

O IMPERATIVO DO OLHAR: A CONDIÇÃO DE UM NARRAR LATINO-AMERICANO CONTEMPORÂNEO E O CASO ESPECÍFICO DE *LA CASA PIERDE*, DE JUAN VILLORO

Ivana Ferigolo Melo

I. Uma tendência da literatura latino-americana contemporânea: breves considerações

Lançar um olhar para o campo literário latino-americano que vai se configurando a partir da década de 80 do passado século implica detectar a notória presença nesse espaço de uma tendência narrativa cujos autores mais representativos, na opinião de Reinaldo Ladagga (2007), são, entre outros, João Gilberto Noll, Mario Bellatin, César Aira, Reinaldo Arenas. Para o crítico argentino, essa veia narrativa, que ganha projeção e reconhecimento a partir das últimas décadas do século XX, apesar das variações estilísticas e de formalização apresentadas pelas diferentes obras que a compõem, constitui-se como tendência em função de um relevante aspecto: seu distanciamento das propostas literárias, políticas e ideológicas que influenciaram não somente as produções do *Boom*, mas, também, outras fecundas correntes da narrativa latino-americana como o realismo oitocentista e as volumosas e insurgentes produções dos períodos ditatoriais da segunda metade do século passado. O que caracteriza e emparenta as obras dessa tendência, segundo Laddaga (2007), é a retomada de trilhas literárias percorridas por autores latino-americanos que, embora consagrados, obtiveram, com exceção de Borges, pouca visibilidade e projeção ao longo do século XX e que se ofuscam diante do brilho continental e internacional alcançado por nomes como Rômulo Gallegos, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, para citar alguns.

Mas, qual seria a peculiaridade (ou peculiaridades) dessas literaturas Latino-americanas de autores como Borges, Macedônio Fernández, entre outros, que a literatura do final do século XX retomaria? Guardadas as probabilidades de se realizar uma abordagem superficial, bem propensa quando se comparam tendências literárias variadas e obras de muitos autores¹, penso ser possível afirmar que as obras dos autores dessa nova veia narrativa, a cujo conjunto agregaria, ainda, produções de escritores como Lourenço Mutarelli, Alejandra Costamagna, Juan Villoro, Andrés Neuman, Luiz Ruffato, diferentemente do que se propunha o *Boom*, já não se nutrem pela vontade de discussão, busca e afirmação, via literatura, de uma identidade latino-americana específica. Destacaria, ainda, que as narrativas dessa tendência tampouco agregariam um afã de transformação de uma ordem social exploratória e excludente imperante no continente (embora com variações dos objetos de exploração, dos exploradores e, por vezes, dos explorados) desde o

descobrimto da América. A falta de questionamento de uma identidade latino-americana coletiva e do engajamento da literatura em embates e debates de ordem social, política, histórica, nacional, exprimiria, assim, o distanciamento dessa tendência literária de visibilidade notável no campo artístico atual em relação às grandes correntes narrativas dos séculos XIX e XX.

Em função desse distanciamento, muitos críticos acolhem dita tendência narrativa com desconfiança, denunciando uma suposta leviandade, pouco ou nada comprometida com um continente ainda terceiro – mundista, onde muito há para ser feito. É o que sustenta Báez (1997), ao se referir a certa corrente narrativa surgida na América Latina a partir dos anos 90 do século passado. Nas palavras do estudioso:

En [...] Latinoamérica los noventa aparecen dominados por una tendencia extraña a lo que ha sido hasta entonces la razón y el ser de su narrativa: se ha optado por una práctica que se satisface en el narrar, en la representación del mundo, casi un realismo decimonónico; *casi* porque, a diferencia de aquel, este carece de proyecto escritural y, en general, de sustento ideológico. (BÁEZ, 1997, p. 150).

O pouco comprometimento, assinalado pelo uso do termo *casi*, das produções literárias dessa nova (estranha para o autor) tendência em relação ao realismo oitocentista decorre, para Báez, do fato de elas não resultarem de um projeto escritural e por carecerem, ainda, de sustentação ideológica. Tal carência minimiza, na ótica do autor, a importância e a função dessas produções. Sem orientação ideológica, elas expressariam, com cortes realistas, condições sociais e humanas peculiares de Latino-américa. No entanto, diferentemente do que fazia o realismo oitocentista, não apontam, segundo o autor, formas de superação para as realidades e circunstâncias representadas. Narram por narrar, gesto esvaziado de sentido, pois de nada adianta, na opinião de Báez, denunciar, reproduzir pelas vias da ficção um real problemático, se não se difundem, também pela instância ficcional, alternativas de superação.

