



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São José do Rio Preto

Leonardo Brandão de Oliveira Amaral

García Márquez, Cortázar e Rubião:

uma caracterologia das representações insólitas da morte em nove contos de autores latino-americanos

São José do Rio Preto
2023

Leonardo Brandão de Oliveira Amaral

García Márquez, Cortázar e Rubião:

uma caracterologia das representações insólitas da morte em nove contos de autores latino-americanos

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Proc. 8888.7.610927/2021-00.

Orientador: Profa. Dra. Maria Cláudia Rodrigues Alves

São José do Rio Preto
2023

A485g Amaral, Leonardo Brandão de Oliveira
García Márquez, Cortázar e Rubião : uma caracterologia das representações
insólitas da morte em nove contos de autores latino-americanos / Leonardo
Brandão de Oliveira Amaral. -- São José do Rio Preto, 2023
217 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto
de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto
Orientadora: Maria Cláudia Rodrigues Alves

1. Ficção Fantástica. 2. Mimese na literatura. 3. Dialogismo (Análise
literária). 4. Contos. 5. Ficção latino-americana. I. Título.

Leonardo Brandão de Oliveira Amaral

García Márquez, Cortázar e Rubião:

uma caracterologia das representações insólitas da morte em nove contos de autores latino-americanos

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Proc. 8888.7.610927/2021-00.

Comissão examinadora

Profa. Dra. Maria Cláudia Rodrigues Alves
Unesp – São José do Rio Preto
Orientadora

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
Unesp – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Edson Soares Martins
URCA – Universidade Regional do Cariri

São José do Rio Preto
6 de julho de 2023

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de pesquisa, sob o processo nº 8888.7.610927/2021-00, sem a qual esta pesquisa seria inexecutável;

À Profa. Dra. Maria Cláudia Rodrigues Alves, por ter aceitado a orientação, pelo acompanhamento, mesmo com todas as dificuldades que se apresentaram nos anos de pandemia, por sempre demonstrar-se prestativa às minhas demandas e pelas críticas precisas, essenciais para o desenvolvimento deste trabalho;

À Profa. Dra. Claudia Maria Ceneviva Nigro e ao Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior que como professores e examinadores da qualificação contribuíram imensamente para o refinamento do trabalho e o meu crescimento pessoal;

Aos estimados funcionários do Ibilce, Mauro Kasuo Miasaki e Silvia Mara Vicentini de Carvalho, e ao coordenador do programa, o Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim, que sempre foram zelosos e céleres em todas as questões que precisei de ajuda;

Aos colegas da URCA, o professor Dr. Edson Soares Martins e o amigo George Antonio Correia Feitosa que, mesmo à distância, sempre foram vozes de encorajamento;

Aos meus queridos hospedeiros, o Prof. Dr. Manoel Fernandes de Sousa Neto e Bianca Chagas de Oliveira, que aturaram minha presença por períodos quase indecentes;

Aos colegas discentes do Ibilce a quem, mesmo com o pouco contato, devido à distância, devoto carinho;

Aos tantos familiares e amigos que me auxiliaram nesses dois longos anos, como meu pai, meus avós e colegas de apartamento;

Aos tantos vivos e mortos que, de diversos lugares e temporalidades, me dirigiram suas vozes;

Ao ensino público e gratuito, graças ao qual o pensamento e a formação individual não estão sujeitos aos caprichos econômicos de alguns poucos;

À minha mãe, que sempre está ao meu lado, cuidando para que eu siga um caminho meu, onde encontre algo parecido com felicidade.

RESUMO

O presente trabalho, a partir de nove contos do insólito latino-americano, empreende a busca de caracteres significativos que permitam uma leitura transversal das obras, naquilo que concerne à relação transcendental que estabelecem entre o fazer artístico e os enigmas da morte por eles formalizados. Para isso, sigo as formulações teóricas da estética bakhtiniana e da hermenêutica de Paul Ricœur, destacando três linhas de força, paradigmas-tipo das representações da morte: a morte como ruptura com a sociedade, a memória reanimadora e a morte como uma segunda face da vida. O percurso crítico que orienta esta dissertação, apesar de apresentar-se, à primeira vista, como uma sequência de temas isolados, é, antes, uma espiral acumulativa de sentidos, comparando cada volta com a precedente e a que segue. Cada giro traz, pelas vias da articulação entre o dialogismo bakhtiniano e a tríplice mimesis ricœuriana, discursos pertinentes para a tanatologia literária empreendida, conforme a arquitetônica de cada conto exige. Atravessa-se, assim, as teorias do conto e do insólito, as especulações de Ricœur sobre a memória e a psicanálise freudiana, rumo a uma caracterologia capaz de enquadrar a forma e a finalidade com que esses contos insólitos de Gabriel García Márquez, Murilo Rubião e Julio Cortázar representam a morte.

Palavras-chave: Insólito literário. Conto latino-americano. Dialogismo bakhtiniano. Mimesis ricœuriana.

ABSTRACT

This work, based on nine short stories of Latin American uncanny literature, undertakes the search for significant characteristics that allow a transversal reading of the works, regarding the transcendental relationship it establishes between artistic creation and the enigmas of death they formalize. To do so, I follow the theoretical formulations of Bakhtinian aesthetics and Paul Ricoeur's hermeneutics, highlighting three lines of force, paradigm-types of death representations: death as a rupture with society, the reviving memory, and death as a second face of life. The critical analysis path that guides this dissertation, despite presenting itself at first sight as a sequence of isolated themes, is rather an accumulative spiral of meanings, comparing each turn with the preceding and the following one. Each twist brings, through the articulation between Bakhtinian dialogism and Ricoeur's triple mimesis, relevant discourses for the literary thanatology undertaken, according to the architectonics demanded by each story. Thus, the theories of the short story and the uncanny, Ricoeur's speculations on memory, and Freudian psychoanalysis are traversed towards a characterology capable of framing the form and purpose with which these uncanny tales by Gabriel García Márquez, Murilo Rubião, and Julio Cortázar represent death.

Keywords: Literary uncanny. Latin American short story. Bakhtinian dialogism. Ricœurian mimesis.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
2 FUNDAMENTAÇÕES ESTÉTICAS A UM ESTUDO DAS REPRESENTAÇÕES INSÓLITAS DA MORTE EM NOVE CONTOS DE GARCÍA MÁRQUEZ, RUBIÃO E CORTÁZAR	17
2.1 Forma, mimesis e arquetônica	23
2.2 Tradições: o conto e o insólito	33
2.3 Escritores no mundo e [n]a América Latina	41
3 A MORTE COMO RUPTURA COM A SOCIEDADE	49
3.1 <i>O pirotécnico Zacarias</i> : a incomunicabilidade e a policromia	50
3.2 <i>La tercera resignación</i> : o luto de si e os impulsos autodestrutivos	64
3.3 <i>Las puertas del cielo</i> : os mundos dos mortos na balança dos vivos	85
4. A MEMÓRIA E A PALAVRA: MORTOS REANIMADOS	104
4.1 <i>Cartas de mamá</i> : a dinamicidade interpretativa do insólito e o perdão entre a culpa e a memória manipulada	106
4.2 <i>Eva está dentro de su gato</i> : ambiguidade afetiva diante da morte e a transmutabilidade da existência	123
4.3 <i>A noiva da casa azul</i> : a Verdade e o desajuste entre memória e realidade	142
5 A MORTE, A OUTRA FACE DA VIDA	156
5.1 <i>Petúnia</i> : a impotência do homem e o Uroboros da morte-vida	159
5.2 <i>Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles</i> : a solidão compartilhada e a figuração cíclica	169
5.3 <i>Una flor amarilla</i> : o escorpião encalacrado e a vertigem da (i)mortalidade (ir)repetível	181
6 UMA CARACTEROLOGIA DAS REPRESENTAÇÕES INSÓLITAS DA MORTE NO CONTO LATINO-AMERICANO	194
REFERÊNCIAS	211

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“[...] como um vaso, deixo-me encher pelos pensamentos alheios que entram em mim pelo ouvido.”

Fedro, Platão (2002, p. 105)

Empreendo, nas páginas que se seguem, um itinerário crítico que ziguezagueia por nove contos de três autores latino-americanos – *O pirotécnico Zacarias*, *A noiva da casa azul* e *Petúnia*, de Murilo Rubião; *La tercera resignación*, *Eva está dentro de su gato* e *Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles*, de Gabriel García Márquez; *Las puertas del cielo*, *Cartas de mamá* e *Una flor amarilla*, de Julio Cortázar. No seu destino, espero encontrar uma caracterização¹ das representações insólitas da morte, nos contos, capaz de, além de permitir uma compreensão aprimorada das obras e seus autores, enquadrar uma dimensão da relação entre a literatura e o enigma da morte e do morrer – a da sua especulação poética. A presente pesquisa pode ser descrita, assim, como uma tanatologia literária, cujas bases filosófico-metodológicas são a hermenêutica crítica de Paul Ricœur – ramo da ciência da interpretação que leva em conta as assimetrias da recepção literária – e a estética bakhtiniana – como projeto sistemático de compreensão da natureza da obra de arte e da atividade estética.

Os caminhos traçados sobrepõem-se: ora tem-se a obra de Julio Cortázar, ora a de Gabriel García Márquez, ora a de Murilo Rubião. As encruzilhadas são as teorias do conto e do insólito, a posição do intelectual latino-americano – com os desafios particulares ao seu lugar dentro da literatura mundial – e os paradigmas culturais da morte na religião, na ciência e na literatura. Cada análise vincula-se ao elemento percebido como predominante na representação, chave para a compreensão da arquitetônica do conto. Ao final de cada seção, uma proposta interpretativa é elaborada. O conjunto delas serve aos desenvolvimentos das hipóteses que embasam este estudo.

Para mapear os percursos, o núcleo do trabalho foi dividido segundo os paradigmas-tipo das representações da morte nos contos, sendo eles: *a morte como ruptura com a sociedade*, *a memória reanimadora* e *a morte como uma segunda face*

¹ Embora o conceito de “tipologia” seja adequado para o que se vê realizado no todo do trabalho, a natureza não disjuntiva dos paradigmas-tipo que agrupam os contos torna preferível o uso de “caracterologia”, tomado como o *estudo das características convergentes e divergentes de objetos* – no caso, estéticos – e *das suas injunções diante de um enquadramento hermenêutico*.

da vida. Evidentemente, não são concepções disjuntivas. Como as análises revelam, por vezes um conto repete mais de um paradigma. As obras, no entanto, permitem o discernimento de caracteres significativos e predominantes, além de estruturar elaborações críticas sobre as intenções discursivas e os sentidos da representação insólita da morte no *corpus* delimitado.

A organização dos capítulos entrevê o ritmo da comparação. O texto move-se numa acumulação de análises, as quais, ao mesmo tempo que caracterizam as representações dos contos, integram, ao desenvolvimento centrípeto, o estudo das poéticas insólitas e as contribuições dos estudos literários pertinentes ao material analisado. Assim, à contribuição da teoria do conto acresce-se a da psicanálise freudiana, em seguida a tradição da representação da morte na cultura judaico-cristã, cujo paradigma principal, dentro da literatura insólita, é a obra de Dante Alighieri, depois, as teorias do fantástico, e assim por diante, até o capítulo final, quando a caracterologia dispõe das ferramentas para tecer sua comparação.

Essas referências, todavia, não se confundem nas análises. As seções dos capítulos três, quatro e cinco estudam autonomamente um conto. Em cada uma delas, como o final deste capítulo resume, antecipo quais referenciais são utilizados. O objetivo da diversidade de inserções é identificar os elementos quantitativamente pertinentes que, em conjunto, permitem uma interpretação elucidadora dos paradigmas, sem, com isso, apagar as particularidades de cada tratamento temático.

Antes, todavia, é necessário apresentar os instrumentos críticos da presente investigação. No segundo capítulo, os referenciais teórico-metodológicos das análises seguintes são apresentados e resumidos. Na primeira subseção – *Forma, mimesis e arquitetônica* – Mikhail Bakhtin, Paul Ricoeur e Gérard Genette têm suas proposições concernentes à estética da criação verbal, à hermenêutica e à narratologia trabalhadas em torno de uma concepção do objeto estético que permita situá-lo como parte de um campo discursivo avivado pelas trocas constantes com outros campos, as quais são efetuadas pelas atuações dos autores e receptores. Na segunda subseção – *Tradições: o conto e o insólito* – tem-se a introdução, na presente discussão, dessas duas categorias estéticas e suas respectivas tradições, cujas contribuições serão vitais para as análises dos contos. Das críticas e contribuições referenciadas, da teoria do conto, merece destaque a contribuição das teorizações dos contistas – Edgar Allan Poe, Horacio Quiroga e o próprio Cortázar – e a de Ricardo Piglia. Quanto às teorias do insólito, foram privilegiadas as abordagens de Tzvetan

Todorov, Irleamar Chiampi, Jaime Alazraki e, principalmente, David Roas. Por fim, na terceira subseção, *Escritores no mundo e [n]a América Latina*, considerei o componente contextual, com ênfase na posição problemática dos autores latino-americanos em uma suposta modernidade irradiada pelas nações europeias e os Estados Unidos, na esteira dos pensamentos de Antonio Candido, Roberto Schwarz e Silviano Santiago, e a participação dos autores aqui estudados em um momento de afirmação e crescimento da produção cultural do continente, seguindo os desenvolvimentos da crítica do *boom* latino-americano, tomando como referência os trabalhos de Ángel Rama, David Viñas, Candido e um prefácio instigante de Doris Sommer.

