



LEMBRANÇAS DE VIAGEM: IMAGENS DO PRESENTE EVOCADORAS DE IMAGENS DO PASSADO

Silviana Deluchi

*La noche anterior, cuando pensé que al salir de Montevideo tendría que cambiar de vida había decidido investigar primero mi vida anterior; y por eso cargué toda mi historia escrita en un rincón de la valija.
(Tierras de la memoria, Felisberto Hernández)*

Tierras de la memoria foi publicado em fragmentos no ano de 1944¹, tendo sua primeira publicação na “Íntegra”² somente em 1965, pela Editora Arca. A versão deste texto publicada pela Editora Arca contém manuscritos que não foram publicados em 1944, e foram inseridos no início e no final da narrativa, a versão da Editora Siglo Veintiuno³ não contém estes fragmentos.

Seguindo os manuscritos recolhidos e publicados pela Editora Arca, o narrador inicia seu relato nos falando da primeira vez em que ouviu um pianista célebre tocar, tinha então quatorze anos. Descreve o músico como tendo uma cabeça de cor alaranjada e a maneira como se comportava, inclinando a cabeça até

¹Estes fragmentos foram publicados no jornal **El Plata** (23 de junho), e nas revistas **Papeles de Buenos Aires** (número de agosto) e **Contrapunto** (número de dezembro).

²Coloco “Íntegra” entre aspas, pois (em nota) José Pedro Díaz (2002, p. 209) diz: “publicamos este relato por primeira vez en 1965, (Arca, Montevideo) [...] Seguimos entonces el texto mecanografiado que puso a nuestra disposición la hija del escritor, Sra. Ana María Hernández de Helena. Dos años más tarde, en 1967, fue reeditado en el volumen V de las Obras Completas.” Penso que desta forma, com todas estas variantes, não se possa dizer que se chegará algum dia, a uma publicação na íntegra deste texto.

³Foram usadas aqui as duas versões no intuito de analisar o máximo deste texto. As duas versões serão citadas conforme as seguintes referências:
HERNÁNDEZ, Felisberto. *Tierras de la memoria*. _____. **Obras Completas. Volume III**. 6 ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 2008. p. 09-75.
_____. *Tierras de la memoria*. _____. **Obras completas. Tomo III**. Montevideo: Arca, 2002b. p. 11-56.



quase encostar-se ao piano e com suas mãos que faziam movimentos que quase alcançavam o teto. Estes gestos do pianista lhe pareceram engraçados levando-o a rir, porém o restante dos espectadores se mantinha sérios. Mesmo que, neste primeiro momento, os gestos do pianista tenham parecido engraçados, o narrador nos diz que foi neste concerto que decidiu sua vocação:

Sin embargo siempre he pensado que los movimientos siguientes fueron los que decidieron mi vocación. Desde la altura y el lugar en que me hallaba veía los movimientos de las manos coordinadas con los sonidos. Esto me sedujo en los primeros instantes [...] ¡Qué lindo si yo lo pudiera hacer! (HERNÁNDEZ, 2002b, p. 11).

As lembranças deste dia seguem vivas e nítidas na memória do narrador (“Estos recuerdos me habían quedado singularmente nítidos” (HERNÁNDEZ, 2002b, p. 12), as quais ele repassa agora sentado em um vagão de trem enquanto esperava para viajar a cidade X.⁴ Outras lembranças que o narrador repassa são as lutas empreendidas no intuito de se tornar pianista, e ainda pensa que se as repassasse com mais cautela poderia encontrar outros motivos para seguir esta carreira que não somente o prazer artístico e alguns pequenos êxitos como músico. Dentre elas, destaca sua timidez com as mulheres, e tocar piano o ajuda porque assim pode abster-se de ir até elas, pois quando se inclina no piano, são elas que vão até ele. Algo interrompe suas lembranças. E somente o que pensa neste momento é o seguinte:

Aquellos recuerdos – ¡cómo me cuesta desprenderme de ellos! – habían surgido, sin duda, por ser opuestos a la realidad en que tendría que sumergirme ahora. Yo trataba

⁴Neste manuscrito o narrador não especifica o nome da cidade para onde está viajando, porém na parte seguinte da narrativa, a que pertence às publicações de 1944 e a que corresponde a sua publicação na “Íntegra”, encontramos essas cidades especificadas, como se verá a seguir.



de defenderme, de evitar la amarga realidad presente, con el placer de aquellos recuerdos. (HERNÁNDEZ, 2002b, p. 11).