O argumento tecido por Báez cujo efeito é apontar a inferioridade da tendência literária presente na atualidade em relação às grandes obras do *Boom* e àquelas comprometidas com projetos de nações menos desiguais, pauta-se, obviamente, na manutenção de uma concepção de escritor como homem intelectualizado, membro da Cidade Letrada, aquele que, ao longo de séculos, adotou um olhar sensível e comprometido com a situação e os rumos da América, gerando no crítico e no leitor uma expectativa de encontrar nele a perpetuação de tal comportamento. Ou seja, a postura de Báez (1997) indica que, quando nos reportamos, enquanto estudiosos e críticos, à literatura latino-americana que surge com o final das ditaduras, muitas vezes, esperamos vislumbrar no escritor e em seu fazer literário uma postura semelhante a que ele assumiu ao longo de mais de quatro séculos, desconsiderando que tanto a condição do autor em Latino-américa como o olhar do artista sobre a realidade e sobre o potencial revolucionário de seu fazer registram mudanças com o fim das ditaduras. Por que? Porque, com o término das ditaduras, um fenômeno

ligado à terceira fase do capitalismo, o de produção e de consumo de massa, passa a ter grande influência na produção dos escritores, abrindo-lhes a possibilidade de viver como escritores. É fato que essa possibilidade para o escritor já se fazia possível no *Boom*, mas, segundo Avelar, ela se afirma com mais força após as ditaduras através da consolidação de uma indústria cultural em Latino-américa, em que "a lógica do mercado absorve até a documentação das desapareições e torturas como uma peça a mais do passado a venda" (AVELAR, 2003, p. 36).

Com o intenso estabelecimento da lógica mercadológica e a oportunidade que se abre para o autor viver da escrita literária, de suas palestras, *talk shows*, e outras modalidades de promoção ou de autopromoção, sua condição muda. Sem dúvida ele deverá agora atender mais às exigências do mercado, optar, muitas vezes e com mais ênfase, por uma escrita e temas potentes no alcance de uma fatia mais volumosa do público leitor. No entanto, o desafio de aumentar o repertório de leitores não significa rendimento obrigatório do escritor a um fazer literário barato e ideologicamente esvaziado. A ideologia do mercado influenciará, é provável, de forma intensa sua produção, mas não implica a necessária anulação da criatividade do escritor para o desenvolvimento de alternativas de composição que venham a democratizar mais a leitura sem furtar da obra possibilidades de expressar, colocar em evidência ou questionar problemas de ordem social, política, existencial, histórica.

Essa estratégia compositiva capaz de ampliar o repertório de leitores sem privar a obra da alternativa de denunciar mazelas sociais e humanas sobressai-se nas produções de muitos autores latino-americanos da atualidade, como é o caso de Juan Villoro. Com uma escrita simples, sem, no entanto, abster-se de pendor poético e recorrendo, por vezes, a elementos do gênero policial, o que torna suas obras, por um lado, mais atraentes e acessíveis, Villoro, em geral, coloca em cena, via representação literária, realidades sociais e existenciais complexas que podem aludir tanto a Latino-américa como a qualquer parte do mundo.

Mas não produz, e nesse aspecto o argumento de Báez (1997) mostra-se apropriado, com o intuito de oferecer soluções via representação aos problemas ou misérias sociais e humanas representadas, o que é recorrente em muitos outros autores afluídos no final do passado século ou no início do XXI como os já mencionados Alberto Fuguet, João Gilberto Noll, Mario Bellatin, Lourenço Mutarelli, Alejandra Costamagna. O que parece influenciar a criação dessas produções (de Villoro e de outros autores), que se negam a possibilidade de indicar via criação literária caminhos de redenção social e humana, é uma espécie de desconfiança do próprio escritor em relação à efetividade de sua sabedoria redentora.