As vias mais movimentadas, por incluírem bifurcações e desvios, são as dos capítulos três, quatro e cinco. Nestes, escrutino, isoladamente e em sequência, os contos em particular. São divididos, assim, em três subseções. Cada uma delas trata de uma das obras, reconstruindo sua arquitetura e composição para, depois, relacioná-la à sua representação da morte. No início de cada novo capítulo, uma breve revisão do capítulo anterior relaciona a discussão precedente à presente, antecipando os elementos que, no sexto capítulo, permitirão uma visão aglutinante dos desenvolvimentos e que responda às perguntas que surgiram no trajeto.

No terceiro capítulo, *A morte como ruptura com a sociedade*, os contos abordados são *O pirotécnico Zacarias*, de Rubião; *La tercera resignación*, de García Márquez; e *Las puertas del cielo*, de Cortázar. Na primeira seção, “*O pirotécnico Zacarias: a incomunicabilidade e a policromia*”, para alcançar as concepções de *incomunicabilidade* e de *policromia*, elementos coordenados pela obra na sua arquitetura², atravessa-se a enigmaticidade característica dos contos rubianos. Em tal momento, são a teoria do conto, mediada pelas contribuições de Bakhtin e Ricoeur, e os estudos das estéticas de vanguarda que permitem enquadrar a representação da morte. Na segunda seção, “*La tercera resignación: o luto de si e os impulsos autodestrutivos*”, a psicanálise freudiana aparece como o paradigma relativizado pela narrativa do autor colombiano, representando a morte como um movimento interno à consciência e ambíguo em natureza. Para estruturar esta comparação, todavia, foi necessário, antes, construir uma abordagem da relação entre o autor-pessoa e o autor-criador, como definidos por Bakhtin (2003), e como essa dinâmica deve ser

² Este e outros conceitos de definição complexa são apresentados em detalhe no capítulo seguinte.

trabalhada na obra de García Márquez, dado o enfoque biográfico recorrente, tanto por parte da crítica quanto do autor. Na terceira seção, “*Las puertas del cielo: os mundos dos mortos na balança dos vivos*”, a representação dos mundos dos mortos pelo autor argentino é contraposta à de Dante Alighieri, como paradigma convergente da tradição judaico-cristã e da literatura insólita, e a de Silvina Ocampo, outra argentina que pratica a subversão como técnica estético-ideológica. A contribuição da crítica consagrada de Erich Auerbach ao poema dantesco, mediada, novamente, pela teoria bakhtiniana, foi fundamental para a análise do conto, na medida em que forneceu parâmetros contra os quais a representação da morte em Cortázar pôde ser oposta.

No quarto capítulo, *A memória e a palavra: mortos reanimados*, os contos abordados são *Cartas de mamá*, de Cortázar, *Eva está dentro de su gato*, de García Márquez, e *A noiva da casa azul*, de Rubião. Na primeira seção, “*Cartas de mamá: a dinamicidade interpretativa do insólito e o perdão entre a culpa e a memória manipulada*”, enquadrou-se, primeiro, um problema teórico fundamental ao insólito – a dinamicidade interpretativa da prosa – e, em seguida, a filosofia do perdão e da culpa, através da égide dos estudos mnemônicos de Ricœur (2007) em *A memória, a história e o esquecimento*. Ambos os desenvolvimentos, além de permitirem uma leitura aprofundada da arquetonização do conto como uma *trajetória de conformação com a culpa*, introduzem a representação-tipo que associa à memória a capacidade de reavivar os mortos. Para a dinamicidade interpretativa, recorro, do lado hermenêutico, a Ricœur (2010 e 2015) e Umberto Eco (2013) e, naquilo que concerne ao insólito, a Todorov (2017), Alazraki (2001), Herrero Cecilia (2000) e, principalmente, Roas (2014). Na segunda seção, “*Eva está dentro de su gato: ambiguidade afetiva diante da morte e a transmutabilidade da existência*”, a capacidade reanimadora da memória, elemento estruturante das representações insólitas da morte, identificado na primeira seção do mesmo capítulo, é contraposta à ambivalência de instintos diante da morte. Novamente, a psicanálise freudiana permite leituras produtivas de García Márquez, intermediadas, novamente, pela teoria da memória de Ricœur (2007) e pelos estudos de Natali (2006) sobre a nostalgia e suas políticas entre autores latino-americanos. Ainda, valorizo a contribuição da fortuna crítica do autor, em especial os escritos de Ruben Cotelo (1971), Vargas Llosa (2021), Reinaldo Arenas (1971) e, principalmente, Rama (1971). Na terceira seção, “*A noiva da casa azul: a Verdade e o desajuste entre memória e realidade*”, a *memória*

reanimadora encontra a problemática central da teoria mnemônica, em sua base metafísica, a dinâmica entre memória e imaginação. O enigma rubiano que ocupa a atenção da análise é a ambiguidade desconcertante da relação entre memória, imaginação e morte, labirinto do tempo e do real. A arquetonização do conto, assim, é concebida como o *desarranjo entre memória e realidade*. Continua-se na esteira de teoria mnemônica ricœuriana, agora aproximando-se da base filosófica grega para pensar a problemática da representação verdadeira e da falsa – na esteira de Platão, oposição *eikón-phantasma*. Para alcançar uma compreensão esclarecedora do conflito do conto, ao invés de preterir uma à outra, mantenho a linha argumentativa do fantástico, tendo Roas (2014) como principal referencial.

No quinto capítulo, o fio solto do capítulo anterior é atado: a relação entre vida e memória, sua continuidade. Se a memória é dotada de uma capacidade reanimadora, resta caracterizar a *outra existência* e como ela associa-se à anterior. É, então, que se aproxima do mundo dos mortos na dinâmica viva que o Hades mantém com o dos vivos. A *memória reanimadora* serve de fio condutor, chave que abre as portas para as elaborações do capítulo. Os dois mundos são vistos, então, no mesmo horizonte. Entrevê-se a face da morte na vida e a da vida na morte, para o que as análises se ocupam de situar a permanência de uma na outra. Em “*Petúnia: a impotência do homem e o Uroboros da morte-vida*”, a *memória reanimadora* é enriquecida de uma dimensão temporal, a da *memória-hábito* em conjunção à *memória-lembrança*. A análise do conto, porém, demonstra-se insuficiente para compreender a obra através da atividade dos vivos, apontando para uma intercomunicação ampla, o Uroboros da morte e da vida, uma a boca e a outra a cauda da existência. Vislumbra-se uma concepção de existência cíclica e interminável, a eternidade em vida. A seção seguinte, “*Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles: a solidão compartilhada e a figuração cíclica*”, enquadra a leitura dos contos segundo o conceito de *figura*, partindo da leitura de Auerbach (1997). O elo, dentro das poéticas da morte insólita, é o grande poema de Dante, que responde à problemática da horizontalidade da *memória reanimadora* com a verticalidade da figura-preenchimento.

A relação entre morte e vida é interpretada, assim, como a figuração de uma na outra. Novamente, todavia, aspectos da formalização estética da morte dentro da problemática da existência, trabalhada através da metáfora do Uroboros encontra uma face problemática. A figuração cíclica escapa à verticalidade do plano divino, pela

constante problematização da capacidade da consciência de integrar a existência em um ordenamento superior. Nesse plano, “*Una flor amarilla: o escorpião encalacrado e a vertigem da (i)mortalidade (ir)repetível*” desenvolve o conceito de *figura* face o projeto estético da Cortázar e a crítica de Arrigucci Jr. Então, a escorpionidade cortazariana integra a intenção fragmentária, autocrítica, da linguagem e o mistério da realidade numa ótica de desmascaramento do real. Alcança-se, por fim, um conceito diferente de *figura*, fundado numa parataxe generalizada que institui a ambiguidade como estética exploradora do *ser*, confiando à poesia um poder heurístico similar àqueles da magia, do *jazz* e do jogo. Caoticidade e fragmentação são *buscados* como ferramentas de linguagem que, pela analogia, constroem experiências abertas à espera da consumação ativa do leitor a quem caberá, contra a ambiguidade indissolúvel do Uroboros da morte-vida, cristalizar sentido em figuras dispersas. No sexto e último capítulo, uma interpretação sintetizadora e esclarecedora dos desafios interpretativos e da relação entre os autores-necromantes é elaborada.

Uma última consideração merece ser feita, antes de prosseguirmos para o próximo capítulo. A delimitação do *corpus* estudado – a qual será mais bem fundamentada no início do capítulo seguinte – exige uma curta digressão sobre dois fundamentos metodológicos centrais para a proposta de estudo das representações da morte elaborada neste trabalho, os quais merecem ser antecipados para facilitar a visualização da unidade da pesquisa. Refiro-me à mimesis ricœuriana e ao caráter discursivo da obra estética, tomando *discurso* e *obra estética* segundo a definição bakhtiniana.

A caracterologia aqui empreendida coloca-se na intersecção entre os estudos tanatológicos, tomados genericamente como especulações ou definições sobre a natureza e as atitudes diante da morte, e a formalização estética das representações insólitas. Há, no presente enfoque, uma afinidade com as elaborações teóricas de Ricœur (2010) – mais especificamente, com a sua tese sobre a relação entre a aporética do tempo e a narrativa – que leva este trabalho a uma das hipóteses geradoras a serem verificadas ao longo da dissertação, a de que a obra estética articula especulações próprias sobre a morte, utilizando sua própria linguagem. A isto cabe acrescentar dois pressupostos que fundamentam tal hipótese: há uma confusão e uma vagueza de compreensões da morte, chegando ao cúmulo do não dito encontrado por Philippe Ariès (2012), que as narrativas, pela capacidade que têm de produzir mundos relativamente autônomos, organizam e respondem.

O objeto estético, assim, opera dois trabalhos sobre os discursos tanatológicos. No primeiro, realiza uma especulação própria. Recorrendo à sua linguagem e tradição, a poética aproveita sua capacidade polissêmica para tocar sentidos que escapam a outros campos, ao inserir no âmbito da sua atividade a experiência ativa do leitor, e provoca efeitos estéticos fundamentais à sua compreensão. No segundo, a narrativa também propõe uma resposta produtiva à indefinição da morte, ao organizá-la em um todo significativo.

Esse último elemento é oriundo da capacidade da narrativa de criar sentido da intriga, pela configuração de uma síntese do heterogêneo. Tal movimento, que Ricœur (2010a, p. 1-2) chama de *inovação semântica*, está presente tanto na metáfora quanto na narrativa – o que leva a pensar as representações-tipo como metáforas epistemológicas, também seguindo o pensamento de Ricœur.

Deixando de lado, por enquanto, o poder representativo da metáfora – trabalhado na primeira seção do quarto capítulo –, cabe assinalar a relação profunda entre narrativa e tempo. Ricœur (2010a) coloca em relevo essa questão, conferindo à narrativa uma natureza essencialmente temporal. Diz mais, que ela é a única capaz de responder à “[...] ruminação inconclusiva [...]” (RICŒUR, 2010a, p. 16) das especulações sobre o tempo. É esta última capacidade que permite conferir à narrativa a sua capacidade de *responder* a discursos saturados de significados.

Bakhtin (2014) também nota uma capacidade análoga no discurso estético, quando postula a respeito da capacidade do autor de construir um todo arquitetonicamente significativo. De tal concepção, o russo defende que o discurso romanesco, embora por vezes também confira tal capacidade a toda a prosa, organiza diferentes discursos, de diferentes sujeitos, refratando a sua própria intenção e posicionando-se axiologicamente³. A versatilidade composicional e o poder da narrativa de construir sentido, sintetizando o que, fora dela, é heterogêneo, conferem-lhe o potencial de reivindicar seu lugar e sua “verdade” entre os discursos sobre a vida e o conhecimento. Seria isso válido tanto para *o tópico do tempo quanto para o da morte?*

³ O uso de “axiologia”, em todas as suas menções nesse trabalho, está em consonância com aquele feito por Bakhtin na sua estética da criação verbal, remetendo às valorizações latentes em todas as expressões discursivas. Todo enunciado confere, ideologicamente, sentido àquilo que formaliza, conferindo valores aos objetos representados a partir da construção ativa dos agentes discursivos – em especial, no caso da prosa artística, o autor, o narrador e os personagens – e daquilo que proferem.

Quanto ao estudioso da literatura, ele encontra um impasse contrário. Sua investigação está sujeita às mesmas dúvidas que as poéticas, por mais que suas ferramentas sejam diferentes. Na sua ânsia de compreender o ambíguo e o (ir)representável, deve manter a cautela, não substituir, já dizia Platão (2002, p. 67), “[...] a pobreza da invenção pela arte da composição.”.

2 FUNDAMENTAÇÕES ESTÉTICAS A UM ESTUDO DAS REPRESENTAÇÕES INSÓLITAS DA MORTE EM NOVE CONTOS DE GARCÍA MÁRQUEZ, RUBIÃO E CORTÁZAR

Para estruturar uma fundamentação estética capaz de viabilizar a compreensão do fenômeno das representações insólitas da morte é necessário, antes, estabelecer a amplitude do seu *corpus* e a natureza da perspectiva pretendida. Por isso, este capítulo compreende duas etapas metodológicas: a delimitação temática e a fundamentação teórica do fenômeno estético. A segunda depende da primeira, uma vez que os instrumentos devem adequar-se ao objeto, não o contrário.