Encerra-se assim o primeiro manuscrito, o qual poderíamos dizer que seria o início da narrativa e não publicado em 1944.

Agora, seguindo o que foi publicado em fragmentos, e posteriormente pela editora Arca, observamos que *Tierras de la memoria* é narrado em primeira pessoa, por um narrador sem nome, que nos relata sua viagem de Montevideu a Buenos Aires (aqui já temos definidas as cidades para onde o narrador faz a viagem), tendo a finalidade de lá realizar concertos. Sabe-se que este narrador é um pianista e que, após ser despedido do seu trabalho, vê-se obrigado a aceitar o convite de um estranho, Mandolión, para trabalhar em Buenos Aires, obrigando-o, já no momento da partida, a começar a lembrar “[...] lo que dejaba en Montevideo” (HERNÁNDEZ, 2008, p.10), o antigo trabalho, a esposa grávida e o mundo da sua infância.

Ao passar pela Rua Capurro começam a emergir as primeiras lembranças da infância, dos seus 12 anos, como especifica. Porém, seu companheiro de viagem o interrompe ao tentar começar uma conversa. Será nos momentos em que seu companheiro de viagem dorme, deixando-o sozinho com suas lembranças, que ele viajará pelas terras da memória, fará saltos e paradas, como as paradas do trem nas estações, por várias etapas de sua infância e adolescência. Através das informações trazidas pelo narrador pode-se demarcar com exatidão essa viagem pelas terras da sua memória, entre seus 8 e 14 anos, porém não seguindo uma linearidade cronológica. A coexistência de vários tempos torna o texto denso com muitos saltos temporais, sendo que por vezes o leitor é obrigado a voltar em sua leitura por se deparar com lembranças que o desviam do curso de tal forma a quase se perder. Estas lembranças nada mais são do que fragmentos do passado do narrador, que se sobrepõem abrindo espaço ao anacronismo ou à total ausência de tempo.

Da sua primeira lembrança, o narrador nos fala que passava pela Rua Capurro (a mesma por onde o trem passa quando sai de Montevideu) todos os dias



para ir à casa de suas professoras francesas, que eram irmãs. Ele refere-se a elas como *la Mayor* e *la Menor*, também aludindo ao tempo, passado e presente. Na casa das professoras podemos ver pela primeira vez, de maneira metafórica, como ele nos coloca nessa sobreposição de tempos, onde o passado é lançado diretamente ao presente:

Si alguna vez, al entrar en aquella casa yo encontrara en el primer patio a la Mayor, pensaba que un pedazo del fondo de la casa había venido hacia el frente. Si cuando estaba hablando con la Menor llegaba la Mayor y empezaba a bombear su poca voz, yo pensaba en el fondo del pasado de aquella familia. Si la Mayor cruzaba por algún lugar donde había sol, yo sentía que un rincón sombrío de la casa y del pasado, había cruzado sin querer por la luz. (HERNÁNDEZ, 2008, p. 13-4)

De fato a irmã *Mayor* é o marco com o passado, e é a responsável por trazer o fundo da casa para frente, o passado para o presente. Ela é responsável por inverter o tempo cronológico, situando os personagens em uma ausência de tempo. Nesta ausência de tempo, o passado das irmãs, evocado pela *Mayor*, se condensa com o presente do que o narrador nos relata. Se esta irmã lhe causa certo desconforto, talvez por “representar” o passado, a outra lhe parece mais terna, e é sobre ela a última lembrança de que temos conhecimento antes que o narrador interrompa seu momento de recordação. Esta lembrança tem como cenário a Universidade onde fez exames para ingresso, e a lembrança que tem é de como a professora estava linda. Esta foi a última vez que a viu, e não passou nos exames. Seu pai havia comprado algumas gravatas para presentear-lo: “[...] pero tuvo que dármelas para consolarme de la vergüenza. Recuerdo el momento en que me las entregó: yo lloraba montado en un baúl que estaba detrás de la cortina” (HERNÁNDEZ, 2008, p. 20). Não entrar na Universidade é uma das primeiras perdas e desilusões do narrador.