E tal reconhecimento por parte do escritor tende a ser compreensível diante da conjuntura econômica e social globalizada que vai se firmando no Ocidente a partir da segunda metade do século XX e alcançando Latino-américa com força após as ditaduras. Como assinalam Negri e Hardt (2003), com a entrada em cena de um capitalismo transnacional, sem sede fixa, mas disseminado por todas as partes do globo, torna-se cada vez mais difícil localizar e especificar o inimigo. O elemento a ser combatido é, na opinião dos

autores, o *Império*, o sistema capitalista em sua forma transnacional, globalizada e descentrada. Mas, estando ele disseminado e enraizado nos mais remotos cantos do planeta sem sede e centro visíveis, introjetado no âmago dos seres, a possibilidade de alternativas claras de combate, de reversão ou de transcendência dessa ordem econômica imperial fica diminuída, ao menos nos termos em que ocorria quando havia uma centralização do capital e se podia, com mais clareza, localizar os pontos para onde deveriam ser lançados os dardos de ataque. Sem lugar fixo, as maquinarias do capitalismo imperial, segundo Negri e Hardt (2003), impõem como desafio o desvelamento e a construção de novos artifícios de combate. Diante desse desafio, no presente em que nos inserimos tende a ser mais necessária, na esteira dos autores, a observação atenta do funcionamento e da manutenção da conjuntura econômica, social, existencial e cultural predominantes (para futuro engendramento de modos de combate e ação) que a difusão de caminhos redentores. As velhas formas de questionamento do sistema, de lutas e de soluções pautados em verdades, identidades e inimigos polarizados e fixos perderam poder de impacto, segundo Negri e Hardt, no novo e atual cenário mundial.

Por essa via, torna-se possível a compreensão da nova e contida postura do escritor latino-americano. Postura questionada por aqueles que, na ânsia de resolver problemas que assolam esse sofrido espaço geográfico, depositam no escritor, no intelectual e em suas obras (e não há nada de errado nisso) esperanças de encontro de um saber que venha a figurar como solução para os inúmeros e muito complexos problemas que têm Latino-américa como palco.

No entanto, conforme se mencionou, o que certos escritores latino-americanos da atualidade tendem a indicar, como constataremos através da análise de contos da obra *La casa pierde* (1998), de Juan Villoro, é que seus fazeres literários (*estranhos*, segundo Báez) parecem gestar-se sob o reconhecimento de certa impotência para o engendramento e a difusão de soluções às problemáticas emergentes da atual conjuntura econômica e social globalizada. Trata-se, ao que parece, de uma sensação de impotência e limitação por parte do escritor que, assumida, se materializa, muitas vezes (e é preponderante nas obras de Juan Villoro), em uma nova postura do narrador: uma postura de narrador observador que, conforme destacou Silviano Santiago (2000) a partir da análise de alguns contos do brasileiro Edilberto Coutinho, se colocando na mesma posição do leitor, já não transmite experiência, sabedoria. Limita-se preponderantemente a observar fatos, sem analisá-los e sem oferecer a eles soluções.

II. Olhar, flagrantes, informação: principais recursos narrativos do conto *La casa pierde*, de Juan Villoro

A obra *La casa pierde*, de Juan Villoro constitui-se por um conjunto de contos cujos protagonistas são, em geral, jogadores ou atletas, como é o caso de Nacho, protagonista boxeador do primeiro relato do livro de contos *La casa pierde* intitulado *Campeón ligero*. No conto *La casa pierde*, em que o título é o mesmo da obra, o protagonista chamado Radio perde boa quantidade de dinheiro, que guardava em segredo após tê-la conseguido quando um

caminhão se acidenta nos entornos de seu local de trabalho, em muitas partidas de póquer jogadas com um estranho em um bar chamado La polar e em seu próprio ambiente laboral: uma cabana desde onde ele fornece informações meteorológicas ou de tráfego através de rádio a caminhoneiros que por aí passam e se dirigem até uma fronteira, supostamente, entre México e Estados Unidos.

O fato de os personagens serem esportistas ou jogadores, o que justifica o título da obra cujo verbo *perder* alude ao campo semântico de jogos e competições, funciona como uma espécie de atrativo de leitura. Tende a sinalizar que os contos abordarão questões referentes a esporte ou jogos, práticas humanas semanticamente vinculadas à diversão, descontração. No entanto, à medida que mergulhamos na leitura veremos que a proposta central dos contos é apresentar a complexa e arbitrária condição existencial e social desses personagens que, antes de serem jogadores, são seres humanos submetidos a situações extremas de abandono, solidão, pobreza, riscos, violência. Essa condição humana extrema é representada literariamente por relatos enxutos, velozes, lacônicos, indefinidos temporal e espacialmente, promovedores, por isso, de uma atmosfera de imprecisão sobre as razões ou motivos desencadeadores dessas miseráveis e arbitrárias formas de vida.