No percurso desta dissertação, pode-se argumentar contra o vaivém histórico das referências. Ora tem-se as emblemáticas questões de Platão e Aristóteles, justificavelmente consideradas, por alguns, ultrapassadas, ora as leituras contemporâneas de obras de escassa fortuna crítica. Contra tais questionamentos, repito a resposta de Ricœur (2007, p. 19): não pretendo escrever uma história dos problemas, “Convoco um ou outro autor de acordo com a necessidade do argumento, sem atentar para a época.”, e concordo quando diz que este “[...] parece ser o direito de todo leitor diante do qual todos os livros estão abertos ao mesmo tempo.”.

Quanto ao estilo adotado, darei preferência à primeira pessoa do singular. Reservo-me, todavia, o direito de adotar o plural, novamente seguindo Ricœur (2007, p. 19), quando “[...] espero arrastar comigo meu leitor.”.

Um rápido vislumbre da delimitação temática deste trabalho é suficiente para constatar a problemática síntese do heterogêneo, para usar uma expressão cara a Paul Ricœur. O que leva, enfim, a comparar as obras de três autores que possuem formações, nacionalidades, estilos, associações e períodos diferentes? Os contos do colombiano Gabriel García Márquez, por exemplo, embora tenham sido reunidos na coletânea *Ojos de perro azul* apenas em 1974, foram lançados previamente entre 1947 e 1955. Um deles, *La tercera resignación*, é, inclusive, o primeiro conto publicamente conhecido do autor. Os do brasileiro Murilo Rubião, por sua vez, foram escritos, reescritos, publicados e republicados em diferentes versões.

O elemento aglutinador não é da ordem da genealogia ou da história literária, mas de uma tanatologia literária. Esta é parte de um projeto maior, o estudo das

concepções, dos símbolos e da natureza da morte: a tanatologia em si, da qual o seu ramo literário é o estudo das representações da morte na literatura em relação à cultura. Adequar tal empreendimento à *materialidade* da obra de arte, neste caso, literária, exige, além da disposição de ferramentas produtivas, estabelecer um *corpus* apreensível.

A amplitude e a diversidade de tratamentos da relação entre a morte e a literatura são desafiadoras. O recorte da presente investigação partiu de um quadro específico, as representações insólitas da morte na América Latina. Tal campo foi selecionado durante as minhas investidas precedentes sobre as teorias do insólito e a contística em língua portuguesa e espanhola.

O primeiro sinal da sua produtividade foi o critério quantitativo: insolitamente, representa-se muito a morte. No romance, pode-se mencionar, entre tantos outros, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; *O Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo; *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez; *A expedição Montaigne, Quarup e Sempre viva* de Antonio Callado; e *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Nos contos, os exemplos são ainda mais numerosos: a obra singular de Silvina Ocampo; *Luana*, de Alexandre Marino; *Páramo*, de Guimarães Rosa; quase todos os contos reunidos em *Ojos de perro azul*, de García Márquez; *Lázaro*, de Hilda Hilst; *Apeiron*, de Caio Fernando Abreu; e *El espectro*, de Horacio Quiroga.

As primeiras leituras das obras insólitas que representam a morte provocaram uma série de questões orientadoras. Haveriam constantes nessas representações? O que motiva os autores a elegerem tais formas como meios para imagnetizar a morte? Há uma tradição de representações da morte insólita?

Os caminhos adotados aqui, na busca de possíveis respostas, foram a hermenêutica crítica, o dialogismo e a comparação. Procurei, a princípio, sistematizar traços gerais das representações. Saltou aos olhos a frequência e a simultaneidade de algumas escolhas, tanto estilísticas quanto temáticas, num segundo sinal da presença de um fenômeno significativo. Estas constantes serviram, então, como linhas de força para agrupar os contos segundo paradigmas tanto da representação da morte na literatura quanto na sociedade, as quais dão nome aos capítulos 3, 4 e 5.

As confluências notadas, de ordem estrutural e temática, precisaram, então, de contraposições a disparidades contextuais e estilísticas. Nessa busca, tornou-se evidente a produtividade de, em face das peculiaridades das poéticas da morte insólita no conto latino-americano, enquadrar e interpretar essas representações semelhantes

da morte. Afinal, o que leva/permite que autores diferentes escrevam obras com manifestas semelhanças arquitetônicas?

O empreendimento de uma resposta exige, a princípio, um recorte que delimite um grupo menor de autores. Abarcar toda a poética da morte insólita, mesmo que restrita à América Latina, exigiria um trabalho maior, inexecutável em uma dissertação de mestrado.

Para a identificação de um grupo apreensível de obras, segui os critérios estéticos e contextuais. Busquei autores que, mesmo que não em direta relação, escrevessem em períodos semelhantes e já tivessem sido agrupados pela crítica especializada e pela indústria cultural. Assim, dispõe-se de paradigmas formais e contextuais, aplicáveis a todas as obras e já estabelecidos pelos estudos literários, para enquadrar as diferentes expressões insólitas da morte.

Os autores dos contos que formam o núcleo do *corpus* – Cortázar, Rubião e García Márquez –, em razão dessa delimitação, são *latino-americanos com produções expressivas no momento de uma relativa integração da região*⁴. Esse movimento pode ser enquadrado em uma série de agrupamentos, não raro figurando-os juntos em antologias, como *Spanish short stories* (LAWAETZ, 1972) e *A Hammock beneath the mangoes: stories from Latin America* (COLCHIE, 1991); ou relacionados a gêneros que seriam comuns a suas obras: *Fantástico*, *Realismo Mágico*, *Boom latino-americano*, *Nova narrativa latino-americana...*

As categorizações, sejam elas fundamentadas em critérios analíticos ou mercadológicos, acumulam-se, assim como as características específicas de suas abordagens classificatórias. A partir das análises delas, selecionei *paradigmas operatórios* – doravante referidos como *paradigmas-tipo* – capazes de fundamentar uma sistematização das obras selecionadas. Cada uma delas tem suas deficiências e seus benefícios quanto à capacidade de serem adequadas às obras.

Cortázar, sobre a classificação da sua literatura como fantástica, dizia que “Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico por falta de nome melhor...” (CORTÁZAR, 2008, p. 148). O uso de realismo mágico, ou maravilhoso, para designar tanto a literatura de Rubião quanto a de García Márquez,

⁴ Para fins didáticos, destaquei, ao longo de todo o trabalho, as expressões, frases e conceitos centrais de cada desenvolvimento. Uma vez que as elaborações ziguezagueiam por diversos referenciais, esse recurso permite preservar a linha condutora da sua espiral, as forças centrípetas da discussão. Tendo em vista que trechos em língua estrangeira também são destacados em itálico, àqueles que são, ao mesmo tempo, de outros idiomas e centrais, aparecem entre aspas.

se de acordo com a proposta de Irleomar Chiampi (2015), por vezes, é problemático, pois há diferenças entre as configurações das obras quanto às referências aos ideologemas⁵ americanos. Não raro, ainda, os termos fantástico, realismo fantástico, realismo maravilhoso e realismo mágico são utilizados indiscriminadamente.

Em virtude dessa pluralidade, o paradigma da literatura insólita torna-se um dos momentos necessários da presente investigação. Ao longo dos capítulos, será necessário trabalhar como cada autor representa *insolitamente*.

Quanto ao *Boom* latino-americano, ele tem a vantagem de ser um recorte dotado de materialidade editorial. Esta permite a determinação daqueles que escrevem no período e que são integrados no disparo do número de exemplares publicados. No caso de Rubião, que já escrevia antes dos outros dois contistas, essa relação editorial é peculiar, pois, apesar de geralmente não ser enquadrado entre os autores do *boom*, foi impulsionado por ele com o florescimento da sua leitura após a publicação de *O pirotécnico Zacarias*, em 1974. Além disso, no seu trabalho como contista e diretor do Suplemento Literário do *Minas Gerais*, foi determinante para a divulgação de traduções dos autores do *boom* e de outros já consagrados, alguns, como Jorge Luis Borges, considerados precursores do “movimento”, como nota Rui Mourão (1991). O termo carece, todavia, de uma regularidade estética, seja formal ou temático-ideológica, reunindo autores que pouco têm em comum.

Dito isso, porém, os autores escrevem da mesma região e no mesmo período. Recebem ativamente a influência de obras paradigmáticas do tempo, como as de Franz Kafka e Borges. Além disso, experienciam períodos de instabilidade política, visíveis nas ditaduras que marcaram o século XX. Cortázar e García Márquez, mais diretamente, são ativos no debate político do período, por exemplo, quanto à Revolução Cubana. Rubião (1982, p. 5), por sua vez, liderou a delegação mineira no I Congresso Brasileiro de Escritores de 1945, evento marcado pelo oposicionismo às políticas então vigentes.

No plano estético, são ativos nos debates sobre a mimesis e a reformulação ou renovação de suas literaturas nacionais. Como Doris Sommer (2004, p. 17) nota, alguns dos autores do chamado *boom* até depreciam o valor da narrativa latino-

⁵ O conceito de ideograma, como adotado por Chiampi na leitura que faz de Bakhtin, pode ser definido como o elemento do discurso que expressa um conjunto valores e crenças subjacentes, permitindo relacionar uma expressão particular ao seu sistema de relações sócio-políticas.

americana anterior, o que pode ser visto como uma tomada ativa de posição diante dos propósitos e dos critérios sob os quais se deve escrever literatura.

Não raro, esses mesmos escritores atuam diretamente para uma reformulação ou revitalização das literaturas latino-americanas. García Márquez e Cortázar davam palestras e ministravam cursos de escrita. Os dois, principalmente o último, também escreviam ensaios sobre o fazer literário e as questões de representação – tomada, aqui, como a relação entre o fazer artístico e a realidade, sua configuração dos influxos heterogêneos do mundo e da cultura. Alguns dos textos de Cortázar, ensaísticos e ficcionais, figuram entre o cânone dos estudos do conto e do fantástico. Rubião, por sua vez, teve papel importante junto ao Suplemento Literário do *Minas Gerais*, preparando e divulgando não só as obras consagradas, mas as de novos artistas, naquela que seria conhecida como a *Geração Suplemento*.

Assim, a presença de elementos contextuais, de uma tradição contística latino-americana e a problematização da mimesis artística também consta entre os paradigmas destacáveis. Essa consideração permite situar o campo discursivo local, marcado pelos conflitos ideológicos do período e a dinâmica entre cultura e vida. Além disso, situa as narrativas dentro de um momento de renovação do fantástico, como será mais bem trabalhado na primeira seção do quarto capítulo.

Saindo um pouco da perspectiva classificatória, é relevante levar em conta as relações interpessoais dos autores. Cortázar e García Márquez mantinham contato e trocavam ideias, tanto no plano estético quanto no político, dadas as suas particularidades. Quanto ao brasileiro, este, assim como parece ser o nosso caso no quadro geral da América Latina, tem pouca conexão direta com os vizinhos, apesar de escrever obras nos mesmos gêneros e períodos que eles. Não me parece, todavia, que seja o caso de dispensar por completo a possibilidade de que ele tenha sido lido pelos outros, se levarmos em conta relatos como o do tradutor Remi Gorga Filho, quando este lembra que Cortázar “[...] dizia que o mineiro Murilo Rubião foi o primeiro autor do fantástico latino-americano, antes mesmo dele [...]” (SILVEIRA, 2020).

A acumulação de pontos de intercessão, demonstrada nos últimos parágrafos, permite a primeira determinação da abordagem necessária para compreender as relações propostas, que é a realização de um estudo comparado. As obras, e seus autores, quando cruzadas, revelam estar saturadas de *planos significativos* para a

caracterização das representações que realizam. Sem pretender exauri-las, este trabalho aproxima-as por quatro eixos: forma, tradição, contexto e tema. A proposta deste estudo só estará desenvolvida quando os quatro forem orientados sobre os contos e trabalhados em conjunto.

O presente capítulo, nas suas subseções, organizará o ponto de partida para o estudo dos contos. Isto é, sob que perspectivas estão fundamentados os eixos mencionados acima e como eles enquadram as obras analisadas. Eles claramente têm sobreposições, pois pressupõem-se mutuamente, mas, na abordagem adotada aqui, referem-se a diferentes quadros teóricos que exigem a devida mediação, para que possam ser utilizados em conjunto. Antes de seguir para as subseções que os explorarão em profundidade, é oportuno anunciá-las.

O primeiro eixo, a forma, pode ser melhor denominado *Forma, mimesis e arquitetônica*. O primeiro e o último termo seguem o uso de Mikhail Bakhtin (2014) em “O problema do conteúdo, do material e da forma”. Com a forma bakhtiniana, vê-se a primeira ponte entre este eixo e o terceiro e o quarto eixos na capacidade que a forma tem de trabalhar o conteúdo e no caráter receptivo dela a outros campos da atividade humana. A segunda ponte está na noção de arquitetônica, que supõe uma orientação axiológica do objeto estético e, portanto, que não rompe a conexão da forma (arquitetônica) com o mundo da vida. Quanto à mimesis, ela parte da concepção adotada por Paul Ricœur em *Tempo e narrativa*. Novamente, a ponte entre os eixos é visível: a tríplice mimesis, cuidadosamente elaborada por Ricœur, propõe uma relação entre a representação estética e o mundo extratextual que coloca em relevo a importância, para a compreensão da concretização da mimesis, do conhecimento das formas típicas (eixo dois), do contexto (eixo três) e da tradição do tema (eixo quatro). A ordenação das subseções deste capítulo é, assim, a de uma acumulação de pressupostos que devem enriquecer e caracterizar uns aos outros ao longo dos capítulos seguintes. A partir da arquitetônica dos contos, como fundamentada por Bakhtin (2014), as representações insólitas da morte serão caracterizadas e comparadas.