Agora, voltemos às lembranças viajantes do narrador em *Tierras de la memoria*. Ele desperta das suas lembranças e Mandolión acorda do seu sono. Eles param em uma estação e Mandolión compra bananas. Passando por esta cidade, ele lembra-se que já havia estado ali com um grupo de meninos, e que mais tarde faria outra viagem com este mesmo grupo. Esta segunda viagem com o grupo de meninos, escoteiros, chamados *Vanguardias de la Patria*, será realizada aos 14 anos, a qual incorrerá em uma parada maior no relato, ou talvez mais profunda nas suas recordações. A viagem que teve como ponto de partida Montevideu rumo ao Chile, com uma parada na cidade de Mendoza, Argentina. Durante essa nova viagem, as lembranças de Mendoza ressurgem e ganham maior ênfase para o narrador:

Todo esto lo iba recordando en este otro viaje que hacía ahora en compañía de “Mandolión”. Estoy seguro que en los nueve años que transcurrieron entre los dos viajes, nunca los recuerdos de aquellos días en Mendoza habían tenido una vida tan amplia y desahogada como ahora. En este segundo viaje, todas las cosas, las personas y las angustias del primero, volvieron a vivir como si se hubiera producido una reencarnación de los recuerdos; era como si yo hubiera tenido el poder de *hacer girar vertiginosamente el mundo en sentido contrario*, hasta llegar de nuevo a los días de la adolescencia. (HERNÁNDEZ, 2008, p. 46, grifo meu)

Este giro ao contrário é, na verdade uma viagem pela memória do narrador (uma memória a contrapelo, no dizer benjaminiano). Durante a viagem ele “desenterra” lembranças que há muito não lembrava, ou que talvez lembrasse, mas que nunca tenha dado tanta atenção como agora. “Ahora pienso que en aquella época yo viajaba sin recuerdos: más bien los hacía; y para hacerlos intervenía en las cosas; [...] atendía a la vida como quien come distraído” (HERNÁNDEZ, 2008, p.22). Com este giro, o passado está mais presente que o próprio presente, é um entrelaçar de passado e presente, desencadeando imagens dialéticas onde a



história é apresentada como uma acumulação de temporalidades disjuntivas e não como um *continuum* histórico.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. (BENJAMIN, 2009, p. 504)

Este trabalho de revirar os recônditos da memória é visto por Freud como o trabalho do analista e o do arqueólogo, que para ele são parecidos. O analista deve escavar as mais profundas e recalçadas memórias do seu paciente para construir o diagnóstico e, assim, conseguir realizar o tratamento do paciente. Já o arqueólogo deve escavar a terra, ou os escombros, em busca de fragmentos, resíduos, que lhe sirvam para a reconstrução do objeto e do contexto histórico desejado.

[...] así como el arqueólogo a partir de unos restos de muros que han quedado en pie levanta las paredes, a partir de unas excavaciones en el suelo determina el número y la posición de las columnas, a partir de unos restos ruinosos restablece los que otrora fueron adornos y pinturas murales, del mismo modo procede el analista cuando extrae sus conclusiones a partir de unos jirones de recuerdo, unas asociaciones y unas exteriorizaciones activas del analizado. Y es incuestionable el derecho de ambos a reconstruir mediante el completamiento y ensambladura de los restos conservados. (FREUD, 1991, p. 261)

Porém, há uma diferença entre o trabalho do analista e o do arqueólogo, que reside no objetivo final. Como afirma Freud (1991, p.262), “para la arqueología la



reconstrucción es la meta y el término del empeño, mientras que para el análisis la construcción es sólo una labor preliminar”.

À luz do pensamento de Walter Benjamin, em “Escavando e recordando”, o narrador de *Tierras de la memoria*, trabalha como o analista e o arqueólogo de Freud, ele escava em sua memória suas lembranças trazendo-as à luz para a sua interpretação e a construção da sua historia:

[...] a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como o homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas a exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensam a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos da galeria de um colecionador. (BENJAMIN, 2011, p. 227)

Por meio desta escavação definida por Benjamin, o narrador constata, já no primeiro parágrafo do texto, que algo se modificou em sua vida: “Tengo ganas de creer que empecé a conocer la vida a las nueve de la mañana en un vagón de ferrocarril. Yo ya tenía veintitrés años.” (HERNÁNDEZ, 2008, p. 10). Ideia que é retomada quase ao final do texto:

[...] si ahora tengo ganas de decir que empecé a conocer la vida a las nueve de la mañana en un vagón de ferrocarril, es porque aquel día que salía de Montevideo, acompañado por Mandolión, no solo volví a reconocer esa angustia, sino que me di cuenta que la tendría conmigo por toda la vida.”(HERNÁNDEZ, 2008, p. 58)



Toda essa análise que o narrador faz das suas memórias se deve ao fato de que o solo que foi mexido nunca será o mesmo depois dessa ocorrência. Pode-se estar sobre o mesmo pedaço de chão, porém depois que o reviramos, ele nunca mais será o mesmo. Sempre que mexermos em algo de nossa memória, ela nunca mais será a mesma, pois sofreu algum tipo de modificação, e provavelmente haverá a tentativa de uma nova acomodação, ou desacomodação. Didi-Huberman, lendo “Escavando e recordando”, nos coloca com exatidão o que acontece com o solo e com os objetos ali encontrados, depois de ter sido remexido:

Por um lado, o *objeto* memorizado se aproximou de nós: pensamos tê-lo ‘re-encontrado’, e podemos manipulá-lo, fazê-lo entrar em classificação, de certo modo *temo-lo* na mão. Por outro lado, é claro que fomos obrigados, para ‘ter’ o objeto, a virar pelo avesso o solo originário desse objeto, *seu lugar* agora aberto, visível, mas desfigurado pelo fato mesmo de pôr-se a descoberto: temos de fato o objeto, o documento – mas seu contexto, seu lugar de existência e de possibilidade, *não o temos* como tal. Jamais o tivemos, jamais o teremos. Somos portanto condenados às recordações encobridoras, ou então a manter um olhar crítico sobre nossas próprias descobertas memorativas, nossos próprios *objets trouvés*. E a dirigir um olhar talvez melancólico sobre a espessura do solo – do ‘meio’ – no qual esses objetos outrora existiram. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 176, grifos do autor)

Neste mesmo texto, Benjamin se refere à “terra escura”, nos remetendo diretamente ao texto de Felisberto. Sempre que o narrador conta alguma lembrança, ele faz alusão à “poca luz” (HERNÁNDEZ, 2008, p. 47), à “zona oscura del recuerdo” (2008, p. 58), “cueva oscura” (2008, p.64), “tierra de su secreto” (2008, p. 25), fazendo alusão direta à memória, lugar onde só o sujeito tem acesso às suas lembranças individuais, e só ele pode permitir que alguém adentre nesse espaço. Ou ainda quando explicita:



Hay recuerdos que viven en pedazos de espacio pocos iluminados; reaparecen haciéndome sentir momentos en que nos acercamos y entramos en la franja oscura de la noche; es la franja que separó los dos días de ese viaje. (HERNÁNDEZ, 2008, p. 23)

Apesar de ele dizer que “la luz del día da miedo” (2008, p. 60), as lembranças que se fazem “en la luz del día no me dejaban angustia” (2008, p. 22).

A maior parte das lembranças são determinadas por momentos de contemplação, são “recuerdos de los ojos” (2008, p. 22), são momentos de contemplação visual, o consumo das imagens que recompõe o passado:

En alguno de los momentos en que recordaba lo que ocurría en Mendoza y tenía la ansiedad por el trajín de los recuerdos cuando ellos estaban ocupados en recomponer el pasado; [...] era entonces que de pronto el mundo giraba unos días hacia adelante y se iba a detener, llamado por alguna fuerza desconocida, ante un simple recuerdo contemplativo: una mujer joven comía uvas bajo un parral; en el momento que yo la había encontrado había poca luz [...]. (HERNÁNDEZ, 2008, p. 47)