O conto *La casa pierde*, conforme se mencionou, narra como o protagonista Radio perde grande quantidade de dinheiro em jogos de cartas. O relato de tal acontecimento é fruto de um narrador que adota basicamente duas significativas posturas. Em muitos momentos, coloca-se mais na posição de observador e portador de rasas informações sobre os personagens e sobre o lugar onde ocorre o acontecimento, do que como conhecedor profundo, investigador e julgador do ambiente, das intenções e dos fatos que envolvem os personagens e compõem a narração. Em outros, realiza, de forma muito breve, pequenas visitas à mente de alguns personagens para trazer à tona ínfimas lembranças ou conjecturas que não chegam a ser suficientes para perfilar de forma clara os personagens sondados, seus objetivos e identidades. Essa postura pouco curiosa do narrador promove o afastamento do relato daquelas tendências narrativas ditas modernas que, mediante intensos mergulhos do narrador na psicologia das personagens, expunham, pelas vias da ficção, o funcionamento profundo da subjetividade humana.

A presença de um narrador com postura de repórter (no sentido de que reúne somente algumas informações sobre o que irá contar), a qual torna o relato conciso, salta aos olhos já no início do conto *La casa pierde*, quando ele começa apresentando o espaço onde terão lugar os fatos narrados. O narrador inicia da seguinte forma:

Terrales fue fundada por gente desprevenida, que se quedó sin gasolina en la sierra y no quiso volver a pie a los soles del desierto. El único sitio de reunión (aunque sería más exacto decir "de paso") era un galpón destartalado donde los trailers jugaban póquer. Por un motivo que nadie conocía, ahí le llamaban "Terrales" a la tercia de ases. Esas barajas siempre traían mala suerte. (VILLORO, 1998, p.163).

Ao referir o lugar onde ocorrerão os fatos relatados, o narrador comporta-se como um repórter não investigativo. Ou seja, limita-se a exprimir

rasas informações, que parece ter colhido mediante concisos e pequenos questionamentos. Não se preocupa em saber nem em exprimir quando Terrales foi fundada, de onde vinha o povo, qual o motivo do deslocamento, para onde desejava realmente ir. Tal despreocupação do narrador reafirma-se na assertiva que fecha o fragmento: *por un motivo que nadie conocía ahí llamaban Terrales a la tercia de ases*. Ele se contenta em relatar ou informar a desinformação sobre um povo, indicando que seu propósito não é deslindar as justificativas dos fatos que conta, atitude que poderia levar o leitor a tomar conhecimento das causas do que é narrado e formar uma opinião sobre o relatado, sobre os personagens, seus pensamentos, suas atitudes, suas condições. O narrador reserva-se unicamente a missão de relatar acontecimentos em tom informativo, como se ele mesmo desconhecesse, não soubesse, não quisesse ou não pudesse compreender as razões originadoras do que conta e do ambiente decadente (galpón destartalado, sol de desierto) que suas lentes enfocam e que ele traduz em palavras.

A menção de existência de um único lugar de reunião ou de passagem em Terrales sugere, pela falta de um maior quadro descritivo ou informativo, que o lugar é pouco habitado, afastado, remoto. Um traço compositivo importante sobressai-se: a perfilação do espaço e das personagens dá-se muito mais pela economia de informações que pelo detalhamento. Esse recurso compositivo tem como principal efeito a impressão de que as personagens que habitam ou passam pelo lugar onde sucedem os acontecimentos narrados não tem objetivos, propósitos, definidos, vivem meio que a deriva, abandonados, sem proteção seja do Estado e de seus aparatos, seja de outras instâncias.

Tal impressão é reiterada ao longo do relato. Ao referir como pagam o personagem Radio pelo trabalho que ele desempenha na cabana desde onde emite informações meteorológicas sobre o tráfego e sobre as estradas aos caminhoneiros que passam por Terrales, o narrador afirma:

El Radio no conocía a los dueños del meteorológico, ni siquiera sabía quién le pagaba para vigilar las travesías nocturnas. Una pick-up, nunca conducida por el mismo hombre le traía billetes atados con una liga; en ocasiones, los dólares se mezclaban con los pesos y tenían un deajo perfumado, como si vinieron de las novias de la aduana. Cada tanto le subían la tarifa, revelando que había un orden, que alguien se interesaba por las pistas de aterrizaje y el rodar de las mercancías. ((VILLORO, 1998, p.172-173).

