade ao proporcionar uma

prática reflexiva não somente sobre suas ações, mas, também, sobre seus pensamentos em busca de um aprimoramento espiritual. No caso do narrador-personagem, Fabi, encontra-se em uma busca sobre suas raízes e, com isso, assume todos os riscos ao se adentrar nessa conversa interior consigo mesmo. De acordo com Michel Foucault (2004a, p. 145), a respeito da escrita de si, “ela atenua os perigos da solidão: oferece aquilo que se fez ou se pensou a um olhar possível; o fato de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, suscitando o respeito humano e a vergonha”. As palavras ganham vida nessa experiência de escrita de si, o que permite um entendimento paradoxal em relação à presença ficcional e os traços estruturais biográficos. Fabián Severo, em *Viralata*, não direciona a trama somente ao eu, mas traz uma escrita da história plural, em que se autoconhecer está intrinsecamente relacionado à coletividade.

O enredo de **Viralata** (SEVERO, 2015) está alicerçado a partir de elementos que identificam o narrador-protagonista com o autor, já no capítulo 3, quando há a menção do nome no narrador, Fabi, que coincide com Fabián. Neste capítulo, o narrador relata o começo de sua existência, em um trabalho de resgate e entendimento de sua origem, “el Árbol”. O narrador-protagonista inicia sua jornada pedindo ajuda à sua mãe, que o apresenta sua linhagem, já que todas as pessoas possuem ancestrais. Ela adia a resposta dizendo: “[...] que despós. Al rato, yo volví a pedir y ella que ahora no porque istaba haciendo cualquier bobada. Intonce, yo entendí y inventé mi árbol parecido al de los reye. Para la maestra que corrigió mis deber, yo venía de un álamo completo y firme, que protegía los hueso de mi casa” (SEVERO, 2015, p. 11). O narrador evoca suas lembranças de Artigas, traz um menino simples, que, mesmo diante de tantas privações e sofrimentos, consegue ser reconhecido como um escritor, Fabián Severo, que replica em suas palavras o sujeito fronteiriço e lhe dá voz por meio de uma terna trama circundada por experiências vividas e imaginadas.

A “novela” **Viralata** potencializa mediante os elementos autobiográficos, a expectativa do leitor em construir uma espécie de identificação entre autor-narrador. Ainda no capítulo 3, o narrador conta a partir de relatos que ouvira de “la Mama” sobre um passado que ainda não lhe pertencia, antes de sua chegada ao mundo. Segundo Severo, em conversas por *Whatsapp* (Apêndice B), esta personagem existiu em sua vida real:

[...] en mí barrio casi al lado de mi casa había una señora que se llamaba la Mama que yo decía la Mama, esa señora era que me cuidaba yo iba pasar el día en la casa de ella algo así. Ella se iba a limpiar y cocinar en la casa de un señor, bien yo me iba con ella a la casa de ese señor a pasar el día con ella.

Na novela, *La Mama* seria uma peça-chave para que o narrador pudesse caminhar em busca de sua origem, por meio do resgate memorialístico. Inclusive, nessa trajetória, *La Mama* conta-lhe a respeito de seu pai biológico, que Fabi nunca conheceu, ponto que converge com a história de vida do autor. Assim, *La Mama* inicia seu processo de resgate memorialístico:

Después que murió mi madre, ella me contó mi historia que tenía algún parecido con otras versión que me tenían contado, así que debería de ser cierto. En el árbol de la Mama, mi madre se tenía ido trabajar en Montevideo, de limpiadora con cama, en la casa de unos rico. Allí conoció a un Juan que no quería ser padre. [...] Al tiempo, mi madre volvió conmigo para Artiga porque el Juan ya no era nunca más mi padre y vivía de gaita con otras mujer. [...] La Mama me contaba que mi madre luchó mucho para tenerme, que no era fácil regar un hijo solita, un meio das tormenta que Dios arma en el barrio Centenário. *Fabi, tú é parecido com tua mãe, por isso, tenés que lutar pra saber como se cosió tu historia* (SEVERO, 2015, p. 14-16).

Em outra passagem, no capítulo 22, o narrador Fabi ratifica essa ausência da figura paterna biológica em sua vida. Logo, observa-se a verossimilhança entre vida real e ficção no plano da enunciação: a coincidência do nome do autor, narrador e a questão do desconhecimento desse pai atravessa a prosa literária marcada pela presença problemática de uma primeira pessoa autobiográfica.

Una tarde de otoño, que istábamos en el sol porque mi madre me istaba revisando la cabeza, o le conté que fazia varias noche que sonhava lo mismo: mi padre voltava para reconocerme y me daba el apellido, intonce yo salía corriendo por la cuadra, amostrando pra los vizinho el documento donde decía quién yo era, que no era adoptado nada, que tenía toda las parte que necesita una alma para respirar (SEVERO, 2015, p. 61).

Em entrevista realizada por *e-mail* (Apêndice A), Fabián Severo confirma essa história de sua mãe ter ido trabalhar em Montevideo logo depois de ele ter nascido e de nunca ter conhecido seu pai biológico. Ainda explica a origem de seu sobrenome, Severo, por conta de seu padrasto, Humberto Severo, considerado pelo escritor como o seu verdadeiro pai. Vejamos o trecho da entrevista:

Cuando nací, en Artigas, mi madre me dejó en la casa de mi abuela y mis tíos, y se fue a trabajar a Montevideo. En Montevideo, también vivía mi padre biológico – a quien nunca conocí. Cuando yo tenía dos años, mi madre volvió para Artigas y yo me fui a vivir con ella, en una casa muy sencilla, con cuatro habitaciones. Luego, se vino a vivir a mi casa mi padrasto y, al principio, dormíamos todos en una sola cama, sin televisión, sin radio, casi sin comida, sin otra cama. En fin, esas pobreza. Mi padrasto, Humberto Severo, de quien llevo el apellido, se transformó en mi padre, fue quien me cuidó, quien me

enseñó a leer, quien acompañó mis estudios, quien sigue presente, hasta hoy, en mi vida.

Sua infância humilde também é retratada, em suas obras, como um traço marcado em sua história, em movimentos à procura de revelar o não dito, porém, que já fora vivido e, por isso, faz-se necessário para que se possa fazer a constituição de si.

Percebem-se essas sutilezas de informações diluídas de forma indefinida como, por exemplo, no poema “Trintiuno”, quando o sujeito poético relembra como era custoso ir a um simples aniversário, pois havia empecilhos, como a falta de uma roupa apresentável ou a compra do presente para o aniversariante. Essas comemorações eram verdadeiros eventos, não somente para o narrador, Fabi-menino, mas para as crianças que ali viviam. Assim, pode-se criar a imagem nostálgica desses momentos em impressões cunhadas na memória. Vejamos no poema “Trintiuno”, de **Noite nu Norte/ Noche en el norte** (SEVERO, 2011, p. 52):

A mim me gustava los cumpleaños  
aunque casi nunca podía i.  
Asvés no tiña ropa, asvés no tenía regalo.

Cuando nos podía comprá regalo  
nos comprava bombacha, calsonsiyo o meia.  
Si el cumpleaños era de niña  
i nos noum tiña diñeiro  
nos agarrava alguna joya de las madre.

Una vuelta pasó algo mui ingrasado.  
El Caio avía yevado una bombaya  
de regalo pra Gabriela  
i cuando nos istava jugando la escondida  
el se emburró porque avían feito trampa  
intonses entró nu cuarto  
i sacó de ensima da cama  
donde istavan todos los regalo  
La primera bombacha que encontró  
i se foi.

Si pudíamo ir  
nos aproveitava para cumé.  
A mi me gustava los posiyo con ensalada rusa  
i los ságuche  
mas iso sempre era lo que menos avía  
lo que mas avía era gayetita salada con maionese  
i un pedaso de morrón insima.

Nos nunca iva  
mas cuando podía  
era uma fiesta.

Outro quadro bastante lembrado é a cachorrinha La Chata. Fabián Severo afirma ter tido, realmente, uma cachorrinha chamada Chata: “[...] sim, eu tive uma cachorrinha, mi primera perra era la Chata y ella falleció cuando tenía 11 años, por ahí diez, once. Creo que escribi eso en Noite no Norte, no ‘un día desperté y ya estaba en frente dormida para siempre’”<sup>23</sup>. No capítulo 31 de **Viralata**, o narrador-protagonista conta sobre a existência de “la Chata” em sua vida, humanizando-a como se fosse um membro de sua família. La Chata tem um grau de importância considerável nas recordações do narrador, já que, quando ele começa a buscar episódios de sua infância, sempre vem na esteira sua cachorrinha:

El vientito que espanta las nube de mis lembrança, me deja ver la Chata caminando desde mi infancia hasta la esquina. Yo doblo para el lado de la escuela y ella volta, pra me esperar en el portón. Mientras camino, paso por la padaria y compro un bollo para la merienda. Cuando yo aparezca de novo, entre el bar del Carlinhos y el almacén del Brasileiro, ella va girar ladrando, festejando que no era cierto que yo no ía voltar nunca más.

La Chata fue la primer perra que tive. Todo los cusco que vivieron después fueron una continuación della. Chatientos. Yo seguí viendo su mirada en los ojo dellos, seguí escuchando el mismo ladrido. Semillas de Chata. Ninguno de los que vivieron después supieron me acompañar como ella, pero igual nos quisimo. En mi barrio, el hombre y el cusco se unen para ser un único ladrido que pueda morder los talón de Dios (SEVERO, 2015, p. 84).

Fabi vê-se, em alguns momentos, equiparado à condição de la Chata. No capítulo 36, há uma ratificação a respeito do narrador se colocar em semelhança com o seu animal, inclusive, a capa de sua novela é a ilustração de um Viralata, o que firma essa relevância de trazer o animal à tona dentro do universo humano para que ele possa também compor o cenário da vida.

Tengo una vida viralata Voy de portón en portón, olfateando. Cruzo las vereda revolcándome en la tierra, girando alrededor de mí, buscando. Ladro en las noite que no puedo dormir. Muerdo almohadas vacías.

Puede ser que yo haiga sido entero mas las memoria olvidaron las parte. Puede ser que yo sea solo parche como esas colcha vieja. Viralata. Virando retazo. Virando pregunta.

Hombre cusco con un recuerdo de cada raza. Piel cocoa de mis madre. Trote miedoso de mis padre. Fucinho preto de la Chata. Hombre de restos como el cusco de los Quevedo.

Cusco hombre, mitad de vida, metade de muerte. Solo me resta imaginar ladrando (SEVERO, 2015, p. 97).