Nesta passagem o narrador não sabe o que lhe faz saltar a essa nova lembrança, ele diz que há detalhes que o invadem e a consciência não consegue perceber, sendo impossível detê-la devido ao atropelamento de informações. Mas, há outro “recuerdo contemplativo” que o narrador consegue, ou tenta entender porque ele retorna. O que nos remete diretamente às bananas compradas por Mandolión. Talvez, naquele momento não tenhamos encontrado significação lógica para uma informação tão frívola, mas agora se pode afirmar que serão elas as responsáveis por desencadear mais lembranças do narrador. Quando escoteiro seu chefe havia ensinado que toda vez que encontrassem uma casca de banana na calçada, deveriam atirá-la na rua, para que nenhum transeunte viesse a se machucar se pisasse nela e escorregasse. Este pequeno e talvez supérfluo objeto pode ser entendido como um dispositivo que dispara a lembrança, rendendo uma



densa rememoração, tanto no que envolve os sentimentos do narrador, como no próprio ato de perceber as próprias lembranças, de encontrar o exato lugar de onde elas provêm:

Me sorprendí mucho cuando me encontré con estos recuerdos y pensé que tal vez podrían haber sido provocados por esta otra cáscara de banana que ahora tenía enfrente, cuando hacía el viaje de ferrocarril acompañado por el Mandolión, y después que él mismo la había empujado con el botín amarillo debajo del asiento.(HERNÁNDEZ, 2008, p. 67)

Tanto no episódio da moça que come uvas, como no da casca de banana, que agora está diante dele, se podem constatar esses *recuerdos contemplativos*, essas imagens estão de alguma maneira na terra da sua memória, em alguma das suas camadas. Elas podem ser despertadas mediante algum dispositivo evidente, ou por algo que esteja ligado à memória involuntária, sem que o narrador consiga encontrar uma explicação para o motivo do ressurgimento dessa imagem. Ela simplesmente emerge, bem como no momento presente emerge a lembrança das deusas que havia estudado nas aulas de História ao observar a *recitadora* (pela qual se apaixona) fazer seus recitais na casa onde estão hospedados em Mendoza:

[...] me habían quedado flotando lejanamente las figuras de las diosas y los ritos de algunas religiones. Ahora, mientras había estado mirando la recitadora, aquellas nociones flotantes se habían acercado y habían traído recuerdos de formas y proporciones extrañas a mis ojos. [...] Allí corrían [los ojos] por todo el blanco del papel, persiguiendo a las candidas líneas que rodeaban el cuerpo de las diosas. [...] Ahora, mientras yo miraba a la recitadora, aquellas figuras me habían devuelto la visita. Primero ellas habrían cruzado alguna zona oscura del recuerdo; después habrían acercado del presente su nave sigilosa, y por último yo las había visto alejarse de nuevo llevándose aquel sentimiento mío que era claro y de una humanidad extraña. Ahora la recitadora había tomado esas mismas líneas y las había llevado con toda la



realidad que encarnaba el presente: los espacios blancos que antes yacían en el cuerpo de las diosas, ahora habían sido cargados con este encorpado vestido color de vino, que formaba la resistencia y la elasticidad de los contornos. (HERNÁNDEZ, 2008, p. 57-8)

A imagem das deusas, enterradas em algum lugar da sua memória, é evocada pela imagem da *recitadora*. Uma imagem do presente evoca uma imagem do passado, até que elas se condensam, e voltam a estar no presente. Porém, antes de estar no presente, esta imagem precisa passar por uma zona escura da lembrança. Aqui o narrador faz referência a instantes de “memória turva”, aqueles momentos em que o que lembramos ainda não é exatamente o que/como queremos lembrar. Talvez aqui esteja mais uma vez presente o conceito de imagem dialética benjaminiana, que encontra seu correspondente na literatura.

Outro ponto que podemos ressaltar sobre a recitadora é do momento em que o narrador presencia sua musa falando que deseja apresentar-se em Buenos Aires pelo que pagam, ela visa o lucro que sua arte pode obter. Mas este não é o único motivo de desencantamento, o narrador chega e pensar que se fosse somente isso não seria problema, poderia relevar sua atitude. Antes de saber desse seu interesse em Buenos Aires, ouve uma menina falar sobre como se cozinha *gato al horno*. A menina dá todos os detalhes, desde como matar o gato, que exige um sacrifício, tirar sua pele, e que deve ser colocado em uma marinada no dia anterior ao assado. Toda esta descrição, que ao narrador parece ser feita de maneira natural e sem o mínimo de compaixão pelo pobre animal, lhe causa certo aborrecimento. Diz que parece estar ouvindo um fiambreiro falar, mas seu espanto maior é causado quando descobre que esta pessoa, sem nenhum senso de compaixão, é a recitadora. Ele não consegue entender como uma pessoa como ela, que ao seu olhar era delicada, intérprete de uma bela arte, pode ser esta mesma pessoa sem compaixão:



La idea que yo tenía de la recitadora había dado un gran tropezón, y por unos instantes yo había perdido el sentido de su persona y daba pasos en falso. [...] Ella pensaba en lo que pagaban en Buenos Aires, en el porvenir de la recitación y en la rivalidad de los que ‘no tenían escena’. Yo empezaba a enojarme como si me hubieran estafado, pues había descubierto que bajo la recitadora había una fiambarrera. Ella no tenía derecho a provocar ilusiones de recitadora ni a llenarme los ojos, como quien llena embutidos, con su cuerpo tan grande y ahora tan próximo. (HERNÁNDEZ, 2008, p. 68-9).

É desta maneira que acaba o “amor” do narrador pela recitadora. Ele ainda pensa nela, mas agora sente antipatia misturada com medo, e a vê como uma pessoa estranha.

Outras lembranças do narrador poderiam ser chamadas de “lembranças musicais”, pois, como estamos falando de um pianista, esta atividade teve grande impacto no narrador durante a sua estadia em Mendoza. Por vezes foram organizadas algumas apresentações para que demonstrasse suas aptidões ao piano. Ele nos conta que em uma dessas apresentações tocou música clássica e também pode mostrar um noturno de composição própria. E é nesse momento que ele nos remete diretamente a outro texto de Felisberto Hernández, *Por los tiempos de Clemente Colling*. Clemente Colling era um exímio improvisador e ensinou esta técnica ao seu pupilo, narrador daquele texto. Ao final de sua apresentação, o narrador de *Tierras de la memoria* pede três ou quatro temas para que possa improvisar, e nos diz onde aprendeu:

[...] el juego de improvisación lo había practicado mucho tiempo: primero se lo oí a Clemente Colling – un organista francés – y después le había copiado el procedimiento. (Lo imitaba como un niño de dos años imita a una persona cuando escribe o lee el diario.) (HERNÁNDEZ, 2008, p. 28)



E aqui faz outra comparação com a memória, agora utilizando os temas que pede para improvisar:

[...] un tema era un modelo que se repetía; y les daba el placer reconocerlo a través de las distintas maneras en que se presentaba, en las deformaciones que sufría, en el cambio de matices que recibía al cambiar de tonalidad, y los azares a que estaba expuesto en el camino de la improvisación. Yo iba construyendo este camino [...]. (HERNÁNDEZ, 2008, p. 43)

A lembrança, assim como o tema para a improvisação, é algo que se repete e que pode sofrer mudanças conforme é lembrado, como o solo de onde foi retirado um objeto. Além de ser um caminho que é percorrido e construído por quem faz e possui a lembrança e que posteriormente a relembra. São caminhos que toda memória percorre. Repetir os temas construindo o caminho refere-se ao trabalho de rememoração do passado, é um “lembrar ativo”, em palavras de Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 105): “[...] um lembrar ativo: um trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento – do passado e, também, do presente.” Para Gagnebin não basta lembrar o passado, mas há que trabalhar sobre ele, justamente como o narrador de *Tierras de la memoria* faz. No entanto, não são somente os temas e suas repetições que se pode comparar à memória no que concerne à música. O narrador ainda nos dirá que as notas musicais deixam *huellas* pelo papel onde estão impressas, e que de uma nota à outra sempre se encontram espaços em branco, vazios:

En los lugares donde estaban escritas las melodías lentas se veía más *campo blanco* en el papel; las notas estaban sembradas en lugares caprichosos del camino – en el centro, en los bordes o fuera de él – pero casi siempre esparcidas a grandes distancias y en espacios abiertos. De pronto se llegaba a un sitio donde había un acorde y uno se detenía como a la sombra de un árbol extraño en un país nuevo; y después se volvían a *seguir las huellas de las notas*, tan caprichosamente sembradas. (HERNÁNDEZ, 2008, p. 74)