No fragmento, vemos, outra vez, que a postura do narrador não é a de tentar decifrar quem são os patrões do personagem Radio. Sua atitude equivale a de Radio. O protagonista também desconhece os donos do estabelecimento onde ele trabalha. O narrador somente relata o desconhecimento de Radio em relação aos patrões e às leis que regem seu trabalho. Não faz qualquer esforço para esclarecer o leitor sobre porque Radio não tem esse conhecimento, limitando-se a inferir, conforme indica o verbo *revelando*, em vez de comprovar. O relato, em função da postura informativa, não investigativa do narrador, furta do leitor a possibilidade tanto de compreender ou deslindar as razões da alienada condição do personagem como de desvendar a natureza da empresa onde Radio presta serviços. Ao leitor só é dado presenciar o mistério, o mesmo mistério que flagra e visibiliza o narrador. Uma atmosfera sugestiva

atravessa o relato e é possível inferir, pela breve informação que dá o narrador e pelo mistério que envolve a pick-up e o dinheiro, que os recursos vem do tráfico. O que o relato deixa, então, é espaço para inferência.

A existência de pistas de aterrisagem e a prática de transporte de mercadorias referidas pelo narrador sugerem que, no lugar onde trabalha Radio, desenvolve-se um forte comércio. Um comércio fronteiriço, transnacional, um tanto obscuro, como indica o pagamento em dólares e em pesos recebido pelo protagonista. A presença dessa lógica comercial em Terrales é reforçada no conto em muitos momentos como no caso em que o narrador informa onde trabalha Patrícia, a esposa de Radio. Ele menciona que, quando Radio e Patrícia se conheceram, ela carregava o sonho de ir embora de Terrales:

Pero se quedó allí y consiguió un trabajo en la planta de fibra de vidrio, a 15 kilómetros de Terrales. El Radio había visto las humaredas a la distancia; según Guadalupe, el trabajo envenenaba y unas astillas de cristal se formaban en los pulmones. ((VILLORO, 1998, p.179).)

Reservando-se a informar, o narrador, através do relato, indica que, em Terrales, predomina uma ecologia social e econômica forte, mas de lógica, propósito e funcionamento pouco ou nada compreendidos pelos personagens. Trata-se de um cenário de exploração. Há a presença de fábricas de origem e padrões desconhecidos, as quais utilizam a força de trabalho local em condições insalubres. A falta de detalhes do narrador sobre a natureza da economia predominante em Terrales (fábricas, empresas de padrões desconhecidos) faz com que elas apareçam no relato como espécies de células obscuras, deslocalizadas. Ramificações de fábricas e empresas que, segundo Canclini, exprimem a lógica de funcionamento do capitalismo em sua terceira fase. A reprodução do capitalismo nessa etapa dá-se, segundo o autor, à medida que:

Las decisiones y los beneficios se concentran en unas pocas élites financieras, industriales y políticas transnacionales, residentes en Estados Unidos, Europa y Japón. La libertad para ser sujetos multi e interculturales se restringe a minorías anónimas que administran las grandes inversiones, diseñan los productos y entretenimientos que se consumirán en diversas culturas, y se apropian de los beneficios de ese vasto comercio. [...] En vez de sujetos, hallamos siglas, sociedades anónimas, respecto de las cuales resulta difícil que los consumidores nos posicionemos como sujetos. La despersonalización del poder desidentifica también a la mayoría de los habitantes del planeta. (CANCLINI, 2014, p. 33).

O narrar enxuto, a falta de detalhes, o desconhecimento dos protagonistas do conto *La casa pierde* sobre os proprietários ou donos de fábricas e empresas onde trabalham apresentam-se como recursos formais expressivos da predominância, em Terrales, de um modelo econômico de funcionamento e reprodução alinhados à terceira fase do capitalismo tal como descreve Canclini. Uma forma de capitalismo cuja existência e reprodução dá-se através de empresas anônimas como são a estação de informação meteorologia e a fábrica de fibra de vidro onde trabalham, respectivamente, Radio e Patrícia. Trata-se de uma forma econômica que abre possibilidade para os personagens

que habitam esse remoto lugar trabalharem. Promove, assim, a inserção deles em uma lógica econômica, social e cultural globalizada, marcada por relações humanas despersonalizadas e passageiras como as que Radio tem com os patrões e com os viajantes que somente solicitam dele informações. Seu próprio nome, Radio, indica o teor despersonalizado de suas relações. Os outros o identificam, o confundem com o seu próprio objeto de trabalho, o rádio através do qual repassa informações.