No ensaio de Derrida, **O animal que logo sou** (2011), o filósofo discorre sobre a relação “homem-animal”, levando em consideração a acepção histórica dada ao animal nos últimos

---

<sup>23</sup> Apêndice A.

dois séculos. Derrida questiona o processo de assujeitamento não só do animal, mas, inclusive, de grupos de pessoas oprimidas e silenciadas dentro de um pensamento ocidental tradicional, como é o caso, do sujeito fronteiro, Fabi. Nesse percurso interpretativo ao longo da história a respeito do animal, todos os filósofos mencionados por Derrida – de Aristóteles a Lacan, Descartes, Kant, Heidegger, Levinas – comungavam com o mesmo raciocínio: “o animal é privado de linguagem. Ou, mais precisamente, de resposta, de uma resposta a distinguir precisa e rigorosamente da reação; do direito e do poder de ‘responder’. E pois de tantas outras coisas que seriam o próprio do homem” (DERRIDA, 2011, p. 62). Resume-se a uma só palavra, animal, que o homem assim o nomeou. Este simples fato reforça a noção de dominância e opressão humana diante do animal: “Ao se encontrar privado de linguagem, perde-se o poder de nomear, de se nomear, em verdade de responder em seu nome (DERRIDA, 2011, p. 41). Fabi vê-se como sua cachorrinha sem raça, sem voz, porém, não esvaziada de vida e sentimento. Derrida (2011, p. 41) argumenta: “desse sentimento de privação, desse empobrecimento, dessa falta, tal seria o grande sofrimento da natureza.

Mediante a essa invisibilidade do animal, Derrida inicia sua reflexão a partir do olhar de sua gata, que o deixa desconfortável ao vê-lo nu: “Quem eu sou? E quem sou eu? No momento em que, surpreendido nu, em silêncio, pelo olhar de um animal, por exemplo os olhos de um gato, tenho dificuldade de vencer um incômodo” (DERRIDA, 2011, p. 15). Na presença do outro absoluto, essa alteridade absoluta do vizinho ou do próximo, “quanto os momentos em que me vejo visto nu sob o olhar do gato” (DERRIDA, 2011, p. 28), baseado nesses relatos, Derrida recupera a sua animalidade e se vê nu como os outros animais, “nu como um animal”, numa equiparação em desuso na atualidade. Fabi reconhece essa diferença de valor entre o homem e o animal e se vê dentro de uma perspectiva de silenciamento e inferioridade, reconhece-se como: “Cusco hombre, mitad de vida, metade de muerte. Solo me resta imaginar ladrando” (SEVERO, 2015, p. 97).

Derrida (2011) desconstrói a fronteira homem-animal quando se refere ao seu gato como “único”, “vivente insubstituível” que o conhece “nu” e contribui para o seu autoconhecimento, em uma tomada de consciência de si mesmo: “nada poderia tirar de mim a certeza de que se trata de uma existência rebelde a todo conceito” (DERRIDA, 2011, p. 26). La Chata seria uma parte da existência de Fabi, uma espécie de entidade presente em sua alma, em que sentimentos se fundem e fluem sem barreiras. Vejamos no poema “Vintisinco”, de **Noite nu Norte** (SEVERO, 2011):



Sempre que penso en la Chata,  
me lembro de como eya me mirava aqueya tarde.

Cuando yo iva en la iscola eya iva asta la esquina  
*i yo fuera Chata, dale pa las casa*  
i eya voltava movendo u rabiño los mas campante.  
Cuando eu voltava da iscola  
i doblaba la esquina de la padaría  
eya ya istava isperando  
i impesava ladrá correndo alrededor de mim.

Yo no yoré cuando eya murió.  
Yo yoré uma volta que vivieron los de la perrera  
i yo tava iscondido con la Chata  
imbaiyo da cama de mis padre.  
Eyos querían yevarla porque los vesino denunciaron.  
Era serto que la Chata saía ladrando  
Detrás das bicicleta, das moto i dus auto.  
Uma volta  
un viejo cayó da mordida que eya deu nel toviyo del.  
Mas yo no quería que yevaran eya.  
Mi madre dise que *na miña casa vasés nou entra*  
i eles que avía denuncia  
i que la cayorra no tiene patente.

Mi madre feyó la puerta na cara deyos.  
La Chata me mirava asustada  
i yo *tranquila Chatita que nou vai pasá nada*  
i le tocava el fusiño  
i eya con los ojo yeio de lágrima.

Sempre que penso na Chata  
me lembro como me mirava esa tarde.  
Tiña u memo miedo que teño yo (SEVERO, 2011, p. 44).

O animal, em uma perspectiva derridiana, mesmo privado de linguagem, não estaria isento de pensamento, ainda quimérico ou fabuloso, que pense em uma ausência não privação (DERRIDA, 2011, p. 89). Diante dessa versão do pensamento animal por ele esboçada, é possível compreender que, para o narrador, a cachorrinha seria o seu primeiro espelho.

A figura do “padrinho” é também disseminada nas obras de Severo. O escritor, em conversa por *Whatsapp*, conta que, em sua vida real, o “padrinho” existiu e teve um papel importante, inclusive, foi a primeira pessoa a acreditar em seu potencial e a incentivá-lo, deu-lhe o primeiro dicionário e o recebia em sua casa com muito carinho. Sandalio o batizou, aceitando-o como seu afilhado e deu-lhe o apelido de Yiribibe.

En mi barrio, casi al lado de mi casa, había una señora que se llamaba la Mama, que yo decía la Mama. Esa señora era que me cuidaba, yo iba pasar el día en la casa de ella, algo así. Ella se iba a limpiar y cocinar en la casa de un

señor. Bien, yo me iba con ella a la casa de ese señor a pasar el día con ella, me limpiaba y cocinaba. Resulta que ese señor Don Sandalio atendía la única librería que había en Artigas, que se llamaba Fraternidad, y, por eso, su casa estaba llena de libros y papeles. Bueno, fueron pasando los años se fui de niño y fui creciendo y, bueno, se creyó una relación muy linda entre Don Sandalio e yo. Él me llamaba Yiribibe y él no me decía Fabián, decía Yiribibe, y nadie sabía porque él me decía Yiribibe. Eso yo nunca le pregunté y, se alguna vez le pregunté, me olvidé. No sé ni qué quiere decir y de dónde viene esa palabra, yo se la encontré en Grande Sertão Veredas. Hay un personaje jovencito no momento del libro que dice Jiribibe con jota. Jiribibe es un nombre italiano que Guimarães Rosa intentó como pasando en portugués. Bueno, de mi padrino, yo lo escribí mucho en *Noite*, porque yo era sumamente pobre y el venía de una clase de una familia que estaba bastante bien. Entonces, a su familia le molestaba un poco el hecho que yo estuviera en su casa todo el día. Entonces, como yo era pobre, negrito pobre, ahí y que él entonces él siempre decía a ellos, que dejen quieto a Yiribibe, que él va a llegar lejos. Él, todavía, va a hacer historia, eso él siempre decía y él fue que me regaló mi primer diccionario, porque, en mi casa, no había libros, había una biblia creo por allá y después me regalaron un atlas y mi padrino me regaló mi primer diccionario.

Es mi padrino, porque, cuando yo iba a un colegio católico, que esa es otra historia, más de cómo yo llegué a un colegio siendo pobre, llegué a un colegio privado, católico, aonde van los ricos, es otro tema a más. Pero, bueno, en ese colegio católico, cuando llegamos al quinto año, es decir cuando llegaría a diez años, había que tomar la primera comunión, pero, como yo no era bautizado, me tenía que bautizar, y entonces, yo elegí mi padrino y Don Sandalio fue mi padrino. Él que me puso el apodo de Yiribibe. Por eso que yo lo pongo el Yiribibe a un lado e ya he firmado como Yiribibe<sup>24</sup>.

No poema “Vintitrés”, de **Noite nu Norte** (SEVERO, 2011), aparece, pela primeira vez, o registro da figura do “padrinho”, que corrobora com o depoimento feito por Fabián, em que o escritor relata um pouco sobre o convívio com o seu Padrinho Sandalio. As histórias da vida real e da ficção se entrecruzam. Severo insere uma dimensão autobiográfica em suas obras, o que é percebido pela voz do eu poético ao trazer a figura do padrinho de forma verossímil ao padrinho apresentado por ele em nossa conversa.

Yo no sabía que podía iscrevé  
 asta que mi padriño un día dise  
*Yiribibe, tu vas fasé istoria.*  
 El no dise con esas palabra  
 purque el falava mui bien.  
 Intonse impesé iscrevé.

Aproveito las noite nu Norte  
 nou avoa uma mosca i iscrevo nu caderno  
 presente de la Negra.

Meu padriño tava serto

---

<sup>24</sup> Apêndice B.

yo no ía terminar como us fío da Mónica  
aqueles nou presta pra nada, so pra fofoca.  
Eu me yuntei con la Negra  
dispós conseguí imprego nus Arrieta  
agora temo casa i tamo isperando ijo.

Yo iscrevo pra amostrar el día que u gurí pergunte.  
Yo vejo quel subriño da Negra  
que debe andar pelos sinco ano, pregunta tudo.  
Los gurí de agora son una lus  
quereim sabé tudo i noum se calam nunca (SEVERO, 2011, p. 41).

Outro aspecto curioso é o tema da religião, em que se observa a presença do catolicismo e da Umbanda sempre em conversa, na vida da personagem. O escritor explicou a respeito dessas influências em sua vida real, que acabou reverberando em sua criação literária.

Y la religión, es bueno, otro capítulo interesantísimo. Yo fui de un colegio católico, me bauticé, recibí la comunión, fuera a monaguillo en la iglesia, iba los a boyscout y querría ser cura, y querría ser padre de la iglesia, y yo podía estudiar en Salton, una ciudad que fica a uns duzentos quilometros de Artigas. Y ai voce ia e podía estudar para ser padre da igreja, mas minha mãe e toda família não quería que eu fosse padre diziam que era um desperdício. Mas depois que eu passei para a secundária, para a educação média, aí, eu deixei de ir na igreja. Eu ía todos os domingos ajudar o padre a monaguillo. Aí eu deixei e ya não fui mais, y já no voltei. Mas cuando era menino, pequinino también, eu, us domingos, eu ía na igreja e también ia no templo onde é a igreja evangélica, porque la dava um chocolate, leite quente y agora galletitas Como é que vocês dicen para galletitas? Agora me esqueci da palavra. Nos daban galletitas María y nos davam leite. Então, nós todos os meninos da rua íamos lá de manhã y às 5 da tarde para poder comer. Então, eu sabia todas as músicas do que cantava o pastor, eu sabia tudo da igreja evangélica e eu sabia todas as canções e a missa da igreja católica, eu sabia tudo. Eu tinha boa memória quando eu era jovem menino. Depois, aconteceu que, quando eu fui adolescente, 11, 12, 13 anos, minha mãe começou a ir nos templos de Umbanda, começou a ir nos templos, nos terreiros, e eu comecei a ir com ela. Então, eu ía na sessão da Pombagira, do arranca toco, de Iansã, da Cabocla Jurema, e eu gostava muito de tudo que acontecia allí. Y minha mãe começou a fazer todo o processo para virar Mãe de Santo e minha mãe foi Mãe de Santo e, no fundo da minha casa, uma pecinha que tinha no fundo, armou ali um terreiro. Bom, e toda essa mistura eu intento escrever sobre isso<sup>25</sup>.

Em **Viralata** (SEVERO, 2015), o narrador Fabi retrata sua experiência entre o cristianismo e o espiritismo por ter circulado por essas religiões, cada uma com seus rituais e devoção. O narrador, todavia, traça alguns pontos convergentes. O comparecimento de sua mãe em terreiros de Umbanda e sua participação mediúnica também é anunciada. Fabi, no capítulo 20, confessa que “Sempre tive la creencia blanda” e, depois de vivenciar a primeira

---

<sup>25</sup> Apêndice B.

incorporação de sua mãe no terreiro da mãe de santo Elsa, sua fé foi firmada, pois, por meio da manifestação mediúcnica de sua mãe e, por ter sentido o desaparecimento dela no momento da incorporação, não pôde mais negar a presença do sobrenatural, pois ela não iria enganá-lo.