Na segunda subseção, *Tradições: o conto e o insólito*, está a fundamentação das abordagens generalizadoras sobre as obras estudadas. É um referente importante, pois reúne concepções e análises tanto dos autores quanto da crítica que permitem situar parte do horizonte de expectativas dos leitores e dos próprios escritores, ou seja, os elementos paradigmáticos considerados na *mimesis I* e

reorganizados na *mimesis* III, nos termos da *mimesis* ricœuriana. Além disso, há produtivas análises que esclarecem pontos obscuros sobre a relação entre as obras. Por último, é fonte de material para a análise dos projetos estéticos dos autores.

A terceira subseção, de caráter contextual, enquadra-os na posição de *Escritores no mundo e [n]a América Latina*. Nela estão as primeiras ferramentas para trabalhar a posição histórica e social desses escritores. Em relação ao pertencimento dos autores a uma determinada cultura, enquadro as concepções de morte e arte que habitam o imaginário tanto deles quanto dos seus leitores.

No quarto eixo, o do tema, toca-se o fio condutor da aproximação às obras, qual seja, *A morte e suas representações*. Diferentemente dos anteriores, ele não receberá uma perspectivação prévia. Uma vez que se toma a perspectiva do dialogismo bakhtiniano, torna-se oportuno tocar os limites do campo da cultura conforme cada obra de arte aproximar-se dele. É assim que, por exemplo, as pulsões de morte e o retorno ao inanimado da psicanálise freudiana são convocados por *La tercera resignación* e *Eva está dentro de su gato* e a hierarquia cristã dos mundos dos mortos recebem reformulação em *Las puertas del cielo*. Apenas no sexto e último capítulo, portando as análises dos nove contos, pode-se realizar uma perspectivação ampla de como o presente *corpus* relaciona-se e que lugar ocupa no amplo universo das representações da morte.

Vê-se nessa organização que, embora seja possível dividir a abordagem em diferentes focalizações, estão todas relacionadas. Pensar a concepção e as atitudes diante da morte em uma sociedade, longe de ser algo apenas temático, exige a diferenciação espacial, cultural e temporal, o que remete ao contexto. Igualmente, relacionar a morte no conto à morte no mundo da vida exige a exploração dos caracteres miméticos e axiológicos da obra estética, passando pelo estudo da forma. Ainda, existe uma variedade de discursos sobre a morte e maneiras de representá-la, as quais influem sobre os diversos momentos da atividade estética, desde a escrita até a recepção, que não podem ser desconsiderados.

2.1 Forma, *mimesis* e arquetônica

Os três conceitos que dão nome a esta seção são recorrentes nos estudos literários. Os dois primeiros podem ter significados muito diferentes, de acordo com a abordagem crítica do objeto estético. O terceiro, para o propósito desta dissertação,

tem sua concepção bem definida, por ser enquadrado enfaticamente por Bakhtin (2014). Utilizá-los como pressupostos teóricos para o trabalho com o texto literário exige, assim, destacar como são compreendidos, para que seja possível identificar os focos deste estudo e suas limitações, quando a respeito de outras possíveis abordagens dos objetos identificados. Nesta subseção, portanto, descreve-se o tratamento da forma artística a ser escrutinado nos próximos capítulos.

O principal trabalho que media as contribuições teóricas desse tratamento, em razão da sua priorização do discurso como unidade apreensível, é o projeto de elaboração de uma estética da criação verbal de Bakhtin. Este empreendimento surge em um contexto bem definido. Bakhtin (2014, p. 13-14) tem duas tendências como paradigmas a serem questionados: os pensamentos estéticos sem pretensões científicas e os cientificistas, que empobreceriam ou substituiriam os objetos estudados. A posição dele é em defesa do método científico, mas apenas daquele construído sistematicamente. A primeira tarefa na direção da elaboração de uma estética é, portanto, desvencilhá-la dos mal-entendidos das correntes anteriores. Seu pensamento é relevante, na medida em que propõe uma definição do objeto estético, e de como trabalhá-lo, reveladora de aspectos significativos das obras aqui analisadas.

A questão inicial proposta por ele, que é central para a discussão sobre a constituição material da obra, é “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária” (BAKHTIN, 2014). A diferenciação e a definição destas três partes constitutivas da obra de arte compõem a base de fundamentação da natureza do objeto estético, observando-o sob duas perspectivas complementares: uma que separa a arte da vida e do conhecimento e uma que vê as ligações da arte com a cultura.

A arte, para ele, integra o todo da cultura, mas opera sujeita a uma formalização estética. A forma é definida, assim, como um todo axiologicamente determinado segundo a ação de dois agentes, o autor e o espectador. Ela é acabada, orientada sob uma tensão emocional e volitiva, a qual dita um *tom*⁶, porém continua aberta ao diálogo e à integração de elementos que lhes são externos. Concebida de tal maneira, a posição do pesquisador muda seu campo de ação. Deixa de preocupar-

⁶ A noção de tom é central para as análises seguintes. Seu uso é, com raras exceções, consonante com essa concepção bakhtiniana de entonação emotivo-volitiva, ou seja, a orientação emocional e dinâmica do enunciado, partindo do seu enunciador, para um receptor imaginado.

se com a realização material da obra por si, na sua sensibilidade, e passa a analisar a atividade propriamente estética do “[...] artista e do espectador, orientada sobre ela.” (BAKHTIN, 2014, p. 22). O primeiro passo desse esteta é compreender a arquitetônica do objeto estético, sua construção ativamente realizada pelos dois agentes da atividade. Depois, é o momento de compreender a realidade cognitiva da obra, no qual Bakhtin considera que o esteta deve tornar-se um “[...] geômetra, um físico, um anatomista, um fisiólogo, um linguista [...]” (BAKHTIN, 2014, p. 22), para que seja capaz de relacionar sua estrutura fora da atividade criadora. O último momento da análise é o estudo da realização material da obra, sua composição direcionada à arquitetônica.

Esse ponto remete à diferenciação entre duas formas que se constroem mutuamente na obra de arte: a arquitetônica e a composicional. A primeira é aquela que confere ao objeto estético sua noção de unidade acabada, na qual um elemento é individuado e avaliado pelas consciências criadoras da sua esteticidade, o autor-criador e o autor-contemplador. No entanto, a arquitetônica da obra de arte requisita processos composicionais de natureza teleológica para concretizar-se. O exemplo utilizado por Bakhtin é esclarecedor. O trágico e o cômico são arquitetônicas. Para serem realizados, todavia, necessitam de uma organização material que oriente as partes na direção do todo que é a obra estética, tarefa cumprida pela forma composicional que, para o exemplo do trágico e do cômico, é o drama (BAKHTIN, 2014, p. 24). Ambas estão compreendidas no objeto estético e, por vezes, formalizações particulares podem realizar as duas tarefas (composicional e arquitetônica), porém a arquitetônica é a do acontecimento, da ética e da natureza, relacionando-se com outras realizações estéticas e com o mundo da vida, em contraposição à composicional, puramente técnica que tem como única função a realização da arquitetônica.

A autonomia formal é relativa a dois momentos, o da sua concretização e o da sua participação na unidade da cultura. A forma exige, de um lado, um material no qual possa ser realizada, e um conteúdo, a “[...] realidade do conhecimento e do ato estético, que entra com sua identificação e avaliação no objeto estético e é submetida a uma unificação concreta [...]” (BAKHTIN, 2014, p. 35). A forma, portanto, é autônoma na medida em que se constitui como uma singularidade criativa. Ela, todavia, só pode ser autonomizada por meio de um processo de composição e na sua capacidade de ser relacionada com outros pontos de vista criadores. Assim, Bakhtin (2014, p. 29)

concebe o objeto estético nas fronteiras dos diversos domínios da cultura, que ele reorganiza e responde, sem nunca escapar dessas fronteiras. Mais que isso, ele é dotado de um caráter multiforme que exige sua posição dentro da cultura para que receba acabamento. Essa unidade, dotada de autonomia relativa, não é realizada pelo material, como Bakhtin diz ser a orientação dos formalistas. Sendo ativamente construída pela atividade do autor, a totalidade estética é a “[...] composição da realidade vivida multilateralmente, é o *evento da realidade*.” (BAKHTIN, 2014, p. 35, grifos do autor). A composição da obra de arte é, sob este prisma, uma atividade positiva, na medida em que incorpora os outros campos da cultura, avalia a realidade que lhe é externa e a reconfigura axiologicamente em uma forma arquitetonicamente significativa e que exige a participação de um leitor que, assim como o autor, a organize e a responda.

A concepção bakhtiniana de arquitetônica, tão central para o estudo da sua estética da criação verbal, recebe aqui, no que concerne a essa *participação do leitor na reconfiguração axiológica da obra de arte em uma forma arquitetonicamente significativa*, uma instrumentalização de caráter prático-didático. As análises dos contos, nos capítulos seguintes, os reconfiguram na forma do que chamei de *arquitetonizações*. Este neologismo tem a finalidade de ordenar a abstração da qual deriva, a noção de *arquitetônica*, perante a posição receptiva ocupada pela leitura crítica.

A diferença entre forma composicional e arquitetônica já comporta, parcialmente, tal diferença, na medida em que qualquer orientação do olhar para a obra realizada já compreende um “[...] *momento do conteúdo que permitiria interpretar a forma de modo mais substancial* [...]” (BAKHTIN, 2014, p. 21, grifos do autor). Ocorre, todavia, que, como a definição supracitada incorre, a epistemologia do objeto estético na sua singularidade e estrutura puramente artística, em Bakhtin, é postulada, grosso modo, a nível de gênero – pensa-se na tragédia, na comédia, no romance.

Essas teorizações, embora indispensáveis, não abarcam todas as sínteses produtivas das obras, processos que permitem reunir, separar e contrapor representações. Para organizar sob o mesmo grau de lente os objetos estéticos que compõem nosso *corpus*, adotei, assim, o termo-mediador *arquitetonizações* como ferramenta analítica centralizadora, intermediária entre a arquitetônica da obra e a leitura livre, de um momento do conteúdo interpretável substancialmente. Seu uso, portanto, é dotado de dois caracteres coadunados: um prático – orientado para as

comparações críticas dos contos – e um didático – que permite o acompanhamento da análise argumentativa.

Ambos são coordenados pela necessidade de uma definição recíproca para conceitos, o mesmo pressuposto utilizado por Bakhtin (2014, p. 16) para extrair o conceito de estético da obra de arte. Para isso, cada *arquitetonização* é realizada sob o mesmo ponto de vista, o de uma poética da morte insólita. Não é de estranhar-se, portanto, a semelhança entre elas, uma vez que o enfoque crítico reconfigura o fato determinado axiologicamente em uma copenetração de sentidos possíveis. Justifica-se, assim, a preferência por um termo marcado morfologicamente pela sua natureza *actancial*, na medida em que destaca a natureza *ativa* do fenômeno interpretativo que traça os contornos de cada reconfiguração.

A base para a instrumentalização do conceito está na própria forma arquitetônica bakhtiniana. Sua definição, percebida na negativa da estética material e resumida didaticamente por Bakhtin (2014, p. 19-28) em cinco pontos, permite destacar os seguintes aspectos do objeto estético que vertem para a necessidade de uma formalização artística: 1) a tensão emocional e volitiva da forma; 2) o conteúdo da atividade estética como a contemplação; 3) a teleologia que orienta a composição material rumo à arquitetura e 4) a individualização estética que é a forma arquitetônica do objeto. Em 1), é necessário compreender a relação emocional e volitiva (axiológica) do autor e do espectador, de caráter *ativo*, a qual ultrapassa os limites do material verbal. Para 2), entende-se que, em Bakhtin, o objeto do esteta é o conteúdo da atividade estética e, portanto, contemplativa orientada sobre a obra, assim diferenciada da obra exterior. No 3), os elementos composicionais são pensados como estruturas da arquitetura, os fatores que permitem conceber a relação entre as partes e o todo interpretativo que é o objeto estético. Em 4), cada momento do objeto estético é uma individualização de algo além do material.

A relação entre *arquitetonização* e *arquitetônica* é evidente. Ambas são ferramentas referentes à relação entre a forma e o conteúdo da obra com a atividade contemplativa e dialógica entre autor e leitor. Ora, ambas determinam o *objeto estético* que, naturalmente, “[...] provém da contemplação estética viva do pesquisador [...]” (BAKHTIN, 2014, p. 23). A diferença, todavia, delas para o processo ingênuo do leitor despretenso é a necessidade de uma análise crítica e metodicamente consciente. As duas exigem um trabalho minucioso, concebido em etapas metodológicas, a fim

de evitar ambiguidade e imprecisão, colocando à vista aquilo que se analisa e, particularmente no caso da *arquitetonização*, *diante do que e de onde se observa*.

Não se deve confundir, assim, a correspondência entre a *arquitetonização* e a *arquitetônica* como um todo. A primeira é a uma materialização heurística, em conceito, da segunda, da qual é derivada. A *arquitetonização* é, evidentemente, reconfigurativa, na medida em que insere uma percepção crítico-cognitiva que, na mesma medida em que tolhe a *arquitetônica* do conto e desvirtua sua unidade anterior, reenquadra-o conforme outras possibilidades interpretativas, ao posicionar a forma diferentemente dentro do seu horizonte dialogal.