O conciso discurso narrativo, a ausência de quadros descritivos, a precária caracterização do espaço Terrales, dos personagens predominantes no conto e das instâncias onde trabalham despem tanto personagens como o ambiente representado de marcas identitárias locais ou restritas à Latino-américa. Brotam como mecanismos formais responsáveis pela representação de uma América Latina cooptada por uma ordem mundial fundamentada em um capitalismo transnacional, a qual, entre outras consequências, produz o apagamento de uma identidade especificamente latino-americana e a despersonalização dos indivíduos como indica o nome, Radio, do protagonista. Ao focalizar essa condição existencial e social de personagens que parecem residir em América, mas que estão submetidos a uma lógica econômica macro, de alcance global, o conto expressa questões e dá visibilidade a condições identitárias que transpassam as dimensões do local, do especificamente Latino-americano.

Não são poucos os índices presentes no conto que aludem à predominância, em Terrales, de um capitalismo exploratório de dimensões globais. Já no início do relato, ao mencionar uma turva lembrança de Radio sobre a primeira vez em que ele entra em La Polar, o bar de Guadalupe, ocorre a menção de aviões que sobrevoam os arredores do povoado espalhando veneno. Segundo o narrador, Radio:

[...] guardaba un turbio recuerdo de la mañana en que llegó a La Polar por un café; los dos habían pasado la noche en vela, él en la cabina de transmisiones de Paso de Montaña y ella sirviendo mesas. Se miraran como sonámbulos hasta que un estruendo partió el aire: "Las avionetas", dijo Guadalupe. Se asomaron a la cañada y vieron los aviones fumigadores que soltaban ráfagas de veneno color de rosa. Sin que mediara otro contacto entre ellos, Guadalupe le bajó el cierre y lo acarició con su habilidad para abrir botellas con una sola mano. (VILLORO, 1998, p.164).

A turva recordação de Radio, que o narrador coloca em cena sem realizar qualquer processo de análise ou questionamento, refere um encontro que teve com Guadalupe em um incerto momento. Um encontro matinal que sucede uma longa e esgotadora noite de trabalho enfrentada por ambos os personagens. O olhar cansado, conforme indica o termo sonâmbulos, trocado pelos personagens é interrompido pelo insólito aparecimento de aviões que espalham veneno. Que aviões são esses? Quem são os donos? A serviço de quem estão? Que tipo de trabalho desempenham? Nada disso é explicado, porque a lembrança de Radio posta em cena pelo narrador não expressa qualquer interesse de Radio e de Guadalupe por delinearem e responderem essas perguntas. O narrador, limitando-se a exprimir o fragmento de memória de Radio, também não se lança essas questões, nem procura esclarecê-las. A

afirmação de Guadalupe contida na oração "Las avionetas" indica que ela e Radio têm conhecimento da presença constante desses aviões. Não se pode concluir, porém, se eles sabem, querem, podem ou se lhes importa saber quem são os proprietários das aeronaves e qual é a função delas. A sobreposição da cena de Guadalupe já abrindo o zíper da calça de Radio ao discurso que vinha focalizando o aparecimento do avião suspende o desenvolvimento da cena anterior. Essa sobreposição de cenas ocasionada por um discurso narrativo oriundo de uma postura não investigativa do narrador e dos personagens imprime um tom informativo ao conto e serve ao relato de uma realidade misteriosa, pouco definida. Gera, ainda, uma imagem dos personagens como sendo seres acomodados (por incompreensão, por impotência, por falta de perspectivas, etc.) à situação existencial e social em que se encontram. Situação que sempre alude a uma vida medíocre, de excesso de trabalho (trabalho de uma noite inteira), ameaçada por veneno lançado por aviões, ou pelo desempenho de atividades insalubres como é o caso de trabalho prestado por Patrícia na fábrica de fibra de vidros.

A postura informativa do narrador, responsável pela conformação de um discurso narrativo formado por cenas que não se definem, traz à baila a imagem de realidades sociais e existenciais precárias. O que move essa escrita é, portanto, a representação de condições humanas e laborais miseráveis oriundas da ação de uma lógica capitalista obscura, de essência pouco palpável ou compreendida (seja por desconhecimento, desinteresse ou limitação) tanto aos olhos dos personagens como do narrador. Uma lógica que inclui os indivíduos no campo do trabalho, mas que não os satisfaz, não os realiza, não lhes aporta dignidade humana.