Para mí, el terreiro de la Elsa no era tan diferente de la iglesia porque yo tenía ido en la misa y allí también la gente se paraba y se sentaba, levantaba los brazo y pasaba em diante para que el padre pusiera un pedazo de pan en la boca de ellos. Todo era muy parecido, solo que en la misa los santo eran más gigante y tenían unos ojo del tamaño del miedo para controlar la gente desde las pared.

La primer vez que yo vi mi madre incorporada, me asusté. Mi tía me dijo que era la Cabocla Jurema y que por isso giraba tan rápido y fazia ese ruido con la boca. Esa fue mi vez más difícil de creer. Yo veía mi madre, no veía una santa. Me parece que esa era la prueba más fuerte para que yo tuviese fe, porque mi madre no ía mentirme. Allí no istaba ella, era la Cabocla, falando entre diente, largando un sumbido por la boca. Girando y girando. La Elsa me contó que la Cabocla tenía mucha fuerza y que uno tenía que perderle las cosas y tener fe que todo se cumplía (SEVERO, 2015, p. 54-55).

No poema “Trintitrés”, de **Noite nu Norte** (SEVERO, 2011), o sujeito poético consegue sintetizar sua experiência religiosa, que trafega pela igreja evangélica, católica e o terreiro de Umbanda, inclusive, declara sua predileção pelas festas promovidas pela mãe de santo Elisa, em seu terreiro. O poema cria uma cartografia com a vida do autor ao traçar uma trajetória individual afinada com a autorreferência de Fabián Severo a respeito de sua trajetória espiritual, segundo trecho da entrevista supracitada, concedida à pesquisadora.

Us miércole, con los gurí da Josefa  
nos ía nel culto da esquina  
onde nos davan yocolate caliente i gayetita María.  
Yo sabía todas cansión i cantava bein alto  
purque quería ser músico cuando fose grande.  
Mi padriño me disía  
*que guela tu tein Yiribibe, tiscutamo todo el culto.*

Los dumingo yo iva solito en la misa  
alí no davan nada de comer  
mas como yo también quería ser padre  
yo iva mirar la jente arrodoyada, resando  
i pensaba en ayudar toda esa pobre yente.  
Sabía la misa de memoria  
i iva repitindo en vos baja junto con el cura.

Mas lo que me gustava mismo  
eran las fiesta de los Ogún nu terreiro da Elisa.  
La Main me disía tudo lo que me pasava i iva passar.  
Avía música, baile i muinta cumida  
banana, choriso con miel, porco asado,

asvés asta yevavan guaraná.  
 Eu gostava aunque no sabía las música  
 porque eran difísil.

Una volta, la Main me dice que mi santo es Yangó  
 Santo da yustisa i da sabedoría.  
 Desde intonses, antes de durmí  
 yo le pido forsa, lus i protesión.  
 noum sei si ele me da (SEVERO, 2011, p. 56).

A morte da mãe do autor é outro ponto que conflui com a narrativa de **Viralata**. Fabián Severo confirma, em entrevista via *Whatsapp*, a necessidade de trabalhar com esse material autobiográfico literariamente sobre a morte da mãe, que perpassa ao longo do enredo. Com uma carga emocional intensa e detalhes desse processo de adoecimento de sua mãe, a busca por cuidados no sistema de saúde artiguense, a negligência e o descaso desse órgão competente que acabou suscitando em sua morte.

Mi madre falleció en 2013, producto de un aneurisma, en Artigas, que no fue tratado por los médicos del hospital de Artigas, hospital público. Tiraron a mi madre en una cama y dejaron que ella se muriera. *Viralata* se basa en la muerte de mi madre. Muchos de los episodios del libro me pasaron a mí, cuando andaba, moviendo cielo y tierra para que un médico atendiera a mi madre. Pero, a los pobres, es muy difícil que Dios nos preste un médico<sup>26</sup>.

Em **Viralata**, o narrador, já no capítulo 6, menciona o seu desejo em rememorar a morte de sua mãe. Com elevado teor sentimental, Fabi descreve sua dor e, inclusive, inconscientemente, por meio dos seus primeiros sonhos que teve relacionados à morte de sua mãe, ele se coloca no lugar dela, tomando para si seu sofrimento:

Yo me animé a escribi sobre mi madre, mucho tempo después que ella murió. [...] Enseguida que mi madre se fue, mis noche se murcharon. Todo era agonía y yo ya ni quería cerrar los ojo. Dejaba las luz prendida pero al final, terminaba me dormindo amargurado. En aquellos primer sueño, yo aparecía internado, con un monte de tubo por todo el cuerpo y cabeza inflada, llena de herida (SEVERO, 2015, p. 21-22).

Na novela, o narrador explicita a causa da morte de sua mãe, “la vena que isplotó em la cabeza” (SEVERO, 2015, p. 109). A riqueza de detalhes faz com que o leitor imagine a causa e todo o processo pelo qual sua mãe passou em busca da cura, o descaso dos médicos de Artigas para com a população pobre que necessita dos cuidados do sistema público.

---

<sup>26</sup> Apêndice A.

El domingo que desordenó nuestra vida, yo estaba cortando el pasto del frente cuando escuté que mi madre gritó en el fondo. Corrí para ver qué era y ella estaba atirada en el patio, se agarrando la cabeza, llorando de dolor. Cuando intenté meter ella para la casa, empezó a vomitar y se desmayó (SEVERO, 2015, p. 89).

En Artiga los médicos son más que Dios. Uno pasa toda la vida arrodillándose atrás de ellos, mientras se escapan por los pasillos, disparan en las ambulancias, se esconden en sus mansiones. Cuando uno consigue algún número para ser atendido, es tanta la emoción de verlos tan cerquita, que parece que uno ya se curará, que se aliviara del dolor, solo de tener la suerte de encontrar un médico-dios. [...]

Yo empecé los gritos, que dónde estaban los médicos, que los pobres también tenemos derecho de que nos salven. Ahí, vino una enfermera y me chilló que me tranquilizara, porque aquello era Artiga, y que ya tenía mandado llamar a policía. Yo intenté explicar para el milico, que era mi madre la que se estaba borrando en una cama oscura, sin que la revisaran [...]

Cuando ellos me dejaron salir, fui en la casa del doctor Lamperti. Pagué la consulta y expliqué para él lo que tenía pasado. Yo ya tenía entendido que los médicos no iban a aparecer, que todo el mundo sabe que ellos existen pero nunca ven. [...] El doctor Lamperti fue en el hospital y se paró en los pies de la cama, leyó unos papeles que le trajeron los enfermeros, y preguntó para mi madre cómo se sentía. Mi madre no podía responder. Él me dijo que ella estaba muy deprimida, que estaban dando remedio para tranquilizarla, que yo tenía que hacer fuerza para levantarla y llevarla en el patio, y que no me preocupara que ya iba a pasar, que era todo de la cabeza de ella. [...]

Lo cierto es que no hubo ninguno que quisiera defender la vida de mi madre [...] Cuando mi padrino fue a vernos en el hospital y se dio cuenta de todo, habló con un abogado conocido de él y ahí los médicos aparecieron todos juntos, se atropellando, sabiendo el nombre y apellido de mi madre, mandando todos los exámenes del mundo. Mas ya era tarde. Habían dejado que la vena que explotó en la cabeza de ella, se adueñara del resto de vida que le quedaba. Entonces, metieron un tubo en la boca de mi madre, la acostaron en una ambulancia y se lavaron las manos, para dormir tranquilos, mientras mi madre iba muriendo lejos de Artiga (SEVERO, 2015, p. 107-109).

A questão da elaboração literária realizada por Fabián Severo enxerta em suas obras experiências de sua própria vida, principalmente em **Noite no Norte** (2011) e **Viralata** (2015), com maior intensidade. Elaine Cristina Ribeiro Moraes (2006) esclarece, em sua dissertação, a relevância do autor em **O que é um autor?**. A indagação que se tornou título para a conferência de Michel Foucault, proferida em 1969, na Société Française de Philosophie, ainda hoje permeia os estudos literários e suscita inquietações. A literatura contemporânea tem nos descrito o autor como uma personagem, um “ser no mundo da ficção”, e desvelado o processo de construção da narrativa. Nesse contexto, torna-se explícito que tanto figurações de autor quanto de leitor funcionam como estratégias textuais.

O sujeito poético e o narrador das obras se mantêm o mesmo, ao retomar com

recorrência há algumas passagens da história pessoal e familiar do autor. Todavia, ocorre uma liberdade criativa, uma adequação, uma flexibilização ficcional às obras supracitadas. Essa instabilidade contida nas obras faz com que se gerasse uma estetização vinculada à memória que se abdica da condição de subserviente à comprovação da verdade.

No caso da personagem “la Negra”, presente em **Noite nu Norte**, dos 58 poemas contidos, seis são dedicados a ela. Histórias desde como o sujeito poético a conheceu, como a respeito de sua vida, sua infância, seu trabalho, sofrimentos, seu relacionamento direto com familiares próximos a ele, em resumo, sua rotina, estão circunscritos nesses poemas (“Cuarentisete”, “Cuarentioito”, “Cuerentinove”, “Sincuenta”, “Sincuentidóis” e “Sincuentisincu”). Todavia, o poeta Fabián Severo, em conversas por *Whatsapp*, perguntei-lhe a respeito da existência real da referida personagem em sua vida, o escritor respondeu: “La Negra es solo un personaje inventado. Algunos de sus acontecimientos están inspirados en la vida de mi esposa”<sup>27</sup>. Observa-se, em “Sincuenta”, de **Noite nu Norte**, uma certa familiaridade com a personagem devido à riqueza de detalhes íntimos sobre sua vida, como se o autor, ao descrever as cenas de sua infância, a conhecesse.

La Negra dis que su madre es diferente.

De mui piquena foi intregada pra seus abuelo.  
 Cuando istava fazendo terser año discuela  
 su madre vino buscarla pra llevarla trabajar.  
 Con oito año ella limpava i cusiñava  
 se subía nun banquito de maderá  
 i tiña muinto medo de se queimá con el primus.

Con oito ano, deyó de jugar i de ir na iscola  
 mas igual aprendeu a le, iscrevé, soma i restá.  
 A Negra dis que sua main es mui inteliyente,

La madre de la Negra tiña una única boneca  
 i dispós de faser as cosa da casa  
 cuando todos durmían, brincava de ser niña.  
 Eya aprendeu a tejer croché pra fazer un vestidito  
 pra que la muñeca noum estivese pelada.  
 Cuando eya ficava solita  
 Agarrava los ilo con los que cosían las bolsa de arina  
 I sua aguja de croché feita de arame.  
 Era el único momento que era niña i soñava.

Yo ayo que a Negra tiró iso da main  
 Sempre soñá.  
 Los sueño del Norte son mui largos (SEVERO, 2011, p. 78).

---

<sup>27</sup> Apêndice B.