Antes de caracterizar a mimesis ricœuriana, que serve de fundamento à compreensão da atividade esteticamente criadora, em conjunto com as postulações de Bakhtin acima expostas, é necessário inserir no diálogo sobre a forma da obra de arte um outro interlocutor. Este é o ramo dos estudos literários que teoriza sobre a configuração da obra de arte, naquilo que se refere às suas estruturas. Trata-se, nesta focalização do ato configurante, de reconstituir estruturalmente as operações lógicas que organizariam sistematicamente a obra. As teorias que seguem tal proposição são muitas, entre as quais pode-se destacar o formalismo russo, o *New criticism* e o estruturalismo francês. Tão numerosas quanto os trabalhos dessas correntes são as críticas que receberam. Bakhtin (2014) refere-se aos estudos dos formalistas como parte de uma “estética material”, sobre a qual questiona a capacidade de compreender o objeto estético em sua real natureza. Ricœur também marca os limites e as contradições da abordagem dita estrutural, considerando, por exemplo, que Vladimir Propp, na sua morfologia do conto maravilhoso, não dispõe diante de si o conto, apenas um “[...] produto da racionalidade analítica [...]” (RICŒUR, 2010b, p. 67). Para Ricœur (2010b, p. 82), há sempre uma ação da inteligência narrativa anterior à “[...] reconstrução da narrativa com base numa lógica sintática.”. Com isso, ele antepõe às relações acrônicas, daquilo que chama de semiótica da narrativa, a necessidade de uma historicização, de contrapor os elementos da narrativa no tempo, os quais são enriquecidos pelos movimentos que constroem a tradição e são continuamente reconfigurados pela atividade do leitor.

Esses dois autores, no entanto, não negam toda a capacidade que a abordagem imanentista tem de analisar partes do objeto. Bakhtin (2014a, p. 19) faz uma ressalva sobre a fecundidade do estudo material da obra para compreender a

técnica da obra de arte. Ricœur, por sua vez, enriquece sua narratologia com as contribuições dos formalistas e dos estruturalistas, nos capítulos dois e três da terceira parte de *Tempo e narrativa* (RICŒUR, 2010b, p. 51-172). As noções de foco e voz narrativa, enunciação, enunciado, história e os jogos com o tempo permitem uma expansão da capacidade da inteligência narrativa de conhecer suas funções e contrapor as particularidades dos gêneros e das obras dentro da tradição (RICŒUR, 2010b, p. 145).

É, assim, no âmbito da *mimesis* II ricœuriana, definida logo adiante, que o estudo das estruturas merece seu espaço. Seus instrumentais, além de esclarecerem aspectos do processo de configuração da narrativa, conferem materialidade à comparação entre as diferentes estruturações das obras. A presença predominante da *mimesis* ricœuriana, na perspectiva deste trabalho, e a análise produtiva que Ricœur faz dos estudos de Gérard Genette, levam este a ocupar uma posição privilegiada entre os que servem de referencial para a compreensão das estruturas da narrativa.

Genette (197-), no seu *Discurso da narrativa*, ocupa-se principalmente em dividir a narrativa em dois eixos: das instâncias e do tempo. Primeiramente, ele retoma a distinção entre: *história*, o conteúdo da narrativa; *narrativa*, o enunciado narrativo; e *narração*, o ato enunciativo. Estas três instâncias são codependentes – só temos acesso a uma por intermédio da outra – e, portanto, cabe à análise do discurso literário “[...] o estudo das relações entre narrativa e história, entre narrativa e narração, e (enquanto se inscrevem no discurso da narrativa) entre história e narração.” (GENETTE, 197-, p. 27). Em seguida, o autor enriquece a distinção de Todorov (2017) entre *tempo*, quanto à relação entre o tempo da história e o do discurso; *aspecto*, concernente à percepção da história pelo narrador; e *modo*, sobre o tipo de discurso do narrador. A principal adição de Genette a esses aspectos é a categoria da *voz narrativa*, colocando a questão da narração ao lado da narrativa e da história, nas suas diversas instâncias e na inserção de um segundo protagonista, além do narrador, o destinatário (GENETTE, 197-, p. 29).

A série de fragmentações do ato configurante permite que ele aprofunde o conhecimento de técnicas narrativas fundamentais para a construção de sentido do texto. Entre os instrumentais por ele desenvolvidos estão as diferentes anacronias que temporalizam a narrativa, como as de ordem, as analepses e as prolepses, que variam em alcance e amplitude, e as de duração, referentes às constantes de velocidade que

marcam o ritmo da narrativa. Da noção de duração, ele depreende quatro formas de *movimentos* narrativos (GENETTE, 197-, p. 94): a *pausa*, quando a duração da história é anulada em detrimento da narrativa, a *elipse*, na qual o tempo da narrativa é apagado pelo da história, a *cena*, em que o tempo da história e o da narrativa igualam-se, e o *sumário*, que tem movimento variável em que o tempo da narrativa é menor que o da história. Genette também considera as questões de *frequência*, isto é, a repetição dos acontecimentos.

Além disso, distingue os *modos* da narrativa, que variam de acordo com a *distância* do narrador dos eventos, e o *foco* da narrativa, referente ao ponto de vista do narrador. Tal distinção permite diferenciar as narrativas entre as de *focalização zero*, quando quem narra é externo à diegese, e as de *focalização interna*, nas quais o narrador é personagem, distinção que não veta as alternâncias entre as focalizações. Por último, distingue as diferentes possibilidades de *voz narrativa*. Esta instância abarca as relações de narração: em aspecto temporal, para o qual a narração pode ser *ulterior*, *anterior*, *simultânea* ou *intercalada* aos eventos narrados; em *nível*, quando há narrativas dentro de narrativas, figurando diferentes instâncias da diegese que podem comportar transgressões; e em *pessoa*, que permite aprofundar as noções de focalização, ao caracterizar os narradores agora em quatro tipos, o *extradiegético-heterodiegético*, narrador externo que conta uma história da qual está ausente, o *extradiegético-homodiegético*, narrador-externo que conta a própria história ou uma que conhece intimamente, o *intradiegético-heterodiegético*, narrador-personagem que conta a história de outro, e o *intradiegético-homodiegético*, narrador-personagem que protagoniza a história contada.

Essa síntese dos aspectos do discurso da narrativa realizada por Genette serve como *inventário das técnicas* recorrentes que enriquecem a capacidade dos narradores de configurar seus textos. Não deve, como o próprio autor adverte, ser tomada como um “[...] instrumento de encarceração, de desrama castradora ou de abrandamento de passo: é um processo de descoberta, e um meio de descrição.” (GENETTE, 197-, p. 263). Não à toa, no decorrer das suas elaborações teóricas, Genette as contrapõe à obra prima de Proust, *Em busca do tempo perdido*, que não cansa de ampliar os conceitos que o pesquisador propõe. Todos eles devem, assim, ser trabalhados na capacidade que têm de organizar a *mimesis* II, sem nunca esquecer que ela é apenas uma das etapas da atividade estética.

O conceito de mimesis, por sua vez, tem uma longa história na estética e na filosofia, em geral. Dentre os termos que dão nome a esta seção, é o mais antigo, datando das concepções conflituosas de imitação de Aristóteles e Platão⁷. Para este trabalho, o caminho é o da tradição da mimesis aristotélica, seguindo a reelaboração dela por Ricœur (2010a). A razão da escolha do trabalho de Ricœur, e não da *Poética* de Aristóteles, como principal referencial é a revisão feita por ele da teoria do grego. O filósofo francês identifica com habilidade elementos presentes no texto de Aristóteles que são aprofundados pelos estudos posteriores e propõe uma série de desdobramentos direcionados à compreensão das capacidades da mimesis que estão além dos limites dela como representação de ação.

A mimesis sofre, portanto, uma modificação e uma expansão no trabalho de Ricœur. Ela não é nem a duplicação da realidade, como na mimesis platônica (RICŒUR, 2010a, p. 82), nem se esgota na sua organização da intriga, mas estende seu domínio para o antes e o depois desta. A mimesis, segundo a leitura de Ricœur, já tem tal amplitude desde a sua conceituação em Aristóteles. Para marcar o caráter ativo do fazer mimético, ele a divide em três partes, a tríplice mimesis. A primeira, a *mímesis I*, é o antes da configuração. Nela encontra-se a pré-compreensão do mundo da ação nas suas estruturas inteligíveis, seus recursos simbólicos e seu caráter temporal, percebidas tanto pelo autor quanto pelo leitor. As estruturas inteligíveis permitem identificar os aspectos estruturais da ação, com os quais é possível organizar a ação em termos de agentes, motivos, circunstâncias, interações e desfechos. Os recursos simbólicos marcam a mediação da cultura por meio dos símbolos, dotando-os de significado público e compartilhado em uma determinada comunidade. Quanto ao caráter temporal da *mímesis I*, ele realiza a indução da narrativa, organizando os antes e os depois da ação.

A transição para a *mímesis II* é a transposição do eixo paradigmático para o sintagmático, ocupando uma função mediadora entre a *mímesis I* e a *mímesis III*. Essa

⁷ Diversas vezes, ao longo da investigação, as tradições teóricas da *mímesis* a partir de Platão e Aristóteles são referenciadas de maneira significativa para o desenvolvimento do pensamento e para a reflexão sobre as suas leituras historicamente carregadas. Embora, em nenhum momento, esse tópico alcance o centro da discussão, a contraposição entre modelos miméticos – em especial na estrutura da relação entre imaginação, criação e verdade – é latente ao desenvolvimento, no tempo, de diferentes filosofias representativas da morte. Em especial, a problemática da mimesis platônica – com deferência a uma leitura medieval consagrada e superada na poética dantesca e interpretada magistralmente por Auerbach – é chave para a compreensão de uma mudança no *modus* representativo cujo *locus* heurístico é a aporética da morte. Dito isso, este trabalho não se propõe a uma avaliação crítica da poética platônica, uma vez que sua inserção no *corpus* concerne à relação entre as obras analisadas e uma leitura de Platão, parcialmente cristalizada por um neoplatonismo cristão-medieval.

ação tem caráter configurativo, que pode ser definido por três aspectos: sintetiza acontecimentos individuais em uma história; organiza fatores heterogêneos, como agentes e circunstâncias; e temporaliza a intriga, esta operada no eixo da história, feita por acontecimentos (episódicos), e no eixo configurante, ao tomar juntamente os acontecimentos isolados como uma totalidade temporal. Uma vez que a configuração é realizada, que tem seu “final”, a história pode ser acompanhada, compreendida como um todo apreensível.

Há, ainda, outros dois aspectos do ato configurante que permitem que a narrativa seja acompanhada: a esquematização e a tradicionalidade, ambos correlacionados. Toda história tem características de uma tradição definida por dois movimentos, um de sedimentação, que retém paradigmas da composição da intriga, como as grandes obras ou os gêneros, e um de inovação, o qual muda os paradigmas vigentes ao relacionar-se com eles. O esquematismo depende da inteligibilidade da narrativa, da capacidade da imaginação produtiva – termo que Ricœur (2010a, p. 118-119) busca em Kant – de ligar entendimento e intuição para propor *sínteses do heterogêneo* que compõem a narrativa. A fonte dos parâmetros do esquematismo é a relação entre a narrativa e a tradição, a qual permite que a história seja acompanhada.

A última parte da mimesis, a *mimesis* III, por sua vez, é realizada pelo ato da leitura. Este é, assim como a *mimesis* II, de caráter ativo. Ainda, ela completa e atualiza o ato configurante. Segundo Ricœur (2010a, p. 131-132), em consonância com os desenvolvimentos teóricos da estética da recepção, o leitor termina a obra. O contato do leitor com o texto é comunicativo, na medida em que tem o leitor como destinatário, e referencial, pois tem a ambição de “[...] trazer para a linguagem e compartilhar com outrem uma experiência nova.” (RICŒUR, 2010a, p. 133). A atividade do leitor trabalha com a dimensão discursiva, que organiza a intriga e a sua enunciação, e realiza a intersecção entre o mundo do texto e o seu próprio. A relação entre a mimesis como ato reconfigurante e, por consequência, ressignificador da realidade confere ao leitor a capacidade de penetrar o mundo do texto e perceber a atividade criativa do autor.

Essa síntese da mimesis ricœuriana permite esclarecer, já aqui, algumas das orientações do olhar deste trabalho. Se somos capazes de ordenar narrativas, é porque “[...] as culturas produziram obras que podem ser aparentadas entre si segundo semelhanças de família [...]” (RICŒUR, 2010b, p. 32-33). Esta capacidade decorre da imaginação produtiva e depende da dimensão da tradicionalidade. Além

disso, presume a atuação de um leitor, o qual reorganiza e realiza o contato entre o estético e o mundo da vida. Ainda, a relação entre o estético e o externo tem outro momento de contato direto, o antes do texto, dentro do qual estão inseridos o autor e o primeiro público. Tal adjetivação de *público* também acarreta a suposição de que existem outros, os quais igualmente devem ser considerados.

A obra, assim, nasce dentro de uma sociedade, é configurada por uma consciência que, igualmente, está situada no mundo, depois é reconfigurada por um receptor, o qual também está inserido num contexto histórico-social, e influi sobre o mundo através da atividade do leitor. Cabe aos pressupostos desta, e das próximas subseções, quando em contato com as obras, explicitar como estão estabelecidas essas relações nos contos selecionados.

2.2 Tradições: o conto e o insólito

A longa deliberação da subseção anterior, de caráter mais geral e teórico, será, agora, sucessivamente particularizada pelas especificidades dos contos selecionados. Começemos por uma constatação sobre a atividade positivamente receptiva da arte:

Além da realidade do conhecimento e do ato, que preexistem ao artista da palavra, a literatura é também preexistente a ele: é preciso lutar contra ou a favor das velhas formas literárias, utilizá-las e combiná-las, vencer a sua resistência ou encontrar nelas apoio [...] (BAKHTIN, 2014, p. 38).