Não satisfaz por quê? Porque os personagens captados e postos em cena pelo olhar do narrador não se mostram realizados, mas fracassados ou fadados ao fracasso. O sonho de Patrícia é sair de Terrales, mas ela não alcança concretiza-lo. Nunca é mencionada, por exemplo, a alegria de um personagem. A pouca caracterização que deles é feita termina sempre lhes revestindo de frustração, desolação, falta de alternativas, como é a imagem de Guadalupe oriunda do observador olhar de Radio, o qual é fielmente reproduzido pelo narrador:

El Radio la miró sin prisa cuando regresó a la sala; el cuerpo flaco de la mujer, sus ojos inyectados, revelaban el trabajo excesivo, las horas partiendo bloques de hielo para enfriar cervezas que de por sí estaban frías, las noches lidiando con borrachos y vómitos sin el menor asco. ¿Qué milagro o que tragedia la habían colocado ahí? ¿Qué le pasó en otro sitio para que eso fuera mejor? (VILLORO, 1998, p.166).

No fragmento, a postura observadora de Radio, contribui para a fracassada configuração não só da imagem de Guadalupe, mas de sua própria. O fato de ele fotografar Guadalupe com lentes revestidas de tepidez veste-o de pessimismo e inércia (só observa, não age). Ela, ao ser flagrada por essas lentes, surge como alguém maltratada não somente por excesso laboral, mas pela natureza de seu trabalho: dar atenção a bêbados, limpar vômitos. Os questionamentos sem respostas realizados pelo protagonista e elencados pelo narrador sugerem que Guadalupe nunca teve melhor oportunidade na vida, o

que contribui plenamente para perfilar os personagens do conto como seres desprovidos de perspectivas existenciais e sociais dignas, abandonados ao azar ou à sorte.

Tanto é assim que a única possibilidade que Radio tem de realizar o sonho de sua esposa Patrícia, o de sair de Terrales, é a partir do uso de um dinheiro que ele consegue quando, acidentalmente, um caminhão tomba perto da estação meteorológica onde trabalha. Ou seja, a única possibilidade de saída vem do acaso, da tragédia de um caminhoneiro desconhecido. Mas, até essa possibilidade se dissipa. O final do conto coincide com a perda do dinheiro por Radio em uma sequência de jogos de póquer que ele trava com um estranho, que parece (porque nada se pode concluir), ser alguém que sabe que Radio pegou o dinheiro e vem recuperá-lo via jogo. Essa indefinição sobre a origem e a intenção do estranho reforça a ideia de que quem habita Terrales é vigiado e controlado por seres desconhecidos que comandam o ritmo da economia e do trabalho no local. Quem são esses seres desconhecidos? Traficantes? Proprietários de empresas multinacionais? Proprietários traficantes? Nada é revelado. A narrativa se presta ao retrato do obscuro abandono dos personagens.

Pouca ou nenhuma esperança sobra aos personagens ao final do conto. O narrador finaliza o relato observando e descrevendo a postura de Radio, após perder o dinheiro no jogo. Segundo o narrador, Radio "Se acercó a la ventana. La tierra se extendía, como si la anchura fuera una oportunidad." (VILLORO, 1998, p.182). O tempo verbal *fuera* (fosse) indica que, na visão do narrador, correlata à do personagem, as possibilidades de mudança de vida para os habitantes de Terrales são praticamente nulas. A expressão *si fuera* (se fosse) carrega sentido de impossibilidade. Pessimista, não transcendente, é a visão propagada pelo conto. O relato não aponta qualquer caminho de superação para a vulnerável e enternecedora condição social e humana dos explorados e desamparados de Terrales.

III. O que faz o conto?

Diferentemente do que se propunham as narrativas do *Boom* e as oitocentistas, o relato de Villoro, alinhado a uma forte tendência da narrativa latino-americana atual, não busca nem afirma traços de uma identidade latino-americana. Também não oferece alternativas de superação para a precária realidade social e humana que põe em cena. Mediante a presença de um narrador, nos dizeres de Silviano Santiago, pós-moderno, isto é, que "olha o outro para leva-lo a falar (entrevista), já que ali não está para falar das ações de sua experiência" (SANTIAGO, 2000, p. 50), o conto alumbra retalhos de existências desventuradas. Apenas joga luz sobre eles, demonstrando que o escritor não se sente sábio o suficiente para julgá-los, analisá-los e apontar caminhos de superação.