Outro episódio criado por Severo, presente em **Viralata** (2015), confirmado pelo autor, seria o apelido dado por sua mãe à Fabi de Chicharra. Conforme conversa em *Whatsapp*, perguntei se procederia na vida real esse apelido Chicharra e Fabián Severo explica de onde surgiu a inspiração para que pudesse criar um apelido de mãe para filho: “y después no me chamavam Chicharra, não a mi esposa. A minha mulher, como ela fala muito, fala muito desde pequena, até hoje, a mãe dela chamava ela de Chicharra”<sup>28</sup>.

No capítulo 5, percebe-se essa referência do apelido Chicharra como uma pessoa que falava muito, porém não se refere ao escritor Fabián Severo, mas há histórias ouvidas e internalizadas em seu discurso.

[...] mi madre me llamaba Chicharra porque yo impezaba hablar y no paraba. Era una matraca de palabra. Cuando nosotros ía hacer algún mandado, yo ía hablando. Cuando mi madre me llevaba en la escuela, yo ía falando. *Para um pouquinho, Chicharra, tas me aturdiendo* (SEVERO, 2015, p. 19).

A partir desses pontos de interseção, vai-se construindo uma categoria controvertida, visto que a fronteira se desfaz entre realidade e ficção ao proporcionar ambiguidades que ratificam uma inaptidão do sujeito em se garantir incorruptível e total, dado que singularidades são representadas.

#### 4.4 AS RELAÇÕES AUTOBIOGRÁFICAS NAS OBRAS DE FABIÁN SEVERO

De acordo com Paul de Man, no ensaio “La autobiografía como desfiguración” (1991), a respeito da autobiografia como gênero: “parece, entonces que la distinción entre ficción y autobiografía no es una polaridade o/o, sino que es indecible” (DE MAN, 1991, p. 114). Ambas as categorias, autobiografia/ ficção, revelam aspectos em comum, o que expandirá o discurso autobiográfico como um discurso de autorrestauração. A autobiografia seria uma forma de leitura e compreensão do texto à medida que a linguagem é figurada, repleta de metáforas e prosopopeia, seria uma forma de representação desse discurso, tendo em vista que a veracidade da escrita laboriosa, com a finalidade de se produzir literatura, por meio de figuras de linguagem, nunca chegará a um resultado satisfatório desse gênero como produtor da realidade. “Nuestro tema se ocupa del conferir y despojar de máscaras, del otorgar y deformar rostros, de figuras, de figuración y desfiguración” (DE MAN, 1991, p. 116).

---

<sup>28</sup> Apêndice B.



Severo, em conversa por *Whatsapp* explica a mim o que pensava sobre autobiografia e autoficção e esclarece seu ponto de vista em relação a essas definições, que são muito falhas para abranger toda a complexidade contida em suas obras. Isso porque sua escrita independe da fonte de inspiração, contém forte teor literário por conta de seu laborioso trabalho com a linguagem, circundada de ritmo, ruídos, sentimentos, memórias e fronteiras, o que combina numa verdadeira produção artística. Por conta dessa problemática em definir uma categoria para encaixar sua forma de escrita, abriremos uma discussão teórica a respeito desse espaço autobiográfico que perpassa as obras de Severo, não com a finalidade de encarcerar sua prática literária em uma categoria, mas proporcionar desdobramentos para que se possa atribuir ao seu trabalho o valor literário que o compete.

Para mí el recuerdo, la memoria es una ficción. Ninguém lembra os fatos tal cual acontecieron, como sucedieran, sino que siempre le agrega algo, uno siempre recuerda, ficciona su recuerdo, y a mi me gusta trabajar con el recuerdo, con la memoria como material literario. Para mí, todo es literatura. Yo tengo un defecto que y es de el de que todo lo que me sucede, de todo que lo recuerdo y todo lo que me cuentan, automáticamente, eu paso a lenguaje literaria. Yo creo que dije en alguna entrevista que yo que creo que el defecto que tengo de fábrica es que mi pensamiento, es literario, o sea, mi cabeza se organiza literariamente. Entonces, lo que la gente me cuenta e yo que lo me acuerdo o que se acuerda mi esposa, o un amigo, automáticamente, lo voy pasando a lenguaje literario. Y yo no sé cual es la diferencia entre literatura y realidad, pero, a mí me gustaría, creo que vos lo mencionaste ahí, yo creo que el valor literario de un texto no tiene que ver con lo que uno decide tratar, y si independiente que haya sucedido, no haya sucedido, si es parte de tu vida o no yo creo que el valor literario é ese: la forma como uno decide decirlo, yo creo que lo único aporte que uno puede hacerle en la literatura es una voz. Agregarle una voz a la literatura, no sé y no va, se crea, no se va innovar en los temas, si no en la voz, en la forma. Entonces, más haya en la fuente donde lo saque el material, los hechos, los acontecimientos, mi cuidado. Lo que intento cuidar todo el tiempo es la forma, la combinación de las palabras, la musicalidad, la sonoridade, a mistura. Y cuando no encuentro palabras, invento elas, isso eu gosto, yo trato de pensar todo el tiempo literariamente y me preocupa mucho la forma. Eu acho que vai por aí, eu gosto da fronteira entre realidade/ ficção, entre lembrança, presente, hoje, ontem, amanhã, eu gosto de misturar tudo isso e trabalhar poéticamente<sup>29</sup>.

A professora Leonor Arfuch (2010), especialista em análise de discurso e crítica cultural, questiona a centralidade do relato da narrativa por depender de um contexto maior do que somente a categorização de gêneros, pois observa-se a inscrição de uma hibridização nessas categorias: autobiografia e autoficção, realidade e ficção que se entrecruzam, assumindo uma nova categoria. Na contemporaneidade, verificam-se essas modificações, a dispersão do

---

<sup>29</sup> Apêndice B.

generalizar. Essa hibridização compõe novas nuances de imprecisões no acervo social e institucional, com a abertura da linguagem que coloca na berlinda o referencial veritativo dos relatos. Arfuch ainda reflete essas novas inscrições autobiográficas, esse espaço multifacetado e busca compreender a figura do sujeito e sua teorização. A autora questiona a autonomia e seu autocentramento, o que acaba por colidir com a noção de um sujeito descentralizado no pós-estruturalismo, abalando as convicções canônicas de relato autobiográfico mencionado por Philippe Lejeune, em seu livro **O pacto autobiográfico** (2008). A pesquisadora atualiza Lejeune, discutindo a questão autobiográfica com a contemporaneidade.

No caso da exposição da figura do autor, uma referencialidade infiltrada na obra literária conflui em uma certa estabilidade como fator de segurança, num possível fechamento da compreensão de quem é a voz que se revela na narrativa. Porém, Arfuch (2010) desfaz essa ideia de conclusão a respeito do sujeito visível no relato e desvia a evidência de ancoragem por conta das várias estratégias e autorrepresentação.

Isso nos permite colocar as ideias trazidas por Lejeune, com algumas redefinições desse sujeito autônomo. Lejeune sustenta o “pacto de referencialidade”. Para que haja um espaço autobiográfico na obra é essencial que se obtenha uma relação identitária entre autor e narrador personagem, o que acarreta vários problemas, como o fornecimento de definições textuais para que essa ideia “vida real/obra literária” esteja circundada pela responsabilidade de veicular uma definição seja na poesia ou prosa: “narrativas que uma pessoa real faz sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 13).

Lejeune considera a relevância do nome próprio do autor como articulador na narrativa, quando o narrador é identificado usando o mesmo nome do escritor na obra, marcando, assim, uma identidade reconhecida e honrada pela assinatura:

Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu nome na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título. É nesse nome que resume toda a existência do que chamamos autor. Única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito, mas o lugar concedido a esse nome é capital; ele está ligado, por uma convenção social, ao compromisso de responsabilidade de uma pessoa real, ou seja, de uma pessoa cuja existência é atestada pelo registro em cartório e verificável, a existência não será posta em dúvida. Devido ao contrato social (LEJEUNE, 2008, p. 23).

O leitor acaba por criar a imagem do autor pelo que ele produz. O escritor assim

reconhecido na obra proporciona a abertura de um espaço autobiográfico firmado por semelhanças referenciais de sua vida, enxertadas nos relatos do narrador que possui também o nome desse autor. Diante dessas relações de semelhanças e de identidade, muitas vezes problemáticas, pois, nem tudo ali escrito pode ser colocado como verdade e exatidão, o próprio Lejeune observa essa dificuldade de categorizar a autobiografia mesmo ainda acreditando no pacto contratual firmado pela assinatura autor-narrador. Isso revela o hibridismo realidade/ficção, havendo a necessidade de se criar um espaço mais flexível para esse cenário repleto de ambiguidades: “o que é revelador é o espaço no qual se inscrevem as duas categorias de textos, que não pode ser reduzido a nenhuma delas. Esse efeito de relevo obtido por esse processo é a criação, para o leitor, de um espaço autobiográfico” (LEJEUNE, 2008, p. 43).

Fabián Severo se encontra em uma terceira dimensão, onde esse espaço autobiográfico de desdobra dialogicamente em processos de subjetivação, narrativas que ora se equivalem, ora se dissociam, estruturando, assim, uma espécie de “macrogênero” (ARFUCH, 2010, p. 74). A autoficção não está relacionada diretamente com a vida do autor, pois pouco interessa a relação do texto com a “verdade” prévia a ele. Severo, como porta-voz da fronteira, consegue trazê-la sem submissão à sua origem e transcende sua escrita como uma forma de criação.

De acordo com Luis Costa Lima (1986, p. 252): “O leitor não ingênuo compreenderá que a confissão não passa de uma versão pessoalizada, sujeita a erros, enganos, esquecimentos, distorções e seleções conscientes ou inconscientes. Mas não poderá admitir que o autor esteja voluntariamente mentindo ou mistificando o real com o ficcional”. Esta não é verdadeira, nem falsa, é somente ficção que o autor se permite criar, propondo uma nova realidade quando o autor se apropria de suas reminiscências, como material de trabalho que resulta em ficção. Costa Lima (1986, p. 300) ainda discorre que: “toda obra realizada na linguagem, é uma tentativa de dar ordem ao caos como a vida se mostra. Mas dentro desse marco comum, a ficção pode postular uma utopia”. Daí, surge todo o encanto que sela a literatura, “imagens fictícias se naturalizam em nossa vivência do cotidiano e que, em troca experiências cotidianas se metamorfoseiam em manifestações ficcionais. Essa flexibilidade, contudo, não torna ficção e autobiografia espécies discursivas indistintas” (1986, p. 300). Ele acrescenta mais imagens de si dentro de um universo de possibilidades aos cenários contidos em suas sobras.

No poema 17, de **Viento de Nadie** (SEVERO, 2013), o sujeito poético esboça essa ideia de autoficção, na qual a veracidade do que é pensado e escrito se encontra também em uma fronteira impossível de se precisar quando é criação, quando é real. Resgata-se o passado como algo que se perdeu devido ao tempo com: “tren que se inferruyaron” e as possibilidades do recriar diante da movimentação temporal. O sujeito poético é construído por várias pessoas,

qualquer um se pode equivaler, como se fosse um palimpsesto, diariamente reescrito, por meio de narrativas de vidas que se captam pelo que viu ou ouviu. Esse material autobiográfico é transformado pela convivência humana, que é dialógica e possui um ritmo acrobático:

Nu passado tudo era mío.  
 Los recuerdo son como esas vía del tren  
 que se inferruyaron isperando  
 i agora so prestaum  
 pra sacudí a carretiya du Luisito  
 cuando veim deyá la leche de mañana.