A mimesis artística, como definida anteriormente, encontra uma das suas forças criativas na relação que a atividade estética mantém com outros atos estéticos. Estes aparecem em diversos níveis, da obra à tradição. Da massa heterogênea de produções, por vezes, as semelhanças permitem estudos sistemáticos que, traçando elementos comuns, marcam tendências e desenvolvem propostas interpretativas. Fala-se, por exemplo, de gênero, de período literário e de influência. A escrita e a leitura da obra enfrentam tais paradigmas. Alguns estudiosos, como Todorov (2013, p. 95), classificam que “[...] todo grande livro estabelece a existência de dois gêneros, duas normas: a do gênero que transgride, que dominava a literatura precedente; a do gênero que cria.”. Outros, como José de Alencar (1951), defendem a literatura de massa e, no plano da literatura nacional, considera que a literatura brasileira, ainda

na sua gestação, “[...] devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor.” (ALENCAR, 1951, p. 34).

Seja qual for a atitude do artista, o paradigma da tradição é sempre relevante para a leitura e o estudo da obra. Nesta subseção, a aproximação às obras deve elencar os principais paradigmas da tradição estética que farão parte das análises posteriores. Dividamo-los em dois grupos: o conto e o insólito. Ambos são evidentes, foram teorizados pelos estudos literários e indexam modestamente os contos analisados em qualquer acervo ou catálogo. Subjacentes a eles, devem-se considerar as associações de que os artistas fizeram parte e as obras ensaísticas dos próprios escritores, vistas como projetos estéticos.

Começemos pelo conto. Sobre as diversas tradições que buscam caracterizar o conto, Newton de Castro Pontes (2013, p. 10) nota o destaque dado à “[...] atividade da própria consciência estética que serve de fonte para a construção do mundo ficcional, ou seja, o autor.”. Essa atividade, ainda para Pontes, deve ser considerada em relação com as outras consciências que constroem a narrativa, das quais ele destaca o narrador, o autor e a personagem. No seu *Formas do conto* (PONTES, 2013), o autor trabalha, a partir de um recorte da contística em língua portuguesa e inglesa, as diferentes tradições em suas abordagens dialógicas das consciências narrativas – autor, personagem, narrador e autor-contemplador – e as dimensões temporais e espaciais. Uma das principais questões que surgem ao longo do estudo é a dificuldade de propor uma teoria do conto capaz de compreendê-lo em sua totalidade. As poéticas e as teorias parecem contrapor-se, por vezes, sem deixar espaço para concessões. Estudar o conto, dada a heterogeneidade das suas formas, é muitas vezes um trabalho de comparação das expressões do gênero.

Partindo da compreensão da forma do conto como um fenômeno dinâmico, torna-se necessário destacar os paradigmas que serão comparados às expressões dos contistas estudados. Sempre que o tópico é a teoria do conto, o nome de Edgar Allan Poe é um dos primeiros a ser mencionado. Sua visão do gênero é fundamental para as que o seguem, e alguns dos pontos do seu processo de composição, visto em *The philosophy of composition*⁸ (POE, 1984 [1846]), são retomados por outros estudiosos e contistas. Dos aspectos capitais da sua contística, destaca-se a noção

⁸ Embora o ensaio reflita sobre a composição do poema, há uma relação produtiva entre a conceituação feita por Poe e a feitura do conto, em consonância com Roxana Álvarez (2010, p. 239) e seguindo a pista das considerações de Cortázar (2008, p. 234) sobre as semelhanças entre o conto e o poema.

de *efeito*, indissociável da atividade criadora do autor, que o escolhe e compõe o objeto estético com o objetivo de concretizá-lo; a de *extensão*, concernente à duração da leitura; a *unidade*, como a medida da apreensão; e o *tom* da manifestação. Um outro elemento que aparece frequentemente nos estudos sobre Poe é a relação entre a *unidade* e a *expectativa*, tomada como a espera do fim da narrativa, no qual ela recebe sua unidade, relação vista em Pontes (2013, p. 78) e Ricardo Piglia (2004, p. 89-90). Poe trabalha sua contística e sua ensaística como uma noção de projeto, uma “[...] intenção consciente de descrever e determinar os métodos através dos quais sua própria obra é construída.” (PONTES, 2013, p. 79).

É notável como essas noções são retomadas e trabalhadas por outros estudiosos. Horácio Quiroga (2017 [1925]), no seu “El manual del perfecto cuentista”, aponta a mesma necessidade do escritor de começar pelo fim que havia no ensaio de Poe. Também recupera a noção de expectativa, o sequestro da liberdade do leitor, quando a discordância domina a concordância, que deve esperar o conto ser encerrado para satisfazê-la. Entre os princípios para o contista, Quiroga (2017 [1927], p. 15-16), no seu “Decálogo del perfecto cuentista”, coloca a importância de escrever com uma noção de fim, de intensidade e de uma proporção de economia, pois um “[...] um conto é um romance depurado de resíduos.” (QUIROGA, 2017 [1927], p. 16)⁹. Cortázar (2008), refletindo sobre esse texto de Quiroga, descarta os nove primeiros e destaca apenas o décimo, que define como a noção de *pequeno ambiente*. O ensaísta argentino concebe o conto como uma forma fechada, esférica, trabalhada de dentro para fora. Novamente, junto à referência a Poe, que seria o pai do conto contemporâneo para Cortázar (2008, p. 228), aparecem os princípios da *tensão*, intensidade, economia *dos meios* e *expectativa*, como a tentativa do conto de “[...] fascinar o leitor, fazê-lo perder contacto com a desbotada realidade que o rodeia, arrasá-lo numa submersão mais intensa e avassaladora.” (CORTÁZAR, 2008, p. 231).

Vê-se, nas semelhanças e rupturas das visões desses três pensadores do conto, a marca de uma tradição. Há a sedimentação e a inovação, nos termos de Ricœur (2010a). Tal processo alcança também a contística brasileira, vista na confluência entre Machado de Assis e Poe. A comparação dos contos latino-americanos e seus autores revela uma relação interessante de aspectos negligenciados, como na aproximação de Machado e Cortázar realizada por Álvarez

⁹ Tradução livre de: “[...] cuento es una novela depurada de ripios.”.

(2010) pela via borgeana. Os primeiros paradigmas que farão parte da análise dos contos são os provenientes dessa tradição.

Além deles, cabe inserir a contribuição de Piglia. O autor desenvolve um ponto interessante do conto como experiência, a sua atitude *prospectiva*. Em “Teses sobre o conto” (PIGLIA, 2004), são elaboradas duas proposições: o conto sempre relata duas histórias, cada uma contada de um modo diferente, conservando elementos em comum que recebem funções díspares; o conto, assim, conserva uma história secreta cujas variações determinariam as suas variantes. A partir delas, ele define o gênero pelo seu propósito de *revelar algo oculto*, na “[...] busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta.” (PIGLIA, 2004, p. 94). Em “Novas teses sobre o conto” (PIGLIA, 2004), as teses anteriores são acrescidas do caráter teleológico do conto, sua orientação para o final. Na linha do que Poe, Cortázar e Quiroga apontavam, há uma tensão rumo ao final no conto. Deste aspecto formal, Piglia depreende a relação do final com a tentativa de encontrar sentido na experiência. No conto, ele prossegue, haveria a sombra daquele que ouve as narrativas. Há um jogo entre a busca do leitor pelo sentido da experiência e a narrativa cifrada, cuja solução costuma surgir apenas no desfecho. A experiência da leitura e, por consequência, a da criação artística, no conto, revela um caráter prospectivo da realidade. Escreve-se a história com a trama da vida e, se o final da trama não pode ser entrevisto na vida, na literatura isso é possível.

O caráter prospectivo encontra um momento ainda mais característico nas narrativas insólitas, a segunda tradição que aproxima os contos dos três autores estudados. O *insólito*, aqui, engloba as categorias estéticas que tem em comum a presença de elementos extraordinários, sobrenaturais. Entre elas estão o fantástico, o maravilhoso, o realismo maravilhoso, o estranho e o grotesco. Dentre os numerosos estudos que classificam tais formas, três deles servem de base para as elaborações posteriores, às quais outros trabalhos são adicionados para compreender as especificidades de cada conto.

O primeiro deles é Todorov (2017), no seu *Introdução à literatura fantástica*. Sua obra é um dos alicerces dos estudos do fantástico e até hoje serve de parâmetro para leituras do gênero. O fantástico todoroviano é baseado, primeiro, na *hesitação* entre explicações naturais e sobrenaturais para eventos insólitos presenciados. Para

definir como esse efeito é realizado na obra, o autor utiliza como referência da recepção o leitor imanente, considerado como estrutura, e a caracterização dos gêneros vizinhos do fantástico. Apenas neste a hesitação dura até o final da narrativa. Quando uma explicação natural ou sobrenatural rompe a ambiguidade e mantém-se até o desfecho, o texto verte para o fantástico-estranho, no primeiro caso, ou para o fantástico-maravilhoso, no segundo. Há, ainda, o estranho e o maravilhoso puros, nos quais não há hesitação: ou os eventos são insólitos, mas explicados naturalmente, ou são sobrenaturais e não há questionamento sobre a natureza deles. Da necessidade de tal hesitação e da relação entre personagem e leitor imanente, Todorov depreende uma segunda condição para o fantástico, embora esta seja opcional: deve haver um personagem com quem o leitor compartilha a hesitação, entre os quais haveria certa equivalência. Por último, na segunda condição, dada a necessidade da ambiguidade da realidade representada, o leitor deve realizar uma leitura referencial e, portanto, o texto fantástico não poderia ser nem poético nem alegórico.

Entre as funções do fantástico, Todorov (2017, p. 101) separa três: o efeito particular, que pode ir do medo à curiosidade; o suspense, por conferir à intriga uma organização fechada, e a capacidade tautológica do gênero. Em seguida, propõe uma tipologia dos temas do fantástico. Divide-os entre os temas do *eu* e os temas do *tu*. No primeiro, é a relativização do olhar e da percepção, como problema da relação entre o homem e o mundo, que permite o agrupamento e, no segundo, é a “[...] relação do homem com seu desejo e, por isto mesmo, seu inconsciente.” (TODOROV, 2017, p. 148). Nos temas do *eu*, o homem é passivo, um observador, enquanto nos do *tu* ele é ativo.

Apesar de a obra todoroviana nunca deixar de ser um paradigma dos estudos do fantástico, muitos dos autores subsequentes questionam alguns dos fundamentos da sua teoria. Entre as críticas, a dos pressupostos estruturalistas e da classificação redutora do gênero são os mais reiterados. David Roas (2001) é um dos teóricos que revisitam e propõem outros critérios para a definição do fantástico. A sua teorização é orientada por quatro pontos: a relação entre o real e o sobrenatural; os limites do gênero; os efeitos emocionais e psicológicos e a transgressão de linguagem. O fantástico de Roas requer a existência de um elemento sobrenatural que transgrida a noção de realidade. Para que isso ocorra, é necessário que haja uma configuração da realidade na obra que homologue a exterior, do leitor. Vê-se, logo, uma diferença clara entre Roas e Todorov, pois o primeiro refere-se ao leitor como um participante ativo

da concretização do fantástico. Para que o receptor do texto possa perceber o efeito fantástico, a realidade diegética precisa ser semelhante à sua, tomada aqui como um *contexto sociocultural comum*. Quando o mundo é diferente, de um passado distante ou isolado em um tempo mítico/fantástico, o sobrenatural não opera a ruptura empírica e, portanto, experiencia-se o maravilhoso.

O efeito do fantástico, sua ameaça à realidade, para usar as palavras de Roas, não é cerrado na diegese. Ele supõe um impacto sobre o leitor, uma desestabilização da sua compreensão da realidade. Por isso, o leitor deve ser um agente ativo, confrontar a realidade do texto e a sua, tendo como consequência o medo pela destruição do seu mundo. No plano da configuração do texto, o problema de representar o que está além da compreensão, o extraordinário, leva o fantástico a operar transgressões de linguagem, efetuando subversões não apenas na dimensão temática, mas na expressão, uma vez que “[...] altera a representação da realidade estabelecida pelo sistema de valores compartilhado pela comunidade ao promover a descrição de um fenômeno impossível dentro desse mesmo sistema.” (ROAS, 2014, p. 174).

Duas questões ficam em aberto, da breve exposição dos conceitos de Todorov e Roas. A primeira é sobre as diferentes manifestações do fantástico no século XX, e como elas problematizam, em parte, a forma tradicional do gênero. A segunda é sobre uma forma híbrida entre o fantástico e o maravilhoso, o realismo maravilhoso, também chamado de realismo mágico ou real maravilhoso americano. Para a primeira, a comparação do *neofantástico* de Jaime Alazraki e o fantástico de Roas é suficiente para revelar seus principais aspectos. Alazraki (2001) questiona, principalmente, a definição de que o fantástico deve causar medo. Para ele, esse efeito estaria ausente nos contos de Cortázar, Kafka e Borges, o que contraporia o fantástico do século XIX ao do século XX. O teórico encontra respaldo nos questionamentos de Cortázar (2008, p. 148) sobre o uso do termo fantástico para referir-se à sua literatura, “[...] por falta de nome melhor [...]”.