Assim como o narrador de *Por los tiempos de Clemente Colling* é obrigado a correr atrás das palavras perdidas durante o relato do professor (“De pronto, mientras Colling hablaba, me di cuenta que me había atrasado en su relato y corría detrás de sus palabras dando traspiés y tratando de alcanzarlo” (HERNÁNDEZ, 2002a, p. 51), aqui existem espaços em branco entre as notas – que poderíamos classificar como o esquecimento de algumas passagens e aquelas zonas escuras das lembranças a que o narrador faz referência ao lembrar das deusas. E o narrador de *Tierras de la memoria* ainda se depara com *huellas* deixadas pelas notas musicais, as quais precisa buscar se quiser continuar a interpretar a composição. Em *Tierras de la memoria*, o narrador consegue aprofundar suas formulações narrativas em relação ao ato rememorativo, uma vez que cria várias formas para este ato, e os liga com variadas imagens, sejam elas a professora ou a música. Ainda consegue demonstrar as várias maneiras como as lembranças podem ser apresentadas: *recuerdos de los ojos*, “lembranças musicais” (como as denominei) ou ainda a junção das duas, o que gera um terceiro tipo de lembrança: a lembrança de “sensações”. O narrador nos fala: “A veces, sin recordar las notas de una melodía, recordaba la sensación que ella me había dejado y lo que mientras tanto había estado mirando.”(HERNÁNDEZ, 2008, p. 40).

Chegando ao final de sua narrativa, o narrador nos diz que verificará os cadernos que mantinha na viagem ao Chile. Diz que resolveu revisar esses cadernos porque não lembrava com precisão se algumas lembranças eram da ida ou da volta a Mendoza. Há um caderno pequeno onde mantém, por ordem do chefe, os relatos de escoteiros. Esses relatos são organizados conforme um diário. No outro caderno, descrito como grande, íntimo, escrito salteadamente, encontravam-se algumas *tonterías*, como ele as caracteriza.

Quando o narrador nos informa que consultará esses cadernos é que deixa explícita a necessidade de revirar as camadas de terra da sua memória, porque agora ele tem a necessidade de mudar sua vida: “La noche anterior, cuando pensé



que al salir de Montevideo tendría que cambiar de vida había decidido investigar primero mi vida anterior; y por eso cargué toda la historia escrita en un rincón de la valija”. (HERNÁNDEZ, 2008, p. 74). Não há como ler esse fragmento de *Tierras de la memoria* sem fazer relação direta com Freud, especificamente ao seu texto “Nota sobre o ‘bloco mágico’”:

Quando desconfio da minha memória – sabe-se que o neurótico faz isso consideravelmente, mas também a pessoa normal tem todo motivo para fazê-lo – posso completar e garantir sua função tomando nota. A superfície que conserva a anotação, a caderneta ou folha de papel, torna-se como que uma porção materializada do aparelho mnêmico que carrego em mim, ordinariamente invisível. Se tenho presente o local em que foi acomodada a ‘recordação’ assim fixada, posso ‘reproduzi-la’ à vontade, a qualquer momento, e estou seguro de que ela permaneceu inalterada, ou seja, de que escapou às deformações que talvez sofresse em minha memória. (FREUD, 2011, p. 268)

O bloco mágico de Freud corresponderia ao nosso aparelho mnemônico, onde guardamos, camada sobre camada, todas as nossas lembranças, porém, com uma diferença sobre o papel, porque elas estarão sempre conosco para serem viradas e reviradas a qualquer momento. É justamente isso que faz o narrador de *Tierras de la memoria*, revira suas camadas de memória, carrega consigo seus cadernos de memórias, mas somente os consulta ao final, somente para ter certeza das próprias memórias.

Na edição de *Tierras de la memoria* da Editora Siglo Veintiuno, o narrador finaliza o relato com mais uma de suas lembranças, onde tenta descrever em seu caderno íntimo uma impressão sobre um inverno em que alguém conta que havia nevado muito. Ele diz: “Yo tuve que imaginarme apresuradamente un invierno con nieve; no tenía a mano en mi memoria ningún recuerdo que me ayudara [...] Y para colmo el muchachito había dicho: ...nevó de este porte” (HERNÁNDEZ, 2008, p. 75). Mais uma vez ele apresenta a memória como se fosse algo palpável, passível de



manipulação. Ela se apresenta como a terra que pode ser remexida, revirando as suas camadas para encontrar o que necessita naquele momento, ou para algum momento futuro.