Las imajen se mueven  
 i eu noum sei si las vi vivir  
 si alguien me contó que vivió o soñéi  
 purque na frontera tambéim se sueña  
 aunque no aiga con que.

Dios quitó casi tudo de uno  
 pur iso intento agarrar los recuerdo  
 i prender eyos bien fuerte contra us oio  
 pra que a noite noum caiga en la alma  
 i mincontre mas solo (SEVERO, 2013, p. 31).

Fabián Severo trabalha com estratégias discursivas, respaldando-se em um material memorialístico e em deslocamentos metonímicos que dão sentido às suas histórias, uma coerência não se estabelece. Todavia, encena-se um sujeito junto a si próprio, a fonte de uma representação numa razão dialógica. Por meio de um estilo literário singular, o autor não prioriza a necessidade de narrar sua vida, já que o enfoque é a função artística sobre a referência Fabián escritor. Segundo Arfuch (2010, p. 11): “o sujeito deve ser pensado a partir de sua ‘outridade, do contexto de diálogo que dá sentido a seu discurso. Há, então, uma heterogeneidade constitutiva que define toda situação de enunciação”

Ao levantar essas questões de fidelidade na autobiografia e a inserção conjunta à ficção, trazemos uma indagação que Arfuch se permite refletir: “qual o limiar que separa a autobiografia da autoficção?”. Perpetua-se uma associação mesclada e paradoxal, na qual o relato retomado “será indecível em termos de sua verdade referencial, mas, além disso, resulta numa dupla divergência temporal de identidade (STAROBINSKI, 1970, p 72 *apud* ARFUCH, 2010, p. 54), que confronta o eu do passado com o eu do presente o que contribui para uma “construção imaginária de si mesmo como outro” (ARFUCH, 2010, p. 55).

A escrita severiana traz um espaço conhecido pelo autor que se articula e tece enredos repletos subjetivamente, porém, não há evidências completas desse autor forjadas em suas obras, mas, sim, histórias suscetíveis à autocriação. Há uma provocação com a noção do autor,

uma voz, um corpo que traceja dentro da literariedade efeitos reais de um tempo real e joga com a referencialidade ficcional em uma proposta de expectativas e liberdade para que o leitor remonte a sua verdade ou verdades que julgam estarem presentes.

Arfuch (2010, p. 56) não propõe uma indiferenciação entre autobiografia e ficção, uma vez que essas categorias engendram perspectivas distintas. Todavia, acredita em um “espaço biográfico” que possa dialogar com essas duas instâncias, em que a liberdade se integra à perspectiva do leitor ao enxertar registros reais e ficcionais em um sistema ligado às suas crenças, desestabilizando o referencial testemunhal e, até mesmo, a renúncia do autor, podendo apostar no equívoco e na confusão identitária autor-personagem, resvalando infinitamente em suas leituras por essas fronteiras. Isso levaria a outra categoria, chamada de “autoficção”, segundo o crítico brasileiro Luiz Costa Lima (1986), posto que há relatos verídicos e ficcionais, sem que haja a responsabilidade de pactuar com uma referencialidade biográfica.

Costa Lima corrobora com as percepções de Arfuch (2010) a respeito das trocas de experiências cotidianas que se metamorfoseiam em imagens ficcionais. Isso pode ser aplicado às obras de Fabián Severo, em que o autor é o inventor e fonte de experiências e ideias que pretenderá transmitir por meio de suas escritas, que sofrem uma constante instabilidade, oscilando entre a história real e o discurso ficcional, numa instabilidade estrutural (LIMA, 1986, p. 306). O que está na berlinda não é a suspeita acerca da verdade ou fidedignidade dessa voz, mas a concordância da presença de um descentramento que compõe o sujeito enunciador, mesmo perante os traços testemunhais do “eu”, e sua capacidade provisória de dizer algo e se fazer dizer por outras vozes. Afirma Arfuch (2010, p. 128) que há uma “partilha coral que sobrevém – com maior ou menor intensidade- no trabalho dialógico tanto da oralidade quanto da escrita e cuja outra voz protagonista é evidentemente, a do destinatário/ receptor”.

O desestruturar do real nos relatos severianos demonstra que autor e leitor são peças intercambiáveis nesse mundo no qual tudo é escrita. Diana Irene Klinger (2006) alega, em seus estudos sobre a figura do autor, que, para a crítica literária moderna, “o autor é quem permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como suas transformações, suas deformações, suas modificações diversas” (KLINGER, 2006, p. 32). Por ser uma primeira unidade de escrita, o autor assume uma função de ser um “certo lar de expressão”, por vezes, mais acabados ou menos. Manifesta-se, de certa forma, como um rascunho que se constrói em diálogo com a obra. Portanto, a desfiguração da voz e do corpo do autor é restaurada. Fabián Severo consegue, diante de uma rede textual, trabalhar com a interdiscursividade, jogos identitários múltiplos. A narrativa vivencial que abarca praticamente todos os registros de suas obras, numa trama de interações, hibridizações, empréstimos, contaminações. Essas constantes

misturas e hibridizações, em que a tradição se equipara a abertura para mudança e à novidade. Arfuch alega que:

[...] esse dialogismo é, por sua vez, múltiplo: o enunciador e o destinatário são ao mesmo tempo suportes dessas vozes outras que alentam na linguagem, fenômeno que concerne igualmente a possibilidade relacional dos discursos, essa deriva das significações que conhecemos como intertextualidade (ARFUCH, 2010, p. 680).

No último capítulo da novela **Viralata** (SEVERO, 2015), o narrador finaliza com várias indagações a respeito de sua colocação no mundo como indivíduo e seu papel de mediador nesse universo literário encantatório, em que autor e narrador se reconciliam com a vida e compartilham suas memórias com o leitor. Em um dialogismo com a obra, há uma singular interação, “como o eu reage ao mundo e como o mundo experimenta o eu” (COSTA LIMA, 1986, p. 256), histórias enriquecidas de subjetividades, sentimentos e lirismo.

Mi historia termina el día que yo llevé los pedazo de árbol que encontré, para que mi madre diga si yo hice bien los deber, so yo soy el gajo que tenía que ser, si ainda tengo tiempo de sacudir la piel y darme vuelta. Impiezo a escuchar la voz della que me dice: *Fabi: tu corazón istá por nacer* (SEVERO, 2015, p. 202).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação buscou conhecer as obras de Fabián Severo e sua forma de contar histórias da fronteira em portunhol, numa tentativa de sobreviver diante de um universo literário marcado e legitimado pela literatura canônica e representado pelas línguas oficiais. O autor em estudo demonstra uma estratégia que resiste a todo esse cenário segregacionista, pois insiste em escrever em sua língua de afeto, juntamente com suas recordações e as lembranças de outros. Severo reage ao estereótipo negativo que Artigas carrega, invariavelmente rural e pobre, como se fosse uma ocupação ilegal territorial, em seu próprio país, o Uruguai.

No entanto, ainda que se perdem resquícios do colonialismo que assombra a realidade, há um movimento que contraria essa passividade de espaço permeado pelo esquecimento. Essa população trancafiada pela história emerge por intermédio da escrita. Há um processo de construção, com a inserção participativa de uma alteridade até então desconhecida. O escritor enfrenta a neutralidade de seu país que recorta Artigas e a coloca em uma segunda classe, não a encaixando dentro do imaginário de nação. Severo, como porta-voz, mostra a fronteira subalternizada por grande parte da população uruguaia na tentativa de superar o passado por meio de sua prática poética, que joga com as circunstâncias e depende mais de ações do que somente existir.

O portunhol cria um espaço para o “nós”. O povo fronteiriço se torna também produtor de conhecimentos, pode dialogar de igual para igual, como forças de pensamentos em direção a uma construção intercultural e uma pátria para todos. Severo tece uma dinâmica cultural que abarca o setor fronteiriço a uma linguagem mesclada, em uma prática descolonizadora. Ao transcrever sua língua advinda da oralidade, repleta de musicalidade e sons que ecoam de seu coração, é possível que o leitor também faça essa visitação à sua terra natal, embarcando nas reminiscências enxertadas por suas histórias, encurtando-se espaços e dissolvendo fronteiras.

É possível observar o hibridismo identitário e a realidade social subverter o tempo relatado pela história oficial, que potencializa a ideia de valorizar a literatura, não somente modulada em uma língua maior originada de uma descendência europeizada, mas por trazer sua importância enquanto arte. Fabián Severo, em entrevista a Andrade (2015), consegue com poucas palavras descrever o efeito que a literatura precisa atingir em quanto produto artístico “Porque a magia da literatura é combinar as palavras no papel e, como resultado dessa combinação sentirmos algo que às vezes nem sabemos bem o que é”. O escritor ejeta fragmentos de sua vida e de outras em um palimpsesto de possibilidades. Ele toma sua prática poética na aporia, proporcionando uma abertura para o acontecimento, a surpresa da chegada

de forma imprevisível, sem qualquer intenção de controle ao promover a hospitalidade e o dom.

Num processo performático, o escritor contribui com uma série de comportamentos restaurados por conta de toda a sua bagagem de experiências vividas, juntamente com as do leitor. Essa partilha é engendrada por uma performance artística e totalmente inédita. Fabián Severo mostra-se como escritor e ator desse universo fronteiriço quando se expõe nas mídias sociais. O espaço virtual está cada vez mais se constituindo em verdadeiras redes de contato, conseguindo longo alcance e visibilidade, justamente para que possa disseminar sua arte e confirmar sua participação da feitura de suas obras como corpo.

Devido a essa aparição do autor, ao divulgar sua obra e seu envolvimento visceral com a fronteira, é praticável explorar e confrontar sua elaboração singular da escrita permeada por discussões sobre a memória e a imaginação. A primeira seria um resgate relacionado a uma vivência passada, que assume uma condição diretamente vinculada ao tempo; e a imaginação estaria ligada à fantasia, criações fictícias de passagens até mesmo sonhadas que se encontram na literatura severiana, circundada de imaginação, testemunhos e experiências. Esse recurso de resgate da memória individual e coletiva percorre realidades outras, porém vinculadas a um mesmo lugar, a cidade fronteiriça Artigas.

O leitor, por fim, consegue criar a imagem do escritor por meio do que ele produz e o reconhece em seus textos, viabilizando a ideia de uma abertura para um espaço autobiográfico, devido a aproximações referenciais da vida do autor presentes na fala do narrador ou do sujeito poético. Todavia, nada pode ser tido como verdade, mesmo com uma suposta confirmação identitária, com o nome do autor contido nas obras, uma vez que é literatura, um processo de criação. O autor possui licença para imaginar e corromper qualquer verdade. São estratégias discursivas nas quais a memória é acionada e contaminada pela consciência que recria o passado. Sua escrita visita fronteiras territoriais, mercadológicas, sentimentais, vida e morte, realidade e ficção e consegue construir um espaço aberto à uma rede textual e interdiscursiva, em uma pluralidade identitária, levando sua obra a um limbo entre a relação da vida do autor e a ficção.