O problema notado é decorrente de uma nova compreensão da realidade, diferente da lógica positivista reinante no século XIX. Agora, ela seria observada em suas fraturas, através das quais poder-se-ia entrever a sua verdadeira face sob a máscara da cotidiana. O caráter prospectivo do fantástico ganha relevo, pois essas: “[...] imagens surreais não foram cunhadas para provocar medos ou terrores, mas para

cartografar essa realidade segunda [...]” (ALAZRAKI, 2001, p. 276)¹⁰. Tal aspecto já estava presente nos outros estudos citados até aqui, mas ganha intensidade e definição na proposta de Alazraki. O fantástico investiga a realidade, buscando derrubar a fachada racional diante dela. Para o autor, esse traço seria característico do que ele chama de *neofantástico*. Este, no lugar do medo, provoca uma perplexidade ou uma inquietude. Ele constrói metáforas que servem de alternativas ao conhecimento científico, as quais, pela natureza inominável do insólito, são dotadas de ambiguidade. Ainda, diferentemente do fantástico anterior que se constrói sob a atmosfera de incerteza, no neofantástico o sobrenatural aparece logo no início, sem preparação.

A sugestão de uma nova forma fantástica tem fundamentos bem estabelecidos. Todorov (2017, p. 168-169) considera que o fantástico perde sua função social com o advento da psicanálise. Com o fim do positivismo, e a nova concepção de realidade, o fantástico perderia sua razão de ser. O fantástico de Kafka (TODOROV, 2017, p. 181-182) generalizaria a exceção e romperia com o gênero. Essa tendência a cotidianizar a experiência insólita também aparece em Cortázar, mas o fantástico não é dissociado da sua capacidade de causar surpresas. Para ele, a naturalidade diante do fantástico não significa a ausência da transgressão, pois depreende que sempre soubemos que as “[...] grandes surpresas nos esperam ali onde tivermos aprendido por fim a não nos surpreender com nada, entendendo por isto a não nos surpreender diante das rupturas da ordem.” (CORTÁZAR, 2008, p. 179).

Roas (2001, p. 36), na leitura de Alazraki, marca a noção de uma realidade pós-moderna, para a qual a realidade seria mutável e, portanto, indefinível. Para contrapor essa ideia, ele marca a necessidade da homologia entre a realidade do fantástico e a da comunidade sociocultural, apontando que “[...] poseemos una concepción de lo real que, si bien puede ser falsa, es compartida por todos los individuos y nos permite, en última instancia, plantear la dicotomía normal/anormal en la que se basa todo relato fantástico.” (ROAS, 2001, p. 37)¹¹. Roas também assinala, como fundamento do fantástico, a sua capacidade de questionar os funcionamentos da realidade, em seu caráter prospectivo. O neofantástico, para ele, é uma evolução

¹⁰ Tradução livre de: “[...] imágenes surreales no han sido acuñadas para provocar miedos o terrores sino para cartografiar esa realidad segunda [...]”.

¹¹ Tradução livre de: “[...] Pisaba [...] una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución.”.

natural do fantástico que não rompe a estrutura básica do gênero, a contradição entre real e sobrenatural.

Resta tratar do realismo maravilhoso, como forma híbrida do fantástico e do maravilhoso. Uma das teorizações mais consistentes do gênero, e que aqui servirá de referência, é a de Irleamar Chiampi (2015). O termo, embora tenha origem no realismo mágico de Franz Rohr, é utilizado pelos estudiosos e escritores latino-americanos para definir uma expressão realista, mas que tem uma compreensão mágica da realidade. Alejo Carpentier é um dos primeiros a propor uma teorização do gênero. O que a diferencia das outras é a integração do realismo mágico em uma visão da realidade americana que a diferenciaria da europeia. Lá, o maravilhoso seria oriundo de truques, prestigitações ou malabarismos literários, que seriam, nas obras menores, marcados por convencionalismos. Aqui, segundo Carpentier (2004, p. 11)¹², “[...] possuímos uma concepção do real que, se bem pode ser falsa, é compartilhada por todos os indivíduos e nos permite, em última instância, propor a dicotomia normal/anormal em que se baseia todo relato fantástico.”. Há, como diz Chiampi (2015, p. 35), a respeito da contribuição do cubano, uma identidade cultural que justifica a união do maravilhoso ao real. Partindo de tais questões, ela propõe uma teoria que reúna as relações pragmáticas e as semânticas, inserindo, nela, elementos do contexto sociocultural.

Sobre as relações pragmáticas do realismo maravilhoso, ela as caracteriza em dois pontos: o encantamento e a enunciação problematizada. O realismo maravilhoso produz um efeito de *encantamento* a partir de uma “[...] relação metonímica entre as lógicas empíricas e meta-empíricas do sistema referencial do leitor.” (CHIAMPI, 2015, p. 157). Sua enunciação, por outro lado, problematiza a voz narrativa, a relação do narrador com a narração, e, assim, engendra diálogo com o narratário. No campo das relações semânticas, há três pontos: o referente-discurso *real maravilhoso*, a re-modelização da não-disjunção em discurso e a combinatória sêmica do real e do maravilhoso. O realismo maravilhoso remete à série de ideologemas que caracterizam a realidade, os quais remetem para a não-disjunção, a presença do heterogêneo. Em seguida, configura-os pela articulação entre as

¹² Em tradução livre: “Pisava [...] uma terra onde milhares de homens ansiosos de liberdade ceram nos poderes licantrópicos de Mackandal, a ponto de essa fé coletiva produziu um milagre no dia da sua execução.”.

isotopias natural e sobrenatural. Para realizar essa tarefa, combina-os por dois processos: a desnaturalização do real e a naturalização do maravilhoso.

Todas essas classificações, longe de se completarem, apresentam sobreposições e *áreas cinzentas*. Um dos principais problemas que serão abordados nos capítulos seguintes, é a relação entre o realismo maravilhoso e o que Alazraki chama de neofantástico, principalmente nos contos de Rubião. Os contos do autor, por vezes, não realizam o enfrentamento problemático entre “[...] o real e o sobrenatural que define o fantástico, e, por outro, da literatura maravilhosa, ao ambientar as histórias em um mundo cotidiano até seus mais pequenos detalhes.” (ROAS, 2001, p. 12)¹³. Todavia, em contradição com a teoria de Chiampi, não remetem ao referente-discurso do realismo maravilhoso. Essa questão e outras, que surgem conforme move-se do eixo paradigmático da teoria ao sintagmático das obras, só podem ser esclarecidas a partir do cruzamento dos referenciais e da análise dos textos.

2.3 Escritores no mundo e [n]a América Latina

A subseção anterior iniciou-se com uma citação de Bakhtin sobre a literatura preexistente como uma das etapas para a atividade do artista. Retomemos, agora, a continuação dela:

[...] mas na base de todo esse movimento e conflito nos limites de um contexto puramente literário, ocorre uma luta mais importante, determinante e primária com a realidade do conhecimento e do ato: *todo artista, em sua obra, se ela é significativa e séria, aparece como o artista primeiro e tem que ocupar imediatamente uma posição estética em relação à realidade extra-estética do conhecimento e do ato, ainda que nos limites de sua experiência puramente pessoal e ético-biográfica.* (BAKHTIN, 2014, p. 38, grifos do autor)

De todos os pressupostos estabelecidos até esta seção, os agora anunciados são os mais difíceis de serem resumidos. Como já foi marcado no início deste capítulo, há disparidades significativas entre o contexto de produção de cada escritor, pois diferem, entre outras coisas: suas nacionalidades, as fases das suas obras, a natureza da divulgação (jornais, coletâneas, concursos) e os períodos das publicações. Há, porém, três linhas de força, para mencionar apenas as do plano contextual, que

¹³ Tradução livre de: “[...] lo real y lo sobrenatural que define a lo fantástico, y, por otro, de la literatura maravillosa, al ambientar las historias en un mundo cotidiano hasta en sus más pequeños detalles [...]”.

servem de apoio para a comparação: a escrita da América Latina, o agrupamento deles no *boom* latino-americano e a elaboração de projetos estéticos. Esta última linha, pela particularidade e pela dinâmica de cada autor, tem seu espaço apenas nos capítulos seguintes.

Cabe, aqui, portanto, delinear as duas primeiras tendências que agrupam os autores. Escrever da América Latina envolve lidar com uma série de questões. Roberto Schwarz inicia o seu *Nacional por subtração* com um dos mal-estares tonais do nosso continente, na medida em que “[...] fazemos constantemente a experiência do caráter *posticho*, *inautêntico*, *imitado* da vida cultural que levamos.” (SCHWARZ, 1987, p. 29, grifos do autor). O ponto chave de tal sensação é fruto da relação desigual e impositiva entre a cultura latino-americana e a europeia. Em casos, como quando Silviano Santiago (1978, p. 16) remete a certo renascimento colonialista em paralelo à Renascença europeia, há uma tendência para a qual a América “[...] transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas na sua origem, apagada completamente pelos conquistadores.”. Nesta perspectiva, o apagamento dos traços originais é seguido por uma duplicação da “civilização” modelo. Uma resposta a tal tendência é a recusa à influência da metrópole, a busca por valores genuinamente nacionais. É realizada, para usar o termo de Schwarz (1987), uma operação de subtração do modelo estrangeiro. Em alguns casos, ela é operada pela diversificação dos modelos. Em outros, há a tentativa de recuperação de culturas apagadas, como as aborígenes e as africanas.

Um dos conceitos que ganha outro significado neste processo cultural é a noção de cópia. Ela deixa de ser vista apenas em seu teor necessariamente negativo, já presente em certa leitura da mimesis platônica. A reflexão crítica na imitação, em poéticas como a de Mario de Andrade, propõe uma “[...] postura cultural irreverente e sem sentimento de inferioridade, metaforizado na deglutição do alheio: cópia sim, mas regeneradora.” (SCHWARZ, 1987, p. 38). Silviano Santiago (1978, p. 18, grifos do autor) considera, seguindo esta perspectiva, que a maior contribuição dos latino-americanos para a cultura ocidental é essa, ao realizar a

[...] destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz.

A atitude visada pelo escritor, seguindo tal projeto, é a da leitura crítica, que revela as limitações do texto e o reconfigura segundo suas próprias intenções. A dinâmica entre os modos de ver a produção artística no continente é fluida e encontra paralelos em outros movimentos da consciência estética e social. Um deles, que encontra expressão no campo da literatura pelas palavras de Candido, é a dupla perspectiva sobre o país como *novo* ou *subdesenvolvido*, contraposição encontrada nos estudos de Mário Vieira Mello. Cada uma tem consequências para a produção cultural. Predomina, na de país novo, o otimismo quanto ao futuro da nação ainda por realizar, cuja euforia é herdada pelos “[...] intelectuais latino-americanos, que o transformaram em instrumentos de afirmação nacional e em justificativa ideológica.” (CANDIDO, 1989, p. 141). Assim, há a fé de que a instrução levará ao crescimento humanista e o progresso da sociedade. A relação entre a noção de país novo e a condição da criação estética encontra, a partir da paixão dos intelectuais, uma outra faceta, pois estes, com ideais projetados sobre o futuro e não correspondidos pela realidade, e “[...] como seus valores radicavam na Europa, para lá se projetavam, tomando-a inconscientemente como ponto de referência e escala de valores; e considerando-se equivalentes ao que havia lá de melhor.” (CANDIDO, 1989, p. 148). Com o tempo, o tom muda, quando o futuro promissor parece nunca se aproximar – Candido data as primeiras manifestações na década de 30 –, e dá lugar ao pessimismo da consciência de subdesenvolvimento. O engrandecimento da poética anterior é visto então como uma máscara que a nova consciência deve arrancar. A consciência da diferença e da imitação, assumida e questionada ao mesmo tempo, é ponto de inquérito constante. Candido considera, inclusive, que a partir dos movimentos das décadas de 20, 30 e 40, há uma mudança da dependência cultural à interdependência cultural, na medida em que a influência passa a ser recíproca.

A problemática das dinâmicas de dependência é elemento indissociável da história das literaturas latino-americanas. Destaca-se nas discussões de alguns dos mais proeminentes autores das literaturas nacionais: o mencionado prólogo a *Sonhos d’Ouro*, de Alencar (1951); no célebre ensaio de Machado de Assis (1997 [1873]), *Instinto de nacionalidade*, no qual problematiza o exagero da crítica em avaliar as obras por categorias como a cor local; em Borges (1957), que questiona a própria existência do problema e polemiza a relevância da busca por traços diferenciais e a defesa da expressão da cor local, além de compartilhar, em certa medida, parte da

compreensão triunfalista de que “[...] os sul-americanos em geral [...] podemos manejar todos os temas europeus, manejá-los sem superstições, com uma irreverência que pode ter, e já tem, consequências afortunadas.” (BORGES, 1957, p. 161)¹⁴; nos ensaios de Quiroga, que coloca a cor local como um dos truques produtivos para os contos (QUIROGA, 2017), desenvolve-a como técnica eficaz para a narrativa, julgando o que deve e não deve ser feito (QUIROGA, 2017, p. 10-13); na recusa sistemática, segundo Doris Sommer (2004, p. 17), dos autores do *boom*, entre os quais ela inclui García Márquez e Cortázar, a serem comparados à literatura latino-americana anterior, reivindicando a independência cultural, e cuja própria negação constitui para Sommer sintoma de dependência; na coluna *¿Problemas de la novela?*, de García Márquez (1981b, p. 190-192), na qual ele considera que os colombianos não podem pensar-se fora do jogo de influências presente também nos autores estrangeiros e, àquele tempo, ainda não eram capazes de integrar as influências dos romances de autores como James Joyce, William Faulkner e Virginia Woolf; e em Cortázar (2001, p. 33), quando questiona a ideia da “volta às origens”, de caráter nacionalista, que lhe parece um

[...] preâmbulo aos piores avanços do nacionalismo negativo quando se transforma no credo dos escritores que, quase sempre por carências culturais, teimam em exaltar os valores da terrinha contra os valores pura e simplesmente, o país contra o mundo, a raça (porque se acaba nisto) contra as outras raças.