No que concernem os manuscritos recolhidos e publicados pela editora Arca, o narrador segue seu relato dizendo que a palavra *porte* não era muito utilizada em seu país, porém, agora havia se acostumado a utilizá-la sempre que pensava no inverno. Também lembra que encontrou na rua um senhor que havia visto no jantar da noite anterior, e este lhe falava sobre as *cuneta* por onde corria água todos os dias às duas horas da tarde. Isto não lhe interessa, o que lhe chama a atenção são os bondes, diferentes dos de seu país, que possuíam uma franja verde no meio da carroceria, enquanto no seu país era vermelha, e também possuíam dois troles, e os de seu país somente um, o que o leva a pensar que “[e]n eso los mendocinos estaban más adelantados que los uruguayos.” (HERNÁNDEZ, 2002b, p. 55).

Mas o que chama atenção neste “novo” final é quando ele nos fala que, após tocar piano na escola Alberdi, o diretor o chamou e falou: “Ud. va a ser célebre; acuérdesse de lo que yo le digo; si entonces pasa por aquí venga a verme” (HERNÁNDEZ, 2002b, p. 55). Mesmo achando que havia tocado mal, se sentiu alcançado por uma profecia e pôs-se feliz. Talvez seja esta uma das razões pelas quais ele nos fala ao início da narrativa que as lembranças do passado o fazia feliz, e recordar estes momentos era uma forma de abrandar a amarga realidade do presente. Realidade esta que se apresenta sob a forma de inúmeras perdas, de seu “fracasso” como pianista, por isso vendo-se obrigado a deixar sua cidade e seus familiares para buscar trabalho em outros países.

Na manhã seguinte segue para um lugar chamado Godoy Cruz, quando chega na escola onde ficará alojado é novamente levado a um piano, e ali recebe um copo de cerveja, que de tão grande lhe parece um balde e é necessária a ajuda de um colega para que consiga segurá-lo. Finaliza falando desse copo: “A ese vaso lo llamaba ‘el potrillo’; lo iban pasando de mano en mano y antes que lo bebieran



todo lo volvían a llenar” (HERNÁNDEZ, 2002b, p. 56).

Assim como o final da edição publicada pela Siglo Veintiuno, este também é inconcluso, mas ele é inacabado como a própria memória que está sempre sendo remexida, ou como o *vaso potrillo*, que mesmo antes que se beba todo é cheio com mais cerveja. Não se sabe se por opção do escritor de realmente querer subverter as convenções da literatura e deixá-lo exatamente assim, ou se existiu algum motivo alheio que o tenha levado a não conclusão. Talvez pudesse ser lido como uma quebra, ou um entrave que o narrador tenha encontrado diante das suas memórias, algo que não lhe permitisse, ou que não quisesse ir além do já encontrado.

Referências

- BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In: _____. **Rua de mão única**. Obras escolhidas Volume II. 1 ed. 6 reimpressão. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2011. p. 227.
- _____. **Passagens**. 1ed. 2 reimpressão. Trad. do alemão: Irene Aron. Tradução do francês: Cleonice Paes. UFMG: Belo Horizonte, 2009.
- DÍAZ, José Pedro. Notas. In: HERNÁNDEZ, Felisberto. **Obras completas. Tomo III**. Montevideu: Arca, 2002. p. 209-227.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 1 ed. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FREUD, Sigmund. Construcciones en el análisis. In: _____. **Obras Completas: Volumen 23 (1937-39)**. Moisés y la religión monoteísta Esquema del psicoanálisis y otras obras. Tradução: José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amarrortu Editores, 1991. p. 255-270.
- _____. Nota sobre o bloco mágico. In: _____. **Obras Completas, Volume 16: O eu e o ID, “autobiografia” e outros trabalhos (1923-1925)**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 267-274.



GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar esquecer escrever**. São Paulo: Editora 34, 2006.

HERNÁNDEZ, Felisberto. Por los tiempos de Clemente Coling. In: _____. **Obras completas. Tomo I**. Montevideu: Arca, 2002a. p. 23-60.

_____. Tierras de la memoria. _____. **Obras Completas. Volume III**. 6 ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 2008. p. 09-75.

_____. Tierras de la memoria. _____. **Obras completas. Tomo III**. Montevideo: Arca, 2002b. p. 11-56.