Fabián Severo nos faz enxergar que sua Literatura, produzida em sua língua materna, não é somente um material estético, mas sua experiência enquanto sujeito fronteiriço. O portunhol, por não haver regras, traça seu próprio caminho, pois a literatura é um lugar de existir, repleta de sons e silêncios. O escritor presenteia-nos com uma literatura singular repleta de musicalidade, verossimilhanças e sentimentos.

Suas obras abordaram questões que me tocaram profundamente, como a desigualdade social experienciada em Artigas, que é algo estrutural como vivemos no Brasil. Reconheço esse



sujeito fronteiriço em todos os cantos de meu país, o que fez germinar em mim empatia e familiaridade com as histórias desenhadas pelo escritor e pensadas com muito esmero e sensibilidade. Sua luta contra o dualismo que perpetua no Uruguai (Centro/ Periferia), a todo momento, reforça a ideia da necessidade de não nos calarmos mais e sermos também protagonistas desse cenário que se chama vida e com todos os direitos concedidos ao humano – dignidade, saúde, respeito e lugar de fala.

Sua escrita em portunhol, além de soar como uma melodia aos ouvidos de quem se propõe a uma escuta, é sim resistência ao esquecimento e ao silêncio perturbador de uma sociedade que seleciona e negligencia o que não se enquadra no modelo reconhecido por nação. Todavia, Severo surpreendeu-me por não apenas trabalhar o portunhol como material estético, mas como parte de seu ser, carne, pensamento e voz. Em uma entrevista concedida à Vinicius de Andrade, o escritor comenta a respeito da relevância do portunhol em sua escrita, quando questionado sobre qual é a importância dessa linguagem, de estabelecer-se e criar nela. Se é uma maneira de marcar-se no espaço, como um ser fronteiriço:

É uma necessidade para poder existir. Eu, para poder existir, preciso das palavras. As minhas palavras, a minha língua materna, são essa mistura. Para que eu possa me pensar, para que eu possa lembrar-me de mim mesmo e recriar a minha vida e pensar em minha história, eu preciso dela. A escrita, a arte – ou a arte de escrever poemas –, está muito ligada ao emocional, às memórias, portanto os temas que escrevo são temas que passam através de mim. Então, eu preciso dessa língua porque eu sou da fronteira, preciso dela para falar de tudo isso (ANDRADE, 2015).

Há muito o que estudar sobre esse tema da fronteira na Literatura severiana e seus desdobramentos diante do sujeito fronteiriço, pois fica evidente a importância de suas obras como produção artística e sua relação intimista com o leitor, o que oportuniza novos olhares sobre a cultura artiguense, que, simultaneamente, também instiga alguma reação nesse leitor, de tristeza, amor ou compaixão, menos de indiferença. Algo que leva o leitor a ressignificar-se frente às múltiplas fronteiras encontradas em suas histórias. E a cada confronto do leitor ao ler uma página, consuma-se em um encontro com o outro e suas fronteiras, dores e reminiscências, despido de qualquer preconceito ou vitimismo, tudo quanto se aproxime do acaso e transforme-se em crescimento e encantamento. É o efeito mágico que a Literatura nos oferece.

Por fim, gostaria de mencionar o livro recém-publicado **Sepultura** (SEVERO, 2020), objeto que pretendo trabalhar em um Doutorado. Continuarei com a temática fronteiriça, porém, Artigas já não leva esse nome, mas, “Ortigas”. O rio Cuareim que perpassa a fronteira Brasil/Uruguai agora é “Yaguareim” e Brasil permanece Brasil. Mesmo sendo ficção, o que o autor

procura firmar com essas renomeações faz com que o leitor sinta a fronteira não rotulada e estereotipada, mas em sua essência de fronteira, podendo ser encontrada em qualquer espaço: a solidão, o descaso, a morte e o silêncio.

Em **Sepultura**, o narrador é a voz única que conversa com sua neta, com a urgência de um lugar de fala para que se possa compartilhar as histórias de um povo fronteiriço: “Perdone que yo me vaya por las rama [...] Cuando las frase encuentran unos ouvido que las devoran, ellas se isparraman” (SEVERO, 2020, p. 14). A morte neste livro é um tema recorrente e nos faz refletir sobre a diferença de sobreviver e viver: “Usted cree que ellos instán muerto? ¿No sabe? Yo tampoco ni sé. Asvés tenho certeza de que sí. ¡Mortiños dasilva! Mas otras vez, me parece que u morto so eu” (2020, p. 14). O romance abarca o mundo dos mortos que atravessa o mundo dos vivos, resultando em uma outra dimensão intermediária “dos mortos em vida.”

Precisamos estar cientes da riqueza das histórias que essas fronteiras nos acrescentam, da produção artística de Fabián Severo, enquanto sujeito fronteiriço e uruguaio, suas estratégias estéticas e seu movimento de trabalho árduo ao pensar em uma literária feita para nos tocar de forma visceral. Deve-se ressaltar a importância de suas obras para a cidade de Artigas, quando promove a representatividade de um povo colocado à margem da história uruguaia. Em seus livros, o portunhol é a língua que aconchega, demonstra orgulho e resistência, distante daquele portunhol estigmatizado e motivo de vergonha. Dessa forma, Fabián Severo ressignifica a Literatura, descortinando as fronteiras encontradas na vida dos artiguenses e as transforma em arte, resistência e consciência política.

## REFERÊNCIAS

- ABRANTES, Fernanda Arruda. **A escrita em línguas híbridas e a superação da tradição do silêncio dos sujeitos transfronteiriços**: uma comparação entre a escrita literária em português e em *spanglish*. 2018. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018.
- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. **A máquina performática**: a literatura no campo experimental. Tradução Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/ La frontera**: la nueva mestiza. México D.F.: Programa Universitario de Estudios de Género, 2015.
- ALENCAR, José. **Iracema**. São Paulo: Ática, 1983.
- ANDRADE, Vinicius de. Fabián Severo ao Livre Opinião: “a literatura foi o melhor lugar que encontrei para existir”. **Livre Opinião**, 04 ago. 2015. Disponível em: <https://livreopinioao.com/2015/08/04/fabian-severo-ao-livre-opinioao-a-literatura-foi-o-melhor-lugar-que-encontrei-para-existir/>. Acesso em: 12 mar. 2021.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução, Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução Maria Lúcia Pereira. 9. ed. Campinas: Papirus, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução Michel Lahud; Yara Frateschi Vieira. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BISIO, R. Agustin. **Brindis agreste**. Uruguai, 1964.
- BIRMAN, Joel. Archive and the Evil of Archive: a reading by Derrida of Freud. **Nat. hum.**, v. 10, n. 1, p. 105-128, 2008.
- BHABHA, Homi K. O entre-lugar das culturas. *In*: COUTINHO, Eduardo (org.). **O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses**: textos seletos. Organização Eduardo F. Coutinho. Introdução Rita T. Schmidt. Tradução Tereza Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 80-95.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

BLANCO, Rafael Antonio. A origem do traço em Memórias de um Cego de Jacques Derrida. **A filosofia nossa de cada dia**. 24 fev. 2011. Disponível em: <https://tresando.com/2011/02/24/a-origem-do-traco-em-memorias-de-cego-de-jacques-derrida/>. Acesso em: 25 abr. 2020.

BRASIL. Ministério da Integração Nacional. Portaria nº 125, de 21 de março de 2014. Estabelece o conceito de cidades-gêmeas nacionais, os critérios adotados para essa definição e lista todas as cidades brasileiras por estado que se enquadram nesta condição. **Diário Oficial da União**, Brasília, n. 56, seção 1, p. 45, 24 mar. 2014.

BUENO, Wilson. **Mar paraguayo**. Buenos Aires: tsé-tsé, 2005.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: EdUSP, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

CARRIZO, Silvina Liliana; NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Relações literárias interamericanas: território e cultura**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2010.

CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. A malícia do verso. *In*: HADDOCK-LOBO, Rafael; RODRIGUES, Carla; SERRA, Alice; AMITRANO, Georgia; RODRIGUES, Fernando (orgs.). **Heranças de Derrida: da linguagem à estética**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2014. p. 39-56.

CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. **Cenas Derridianas**. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CATULO, Antonio et al (org.). **O corpo em performance: imagem, texto, palavra**. Belo Horizonte: NELAP/ FALE/ UFMG, 2003.

CORONIL, Fernando. Natureza do pós-colonialismo: do eurocentrismo ao globocentrismo. *In*: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLASCO, 2005. p. 50-62.

CRINÓ, Cristiana. O portunhol/portuñol na poesia de Fabián Severo. **Interfaces**, UFRJ, Rio de Janeiro, v. 24, p. 35-53, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/download/29636/16673>. Acesso em: 15 abr.

2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**. Para uma literatura menor. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**. Para uma literatura menor. Tradução Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DE MAN, Paul. La autobiografía como desfiguración. Traducción Ángel L. Loureiro. **Anthropos**, Barcelona, n. 29, p. 113-118, dez. 1991.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DERRIDA, Jacques. **Aporias: morrer esperar-se nos “limites da verdade”**. Tradução Piero Eyben e Fabrícia Wallace Rodrigues. Vinhedo: Editora Horizonte, 2018.

DERRIDA, Jacques. **Che cós'è la poesia?** Tradução Osvaldo Manuel Silvestre. Coimbra: Angelus Novus, 1992.

DERRIDA, Jacques. **Da Hospitalidade: Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade**. Tradução Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DERRIDA, Jacques. **Enlouquecer o Subjétil**. Ilustrações Lena Bergstein. Tradução Geraldo Gerson Souza. São Paulo: Ateliê Editorial; Fundação Editora Unesp, 1998.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. Tradução Fábio Landa. 2. Ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

**DICIONÁRIO Larousse espanhol-português, português-espanhol: essencial**. Coordenação editorial José A. Gálvez. São Paulo: Larousse do Brasil, 2005.

DIEGUES, Douglas. **Dá gosto andar desnudo por estas selvas**. Curitiba: Travessar dos Editores, 2002.

DUNLEY, Glaucia Peixoto. Ensaio sobre o *Dom*, de Marcel Mauss: um compromisso com o futuro da psicanálise. **Psicanálise & Barroco em revista**, n. 1, v. 9, p. 193-207, jul. 2011. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/psicanalise->

barroco/article/view/8752/7448. Acesso em: 15 abr. 2020.

EL OBSERVADOR. **De cómo la frontera uruguaya llegó a la New Yorker en forma de versos**. Emanuel Bremermann entrevista a Fabián Severo. 8 dez. 2019. Disponível em: <https://www.elobservador.com.uy/nota/de-como-la-frontera-uruguaya-llego-a-la-new-yorker-en-forma-de-versos-20191285532>. Acesso em: 15 jan. 2020.

EL OBSERVADOR. **Palabras fronterizas**. Entrevista com Fabián Severo. 19 set. 2013. Disponível em: <https://www.elobservador.com.uy/nota/palabras-fronterizas-201391918410>. Acesso em: 10 jan. 2020.

EYBEN, Piero (org.). **Pensamento intruso: Jacques Derrida & Jean-Luc Nancy**. Vinhedo: Horizonte, 2014.

FAEDRICH, Anna Martins. **Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea**. 2014. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, PUCRS, Porto Alegre, 2014.