Tal atitude, porém, não tira méritos dessa literatura. Ela traduz a existência de autores sensíveis, perceptivos, dispostos e capazes de explicitar, via ficção, arbitrariedades do mundo, resíduos e misérias do sistema econômico predominante no Ocidente na atualidade. Sugere, portanto, que a condição social, econômica e existencial preponderante atualmente pede uma avaliação

profunda e cuidadosa a começar, como indica o conto *La casa pierde*, pela implementação da prática do olhar, da observação.

Mais contidas são as obras de autores como Juan Villoro e outros já mencionados. Elas exprimem (mas sem explicar) a complexidade do mundo. Uma complexidade visível em existências miseráveis, como são as dos personagens de *La casa pierde*. Existências que aludem a um intrincado e profundo sistema de exploração, que, por essa natureza, dificulta tanto a identificação dos exploradores como o entendimento da rendição dos explorados. A fértil possibilidade que essa complexa e vasta realidade abre ao narrador é, como indica o referido conto, a expressão ou focalização, via olhar, do que se manifesta como camada aparente, ou seja, como tessitura ou resíduo sociais e humanos ligados a leis e lógicas intrincadas e difíceis de deslindar.

Nesse olhar sensível e não conclusivo que conduz o leitor a visualizar o que alumbra o narrador encontra-se a força e a importância da narrativa de Villoro e de muitos outros autores da literatura Latino-americana contemporânea como Alejandra Costamagna, Lourenço Mutarrelli, João Gilberto Noll, Luiz Ruffato. Trata-se de narrativas que desafiam o leitor e o crítico a observar o representado via literatura e a refletir ou a construir solitariamente avaliações sobre o que lê. Por quê? Porque são obras que, sendo produzidas por escritores que recusam assumir a condição de sábios, carecem de substanciais e intrínsecos recursos interpretativos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CANCLINI, Nestor García. *Quién habla y em qué lugar: sujetos simulados e interculturalidad*. p. 15-23. Disponível em: http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/2201.pdf Acesso em 18 mai. 2014.
- COSTAMAGNA, Alejandra. *Últimos fuegos*. Santiago: Ediciones B Chile, 2005.
- LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Deatriz Viterbo Editora, 2007.
- LISBOA, Adriana. *Azul corvo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- MUTARELLI, Lourenço. *O cheiro do ralo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NEGRI, Antonio.; HARDT, Michael. *Império*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- NOLL, João Gilberto. *Solidão continental*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- RAMA, Ángel. El Boom em Perspectiva. In:___ *La crítica de la cultura en America Latina*. Biblioteca Ayacucho, S/D. p. 266 - 306.
- RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- SALDES BAEZ, Sergio. Razón y ser en la narrativa española y latinoamericana contemporánea. *Lit. lingüíst.*, Santiago, n. 10, p. 149-166, 1997 . Disponível en <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S07165811199700100008&lng=es&nrm=iso>. accedido en 05 nov. 2016. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58111997001000008>. Acesso 11 de set. 2016.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
VILLORO, Juan. *La casa pierde*. México: Alfaguara, 1998.

ⁱ Essa abordagem comparatista pode ser superficial, por exemplo, à medida que deixa de lado questões estilísticas e compositivas que podem afinar autores com ideologias distintas e vinculados pela crítica a tendências literárias diferentes. Pensemos, por exemplo, em obras de autores como Cortázar e Borges. Do ponto de vista compositivo, da feitura, é possível sustentar que algumas obras desses autores apresentam semelhanças. Inclusive, muitos críticos, as vinculam à tendência literária fantástica. Na visão de Laddaga (2007), porém, esses autores ocupam diferentes posições no campo Literário Latino-americano. Cortázar é considerado autor do *Boom*. Borges, em geral, não. Claro fica, conforme defende Rama no ensaio *El boom em perspectiva*, que a pertença de um autor a uma tendência literária depende, e muito, de seu posicionamento político e ideológico, não unicamente da natureza de suas obras literárias. Borges, por exemplo, não vinculou (salvo em um primeiro momento) seu fazer literário a projetos políticos, identitários e sociais. Cortázar sim. Essa vinculação, nas irônicas palavras de Rama, garante credenciais para Cortázar integrar o *clube do Boom*. O caminho escolhido por Borges rouba-lhe, em contrapartida, a oportunidade de ser reconhecido como membro do referido clube.