FARINA, Diego Lock. Os rastros do acontecimento e da literatura em Jacques Derrida. **Cadernos Literários**, v. 25, n. 1, p. 19-28, 2019. Disponível em: <https://www.seer.furg.br/cadliter/article/view/9380>. Acesso em: 20 abr. 2021.

FEIX, Daniel. Artistas usam portunhol da fronteira Brasil-Uruguai para criar obras líricas e singulares. **GaúchaZH**, 05 set. 2014. Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2014/09/artistas-usam-portunhol-da-fronteira-brasil-uruguai-para-criar-obras-liricas-e-singulares-4591649.html>. Acesso em: 20 abr. 2020.

FONTES FILHO, Osvaldo. Uma “possibilidade impossível de dizer”: o acontecimento em filosofia e em literatura, segundo Jacques Derrida. **Trans/Form/Ação**, v. 35, n. 2, p. 143-161, 2012.

FOUCAULT, Michel. **A escrita de si**. Ditos e escritos. Vol. V. Ética, sexualidade e política. Tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbaso. Rio de Janeiro: Forense, 2004a.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 19. ed. São Paulo: Graal, 2004b.

GUIMARÃES, E. **Semântica do Acontecimento**. Campinas: Pontes. 2002

GRIMSON, Alejandro. Las culturas sim más híbridas que las identificaciones diálogos inter-antropológicos. **Anuário Antropológico**, Brasília, v. 33, n. 1, p. 223-267, 2008. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6980>. Acesso em: 30 mar. 2020.

GUSMÃO, Rita. **Performance, cultura e espetacularidade**. Brasília: UNB, 2000.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização**. Do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

IBGE. **Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística**. Brasília, [s.d.]. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/quarai/panorama>. Acesso em 24 mar. 2020.

INE. **Instituto Nacional de Estadística**. Censos 2011. Montevideu, 2011. Disponível em: <http://www.ine.gub.uy/web/guest/censos-2011>. Acesso em: 24 mar. 2020.

KLINGER, Diana Irene. **Escrita de si, escrita do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

LANDER, Edgardo. Ciências sociais: saberes coloniais e eurocêtricos. *In*: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLASCO, 2005. p. 8-23.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. De Rousseau à Internet. Organização Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2008.

LIMA, Luiz Costa. **A ficção e o poema**. São Paulo :Companhia das Letras, 2012.

LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

LOPES, Adriana Carvalho; SILVA, Daniel do Nascimento e. Todos nós semos de frontera: ideologias linguísticas e a construção de uma pedagogia translíngue. **Linguagem em (dis)curso**, v. 18, p. 695-713, 2018.

LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina**: uma especulação. Tradução Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MACHADO, Lia Osorio. Estado, territorialidade, redes. Cidades-gêmeas na zona de fronteira sul-americana. *In*: SILVEIRA, Maria Laura. **Continente em chamas**. Globalização e território na América Latina. Vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. Disponível em: [https://www.academia.edu/16138912/Estado\\_Territorialidades\\_Redes.\\_Cidades-G%C3%A0meas\\_na\\_Zona\\_de\\_Fronteira\\_Sul-americana](https://www.academia.edu/16138912/Estado_Territorialidades_Redes._Cidades-G%C3%A0meas_na_Zona_de_Fronteira_Sul-americana). Acesso em: 30 mar. 2020.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais/ Projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos

e pensamento liminar. Tradução Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MORAES, Elaine Cristina Ribeiro. **O conceito de sujeito autoral em “Diário de um fescenino”, de Rubem Fonseca**. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) – PUC Minas, Belo Horizonte. 2006.

NANCY, Jean-Luc. **Demanda: Literatura e Filosofia**. Tradução João Camillo Penna e Eclair Almeida Antonio Filho e Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016.

NEVES, Jefferson Expedito Santos; LIMA, Rachel Esteves. A crítica (auto)biográfica brasileira contemporânea: configurações de um exercício. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 29, n. 3, p. 267-282, 2019.

PERLONGHER, Néstor. **Papeles Insumisos**. Edición de Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez. Prólogo de Adrián Cangi. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.

PEYROU, Rosario. La frontera norte en el imaginario cultural. **Revista Uruguaya de Psicoanálisis**, Montevideo, Uruguai, n. 113, p. 156-167, 2011.

PGL.GAL. **Portal Galego da Língua**. Fabián Severo: “Querem convencer-nos de que existe uma forma correta de falar e escrever em espanhol, a forma de falar de determinados centros de dominação”. Entrevista por José Carlos da Silva, 26 mai. 2017. Disponível em: <https://pgl.gal/fabian-severo-querem-convencer-nos-existe-forma-correta-falar-escrever-espanhol-forma-falar-determinados-centros-dominacao/>. Acesso em: 24 mar. 2020.

**PORTUNHOL SELVAGEM**. Disponível em: <http://portunholselvagem.blogspot.com>. Acesso em: 20 ago. 2017.

ROSA, João Guimarães. **Ave, palavra**. Notas de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Olympio, 1978.

ROSA, João Guimarães. Meu tio o iauaretê. In: ROSA, João Guimarães. **Estas estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 191-235.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François *et al.* Campinas: Unicamp, 2007.

SAADI TOSI, Lamia Jorge. AUGÉ, Marc. Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade (Resenha). **Aurora**, Revista do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da UNESP, v. 8, n. 1, 2014.

SANTIAGO, Silviano. O entre- lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO,



Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-27.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? *In: Performance studies: an introduction*. 2. ed. Nova Iorque; Londres: Routledge, 2006. p. 28-51. Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/O\\_QUE\\_EH\\_PERF\\_SCHECHNER.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf). Acesso em: 15 abr. 2020.

SCHVARZ, Sergio. “La literatura debería ser de todos”, entrevista a Fabián Severo. **Sol y luna**, Semanario Cultural Independiente, ano 13, n. 651, p. 4-5, 5 mar. 2021.

SEVERO, Fabián. **Noite nu Norte/ Noche en el norte** – poesía de la frontera. Montevidéo: Rumbo Editorial, 2011.

SEVERO, Fabián. **NósOtros**. Montevidéo: Rumbo Editorial, 2014.

SEVERO, Fabián. **Página de Fabián Severo**. [S.l.]: [s.n.], [20--?]. Disponível em: [fabiansevero.blogspot.com](http://fabiansevero.blogspot.com). Acesso em: 10 ago. 2017.

SEVERO, Fabián. **Perfil do Facebook de Fabián Severo**. [S.l.]: [s.n.], [20--?]. Disponível em: <https://m.facebook.com/profile.php?id=1355365038>. Acesso em: 30 dez. 2019.

SEVERO, Fabián. **Sepultura**. Montevidéo: Ediciones de La Canoa, 2020.

SEVERO, Fabián. **Viento de nadie**. Montevidéo: Rumbo Editorial, 2013.

SEVERO, Fabián. **Viralata**. Montevidéo: Rumbo Editorial, 2015.

SILVEIRA, Pablo da; QUEIROLO, Rosário. Análisis organizacional: como funciona la educación pública en Uruguay. **Ceres Estudios**, n. 6, 1998. Disponível em: <http://www.ceresuy.org/>. Acesso em: 25 ago. 2017.

SIMÕES, Maria Olyntho. **La sombra de los plátanos**. Uruguai, 1963.

SISCAR, Marcos. A desconstrução de Jacques Derrida. *In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana*. (orgs.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009. p. 171-180.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

STEINER, George. **Extraterritorial**. A literatura e a revolução da linguagem. Tradução Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TELEVISIÓN NACIONAL URUGUAY. **Café Literario – Fabián Severo**. 7 jul. 2016 (52m07s). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=MnDFGUE2H\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=MnDFGUE2H_s). Acesso em: 10 jan. 2020.

TORRES, Sonia. Desestabilizando o “Discurso Competente”: o discurso hegemônico e as culturas híbridas. **Gragoatá**, Revista do Instituto de Letras da UFF, ed. UFF, Niterói, v. 1, n. 1, p. 179-189, 1996.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

**APÊNDICE A – Entrevista concedida por Fabián Severo por *e-mail***

**Quinta-feira, 10 set. 2020 às 15h49, Juliana Cardoso (<[jucardosom@gmail.com](mailto:jucardosom@gmail.com)>) escreveu:**

Buenas tardes, Fabián,

Estoy muy contenta en estar trabajando con sus producciones. Lo me siento un poco fronteriza. Me gustaría escribir en el último capítulo de mi disertación sobre la autoficción presente en sus obras. Yo lo sé que su inspiración tiene a ver con su vivencia en Artigas, pero no es sólo, hay todo un trabajo de lecturas e imaginación. Por eso, yo quiero probar que sus obras están involucradas por una complejidad de informaciones, técnicas y prácticas. No se centra en una autobiografía apenas, mismo teniendo algunas marcas, visto que la mimesis está en la reproducción y en todo su empeño como escritor.

Yo iré hacerte algunas preguntas para que yo pueda empezar mi búsqueda por la desconstrucción de paradigmas y ampliación del universo literario de Fabián Severo.

- 1- ¿CUÁNDO ERA CHICO USTED VIVÍA CON CUÁNTAS PERSONAS EN SU CASA?
- 2- ¿Su casa era sencilla? Había cuantas habitaciones?
- 3- ¿Su padre era presente en su vida y vivía con su madre?
- 4- ¿Cómo era su relación con sus padres?
- 5- ¿Aún tiene algún amigo en Artigas, familia?
- 6- ¿Su madre aún está viva? ¿Caso no, de que murió?
- 7- ¿Hay alguien especial en su vida real que menciona también en sus obras?
- 8- Usted ya había mencionado en algunas entrevistas que es un asíduo lector de João Cabral de Melo Neto y Graciliano Ramos que piensa a respecto de estos autores? ¿Los personajes Fabiano de ‘Vidas Secas’ de Graciliano Ramos y Severino de “Morte e Vida Severina” de João Cabral se asemejan con el escritor Fabián y su vida como fronterizo?

**Domingo, 13 set. de 2020 às 09h37, Fabián Severo (<[noitenunorte@gmail.com](mailto:noitenunorte@gmail.com)>) escreveu:**

Aló, Juliana.

Qué bueno que sigas interesada en mis textos. Não é fácil falar sobre certos assuntos

familiares. Não gosto muito de falar de esas coisas. Mas, como você está estudando meus livros, vou fazer una excepción.

Cuando nació, en Artigas, mi madre me dejó en la casa de mi abuela y mis tíos, y se fue a trabajar a Montevideo. En Montevideo, también vivía mi padre biológico – a quien nunca conocí. Cuando yo tenía dos años, mi madre volvió para Artigas y yo me fui a vivir con ella, en una casa muy sencilla, con cuatro habitaciones. Luego, se vino a vivir a mi casa mi padrastro, y al principio, dormíamos todos en una sola cama, sin televisión, sin radio, casi sin comida, sin otra cama. En fin, esas pobrezaas. Mi padrastro, Humberto Severo, de quien llevo el apellido, se transformó en mi padre, fue quien me cuidó, quien me enseñó a leer, quien acompañó mis estudios, quien sigue presente, hasta hoy, en mi vida.

En Artigas, están mi abuela, algunos tíos, casi todos los hermanos de mi padre Humberto y de mi madre. Están algunos amigos de la infancia. Voy a Artigas, una vez al año.

Mi madre falleció en 2013, producto de un aneurisma, en Artigas, que no fue tratado por los médicos del hospital de Artigas, hospital público. Tiraron a mi madre en una cama y dejaron que ella se muriera. Viralata se basa en la muerte de mi madre. Muchos de los episodios del libro me pasaron a mí, cuando andaba, moviendo cielo y tierra para que un médico atendiera a mi madre. Pero, a los pobres, es muy difícil que Dios nos preste un médico.

Mi padrino aparece en algunos textos. Yo pasaba el día en su casa, a dos cuadras de la mía. Él trabajaba en la única librería de Artigas, tenía un cuarto lleno de libros. Él me regaló mi primer diccionario. Él me llamaba Yiribibe, ese era mi apodo, nunca supe por qué. Cuando algunos vecinos se reían de mí, porque yo era pobre y muy estudioso, mi padrino les decía: “El Yiribibe va fazer historia”. Mi padrino se mató cuando yo tenía 12 años.

Cabral de Melo y Graciliano son escritores que admiro, entre muchos. Pero no son escritores que hayan marcado una influencia sobre mí. Si bien nuestros universos se emparentan (miseria es miseria en cualquier parte, riquezas son diferentes), yo los leí, los releo, pero no estuvieron presentes cuando escribí mis textos. El que siempre está presente es Guimaraes. Antes de escribir, releo una página de Guimaraes, siempre, y el mundo se abre.

En Graciliano, me gusta el tono, la forma de decir esas pobrezaas, esas injusticias, parecido al de Rulfo. En Cabral de Melo, me gusta la originalidad de cantar ese viaje, de ese caminante que solo encuentra muerte, solo injusticia.

Yo vengo de un hogar muy pobre, de un barrio muy pobre, de una ciudad olvidada, en un continente injusto, corrupto, donde la mayoría pasa hambre, y no tiene posibilidades de salvarse, sin acceso a la educación, a la salud, al trabajo. Mientras los privilegiados se pasan la vida como si siempre fuera su día de cumpleaños. Crecí viendo la pobreza y la injusticia

corretear libre por todo lado. Escribo para intentar desahogar esa angustia, esa rabia. Escribo porque no tengo más remedio, porque ahí puedo contar algo de ese mundo injusto en el que viví y vivo. Atahualpa Yupanqui dice “yo vengo de muy abajo, y muy arriba no estoy”.

## APÊNDICE B – Transcrições de conversas com Fabián Severo por *Whatsapp*

### Transcrição de conversa de 01 out. 2020, às 11h38:

JULIANA: Me gustaría saber se tuviera una perrita que se llamaba Chata. ¿Su madre le llamaba de chicharra?

FABIÁN SEVERO: Buen día, Juliana. Sim, eu tive uma cachorrinha, mi primera perra era la Chata y ella falleció cuando tenía 11 años, por ahí diez, once. Creo que escribi eso en Noite no Norte, no “un día desperté y ya estaba en frente dormida para siempre”. Y despues no me chamavan chicharra, não a mi esposa. A minha mulher como ela fala muito, fala muito desde pequena, até hoje, a mãe dela chamava ela de chicharra.

### Transcrição de conversa de 01 out. 2020, às 20h25:

JULIANA: Lo que más me impresiona es el juego con las fronteras, sea temporal, memorialística, ficcional o real. Lo siento la sangre pulsar por las palabras, la musicalidad. Yo he escogido usted, porque sus escrituras tocan el corazón. Estoy muy contenta trabajar con sus obras. Yo voy a hablar a respecto de la autoficción.

FABIÁN SEVERO: Aló, Juliana. Bueno, que interesante esto tema de la autoficción. De eso no sé mucho, nunca no he leído, não tenho lido nada ao respeito, então, disso eu não sei nada sou um ignorante, lo que sé yo le puedo contar. Para mí el recuerdo, la memoria es una ficción. Ninguém lembra os fatos tal cual aconteceram, como sucedieran, sino que siempre le agriega algo, uno siempre recuerda, ficciona su recuerdo, y a mi me gusta trabajar con el recuerdo, con la memoria como material literario. Para mí, todo es literatura. Yo tengo un defecto que y es de el de que todo lo que me sucede, de todo que lo recuerdo y todo lo que me cuentan, automáticamente, eu paso a lenguaje literaria. Yo creo que dije en alguna entrevista que yo que creo que el defecto que tengo de fábrica es que mi pensamiento, es literario, o sea, mi cabeza se organiza literariamente. Entonces, lo que la gente me cuenta e yo que lo me acuerdo o que se acuerda mi esposa, o un amigo, automáticamente, lo voy pasando a lenguaje literario. Y yo no sé cual es la diferencia entre literatura y realidad, pero, a mí me gustaría, creo que vos lo mencionaste ahí, yo creo que el valor literario de un texto no tiene que ver con lo que uno decide tratar, y si independiente que haya sucedido, no haya sucedido, si es parte de tu vida o no yo, creo que el valor literario é ese: la forma como uno decide decirlo, yo creo que lo único aporte que uno puede hacerle en la literatura es una voz. Agregarle una voz a la literatura, no sé y no va, se crea, no se va innovar en los temas, si no en la voz, en la forma. Entonces, más haya en la fuente donde lo saque el material, los hechos, los acontecimientos, mi cuidado. Lo que intento

cuidar todo el tiempo es la forma, la combinación de las palabras, la musicalidad, la sonoridade, a mistura. Y cuando no encuentro palabras, invento elas, isso eu gosto, yo trato de pensar todo el tiempo literariamente y me preocupa mucho la forma. Eu acho que vai por aí, eu gosto da fronteira entre realidade/ ficção, entre lembrança, presente, hoje, ontem, amanhã, eu gosto de misturar tudo isso e trabalhar poéticamente.

**Transcrição de conversa de 02 out. 2020, às 10h46:**

JULIANA: Buenos días, Fabián. Me gustaría saber se Yiribibe era su sobrenombre. ¿Usted es de la Umbanda o es do Candomble? Hay varias menciones de orixás en Viralata.

FABIÁN SEVERO: En mi barrio, casi al lado de mi casa, había una señora que se llamaba la Mama, que yo decía la Mama. Esa señora era que me cuidaba, yo iba pasar el día en la casa de ella, algo así. Ella se iba a limpiar y cocinar en la casa de un señor. Bien, yo me iba con ella a la casa de ese señor a pasar el día con ella, me limpiaba y cocinaba. Resulta que ese señor Don Sandalio atendía la única librería que había en Artigas, que se llamaba Fraternidad, y, por eso, su casa estaba llena de libros y papeles. Bueno, fueron pasando los años se fui de niño y fui creciendo y, bueno, se creyó una relación muy linda entre Don Sandalio e yo. Él me llamaba Yiribibe y él no me decía Fabián, decía Yiribibe, y nadie sabía porque él me decía Yiribibe. Eso yo nunca le pregunté y, se alguna vez le pregunté, me olvidé. No sé ni que quiere decir y donde viene esa palabra, yo se la encontré en Grande Sertão Veredas. Hay un personaje jovencito no momento del libro que dice Jiribibe con jota. Jiribibe es un nombre italiano que Guimarães Rosa intentó como pasando en portugués. Bueno, de mi padrino, yo lo escribí mucho en Noite, porque yo era sumamente pobre y él venía de una clase de una familia que estaba bastante bien. Entonces, a su familia le molestaba un poco el hecho que yo estuviera en su casa todo el día. Entonces, como yo era pobre, negrito pobre, ahí y que él entonces él siempre decía a ellos, que dejen quieto a Yiribibe, que él va a llegar lejos. Él, todavía, va a hacer historia, eso él siempre decía y él fue que me regaló mi primer diccionario, porque, en mi casa, no había libros, había una biblia que deu por allá y después me regalaron un atlas y mi padrino me regaló mi primer diccionario. Es mi padrino, porque, cuando yo iba a un colegio católico, que esa es otra historia, más de cómo yo llegué a un colegio siendo pobre, llegué a un colegio privado, católico, aonde van los ricos, es otro tema a más. Pero, bueno, en ese colegio católico, cuando llegamos al quinto año, es decir cuando llegaría a diez años, había que tomar la primera comunión, pero, como yo no era bautizado, me tenía que bautizar, y entonces, yo elegí mi padrino y Don Sandalio fue mi padrino. Él que me puso el apodo de Yiribibe. Por eso que yo lo pongo el Yiribibe a un lado e ya he firmado como Yiribibe. Y la religión, es bueno, otro

capítulo interesantísimo. Yo fui de un colegio católico, me bautice, recibí la comunión, fuera a monaguillo en la iglesia, iba los a monescau y querría ser cura, y querría ser padre de la iglesia, y yo podía estudiar en Salton, una ciudad que fica a uns duzentos quilometros de Artigas. Y ai voce ia e podía estudar para ser padre da igreja, mas minha mãe e toda família não quería que eu fosse padre diziam que era um desperdício. Mas depois que eu passei para a secundária, para a educação média, aí, eu deixei de ir na igreja. Eu ía todos os domingos ajudar o padre a monaguillo. Aí eu deixei e ya não fui mais, y já no voltei. Mas cuando era menino, pequinino também, us domingos, eu ía na igreja e também ia no templo onde é a igreja evangélica, porque la dava um chocolate, leite quente y agora galletitas. Como é que vocês dicen para galletitas? Agora me esqueci da palavra. Nos daban galletitas María y nos davam leite. Então, nós todos os meninos da rua íamos lá de manhã y às 5 da tarde para poder comer. Então, eu sabia todas as músicas do que cantava o pastor, eu sabia tudo da igreja evangélica e eu sabia todas as canções e a missa da igreja católica, eu sabia tudo. Eu tinha boa memória quando eu era jovem menino. Depois, aconteceu que, quando eu fui adolescente, 11, 12, 13 anos, minha mãe começou a ir nos templos de Umbanda, começou a ir nos templos, nos terreiros, e eu comecei a ir com ela. Então, eu ía na sessão da Pombagira, do arranca toco, de Iansã, da Cabocla Jurema, e eu gostava muito de tudo que acontecia alí. Y minha mãe começou a fazer todo o processo para virar Mãe de Santo e minha mãe foi Mãe de Santo e, no fundo da minha casa, uma pecinha que tinha no fundo, armou ali um terreiro. Bom, e toda essa mistura eu intento escrever sobre.

**Transcrição de conversa de 07 out. 2020, às 14h30:**

JULIANA: ¿La Negra existió en su vida real o es solo un personaje?

FABIÁN SEVERO: La Negra es solo un personaje inventado. Algunos de sus acontecimientos están inspirados en la vida de mi esposa.

**Transcrição de conversa de 07 maio 2021, às 11h36:**

JULIANA: Qual seria o significado do nome da cachorra “la Chata”? É semelhante ao significado em português?

FABIÁN SEVERO: Alô Juliana, buen día. Bueno, la Chata, es la Chata, es tal cual lo decís tú. É ese nombre de una perra le puse la Chata, porque la perra de mi infancia que aparece en Noite nu Norte se chama Chata y mis tíos, los que encontraron y la me regalaron, le pusieron ese nombre porque le decían que esa perra, essa cachorra é uma chata, não faz nada, passa todo dia deitada sem fazer nada, es aburrida, chata. Entonces quedó Chata y ese es su nombre, no hay ninguno otro misterio.