Tais dinâmicas são tão relevantes para a compreensão das literaturas latino-americanas, que um dos estudos mais importantes da história da literatura no Brasil, o *Formação da literatura brasileira*, de Candido (2017, p. 25), propõe-se a “[...] estudar a formação da literatura brasileira como síntese de tendências universalistas e particularistas.”. Na busca da construção de uma *causalidade interna*, termo que Candido (1989) usa em *Literatura e subdesenvolvimento*, ou de uma *continuação literária*, o adotado por ele no *Formação*, o crítico brasileiro atravessa os períodos históricos e seus expoentes da literatura nacional, sempre mantendo em vista os paradigmas estrangeiros e a posição problemática de escrever literatura em um país colonizado.

¹⁴ Tradução livre de: “[...] los sudamericanos en general [...] podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.”.

Os autores do *boom*, retomando as palavras de Sommer, enxergam-se como parte de um momento de ruptura. Estaria, neles, a independência cultural, “[...] ‘canibalizando’ toda a gama de tradições europeias, matéria prima amassada e voltada a moldar nas mãos intencionalmente ingênuas dos americanos.” (SOMMER, 2004, p. 17)¹⁵. O paralelo entre essa postura e a do modernismo antropofágico deixa clara a tendência preferida neste momento, a qual pode ser exemplificada pelos ideais estéticos de García Márquez e Cortázar citados poucas linhas atrás. Ángel Rama (1984) marca o início do “movimento” nos anos 60. Entre as suas características, pode-se destacar: o caráter regional, ao incluir autores de toda a América Latina; sua expressividade editorial em países estrangeiros, como os Estados Unidos e a França; o adensamento da consciência cultural, caracterizado por uma agitação social (RAMA, 1984, p. 53), em parte relacionável à revolução cubana, cuja força identitária é sensível, para nos ater aos expoentes que serão analisados adiante, no relato de Cortázar (2001) e nas colunas de García Márquez da segunda metade da década de 50, reunidas por Jacques Gilard (2006). Como fenômeno editorial, o *boom* viu proliferar o número de editoras e de impressões no continente em proporções nunca antes vistas. Para Cortázar (2001, p. 112-113), esse movimento não é uma manobra dos editores, mas reação ao interesse crescente do público por obras nacionais que está ligado aos livros escritos por intelectuais que “[...] haviam aberto os olhos para a realidade do drama latino-americano de uma maneira mais revolucionária que os escritores das gerações anteriores, sobretudo aqueles que se obstinavam nas vias de um realismo paroquial.”. Os autores realizariam diferentes penetrações nos contextos nacionais, buscando a matéria do ser e do padecer latino-americano, e a mostrariam, ainda segundo Cortázar (2001, p. 113), com grande perícia literária.

O *boom*, na esteira das considerações de Cortázar, revela-se como um momento de tomada de consciência. Esta seria motivada pela queda da máscara benfeitora das potências estrangeiras, das ilusões de “[...] ser o ramo mais jovem e por isto mais vivo da árvore do Ocidente, e também as ilusões de herdar a maturidade e a sabedoria das velhas nações e de sermos, portanto, senhores dos nossos destinos.” (CORTÁZAR, 2001, p. 108), fenômenos que ocorrem no século XX, em uma assombrosa semelhança com as elaborações de Candido sobre as consciências de país novo e subdesenvolvido. Nesse novo tempo, a leitura deixaria de ser ligada

¹⁵ Tradução livre de: “[...] ‘canibalizando’ toda la gama de tradiciones europeas, materia prima amasada y vuelta a moldear en las manos intencionalmente ingenuas de los americanos.”.

somente ao contato com o produto literário. Agora, da mesma forma que se espera que a literatura cumpra seus deveres estéticos, ela deve representar, para os latino-americanos, “[...] um testemunho da nossa realidade, uma explicação, uma busca, um caminho a seguir, uma razão para aceitar ou rejeitar ou combater.” (CORTÁZAR, 2001, p. 114). Isso implica numa impregnação da obra e da vida, tanto na atuação artística do escritor quanto na sua atuação política. Falando sobre a sua obra e a de García Márquez, ele destaca que,

Para ele, tal como para mim, em nossos livros e no Tribunal está acontecendo a mesma coisa; nos dois se fala de vida e de morte, de amor e de ódio, de justiça, de liberdade e de opressão. As diferenças são de ordem estética, mas o fundo é o mesmo e se chama América Latina. (CORTÁZAR, 2001, p. 107).

Embora Rama (1984, p. 63), com razão, questione a ideia de que houve uma unidade política no *boom*, ele também marca a importância de um primeiro *boom*, anterior ao outro, na década de 50. Este teria servido de plataforma pela sua “[...] demanda massiva de livros de estudo, sobretudo de tipo universitário, por livros políticos, por livros que recuperavam o passado nacional.” (RAMA, 1984, p. 69)¹⁶. O argumento de Rama ressalta dois aspectos deste período: a preocupação educativa de algumas editoras e a criação de um público preparado para consumir determinado tipo de informação, tanto no campo político quanto estético. A consequência, já vista em Cortázar, foi uma copenetração da imagem do intelectual com a do artista. Demanda-se dessa nova figura que seja capaz de pensar além da realidade local, da lógica pictórica de um realismo subordinado ao drama regional, alcançando o universal. Este fenômeno teve consequências além da obra estética, permitindo aos escritores que atuassem em diversas esferas e tornassem-se figuras públicas conhecidas.

Sob certa perspectiva, o tempo de vida do *boom* é curto, como escrevem Rama (1984) e David Viñas (1984). Seu impacto, todavia, na poética e na cultura latino-americana, é longo e significativo. A chamada *nova narrativa latino-americana*, termo sem dúvida problemático, continua a ser escrita mesmo depois dos anos de efervescência, entre 60 e 70, e reaviva a leitura de autores como Borges e Rubião.

A menção deste último autor merece uma rápida digressão. Quando perguntado sobre a exclusão do Brasil no *boom*, Rubião (1978), em entrevista a

¹⁶ Tradução livre de: “[...] demanda masiva de libros de estudio, sobre todo de tipo universitario, por libros políticos, por libros que recuperaban el pasado nacional.”

Elizabeth Lowe, considera principalmente a questão da língua, que não tem a mesma expressão que o espanhol. Não raro, a nova narrativa é atribuída exclusivamente aos autores hispano-americanos, e o *boom* latino-americano torna-se o *boom* hispano-americano. Candido (1984, p. 168-169), porém, não deixa de notar os elementos comuns aos países latino-americanos, como: a colonização por monarquias da Península Ibérica; o regime escravocrata; a monocultura; os processos de mestiçagem; a manutenção das ordens sociais mesmo após as independências; a imitação das tendências europeias no âmbito literário; o processo de urbanização acelerada e desumanizada; a influência do capitalismo predador das potências estrangeiras; e as ditaduras militares. Atendo-se às confluências do período, ainda pode-se destacar: o florescimento do insólito na literatura, visto em autores como o próprio Rubião, José J. Veiga, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Caio Fernando Abreu e Rubem Fonseca; a fase *super-regionalista* das narrativas regionalistas, usando o termo de Candido (1989, p. 161), que conjuga as técnicas antinaturalistas e elementos não-realistas com o que “[...] antes era a própria substância do nativismo, do exotismo e do documentário social.”, presente tanto nos romances de Rosa quanto nos de García Márquez, Rulfo e Carpentier. Este último fenômeno, que recebe diversos nomes, como *modernismo localista*, em Paulo Moreira (2012), e *regionalismo cósmico*, em Davi Arrigucci Jr. (1994), é significativo pela aproximação dos temas regionais à estética vanguardista, entre cujas formas típicas está o insólito.

A essa altura, a presença de Rubião entre os autores do *boom* é enquadrada pela confluência da sua escrita e o *boom* particular da sua obra no mesmo período do latino-americano, em algo próximo à relação que Borges tem com o movimento, ao ser considerado um dos precursores. O peculiar da situação de Rubião é que ele escreve apenas contos insólitos, apesar de estar isolado dos autores hispano-americanos, em um país onde predomina, então, o realismo social. Não à toa, ele passa despercebido pelos críticos e só a

“[...] moda de Borges e o começo de Cortázar, seguida logo pela difusão no Brasil de livros como *Cien años de soledad* de García Márquez, fizeram que a crítica e os leitores atendessem a este discreto precursor local, que, todavia, teve que esperar os anos 70 para alcançar plenamente o público e ver reconhecida sua importância.” (CANDIDO, 1984, p. 178)¹⁷.

¹⁷ Tradução livre de: [...] moda de Borges y el comienzo de Cortázar, seguida luego por la difusión en el Brasil de libros como *Cien años de soledad* de García Márquez, hicieron que la crítica y los lectores atendieran a este discreto precursor local, que todavía debió esperar a los años 70 para alcanzar plenamente al público y ver reconocida su importancia.”.

Por um lado, a literatura latino-americana é aproximada pelas condições de suas sociedades. “Um continente concebido pelas fezes do mundo inteiro sem um instante de amor: filho de raptos, de violações, de tratos infames, de enganar, de inimigos com inimigos.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 35)¹⁸, diz um personagem de *Doce cuentos peregrinos*, um dos muitos presidentes derrubados por golpes militares no nosso continente, que depois completa: “A palavra mestiçagem significa mesclar as lágrimas com o sangue que corre.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 35)¹⁹. Por outro lado, compartilham a tomada de consciência mencionada por Cortázar (2001, p. 108) e Candido (1989). Enfrentam as mesmas questões políticas: a relação problemática com a modernidade; a heterogeneidade de culturas que, por vezes, entram em choque; compartilham as utopias revolucionárias e as conseqüentes desilusões e confrontam a responsabilidade de escreverem em países subdesenvolvidos, marcada até nas palavras de Rubião, muitas vezes dissociado da atuação política, quando diz que, por ser de um país subdesenvolvido, “[...] a obrigação do escritor brasileiro é muito maior que a do escritor europeu.” E que ela não é só do brasileiro, “[...] como do escritor sul-americano, de lutar com as suas armas, através da palavra, através de sua literatura.” (RUBIÃO, 1978). Por fim, diante das dúvidas sobre a existência de *uma América Latina*, cabe repetir García Márquez (2010 [1995]): “Maltratada e dispersa, e, ainda não terminada, e sempre em busca de uma ética de vida da vida, a América Latina existe. A prova? Nestes dias a tivemos: pensamos, logo existimos.”²⁰.

¹⁸ Tradução livre de: “Un continente concebido por las heces del mundo entero sin un instante de amor: hijo de raptos, de violaciones, de tratos infames, de engaños, de enemigos con enemigos.”

¹⁹ Tradução livre de: “La palabra mestizaje significa mesclar las lágrimas con la sangre que corre.”

²⁰ Tradução livre de: “Maltrecha y dispersa, y todavía sin terminar, y siempre en busca de una ética de vida de la vida, la América Latina existe. ¿La prueba? En estos días la hemos tenido: pensamos, luego existimos.”

3 A MORTE COMO RUPTURA COM A SOCIEDADE

“Elle se dissipa dans l'air comme une fumée, et je ne la revis plus.”

La Morte amoureuse, Théophile Gautier (2004, p. 29)

O capítulo anterior, na sua longa elaboração de uma metodologia, tem como propósito assentar uma base para o desenvolvimento da seguinte questão: como caracterizar representações da morte *dísparas* em poéticas particulares? Eis o problema inicial que impede o prosseguimento da premissa deste trabalho. O estabelecimento de uma base teórico-metodológica teve como princípio orientador a busca de um conjunto de ferramentas facilitadoras da compreensão tanto das obras, individualmente, quanto do fenômeno identificado, tomado como *um modo expressivo significativo de representação da morte*.

Enquadrar o fenômeno exigiu, como detalhado no início do capítulo anterior, determinar as confluências, de ordem estrutural e temática. Três linhas de força serviram para organizar as configurações representacionais da morte que predominaram nas contísticas analisadas: *a morte como ruptura com a sociedade*; *a capacidade reanimadora da memória*; e *a morte, a outra face da vida*. Em seguida, foram selecionados contos que *expressavam particularidades* de cada poética, a fim de orientar a análise comparativa segundo um movimento pendular que ora trabalha as confluências configuracionais, ora as divergências. Esta escolha, além de determinar uma base comum de análise, ao acumular as inferências de cada trabalho crítico, tem como propósito efetuar uma comparação que não se limite a constatar confluências e divergências, mas possibilitar uma leitura conjunta que, ao situar hermeneuticamente os contos em universos paralelos, conduza-os a adicionar sentidos uns aos outros. Para tal fim, deu-se preferência aos contos que se mostraram mais problemáticos, agrupando-os segundo as linhas de força. Este capítulo ocupa-se da primeira.

Essa aproximação dos contos, adiante, não é capaz de os reduzir a uma *representação tipo*. O maior exemplo disso é a simultaneidade com que os caracteres definidores das linhas aparecem nos contos, tornando contraditória a definição de uma tipologia. Apesar de coincidirem em pontos, essas poéticas da morte destoam tanto em elementos configuracionais quanto nos tratamentos temáticos. Para pensá-las, portanto, é necessário realizar dois movimentos comparativos: um de *convergência*,

que enquadre as similitudes e as relacione, e um de *caracterização*, focado nas particularidades de cada obra e poética. Combinando-os, o percurso permite, a partir da comparação das obras, definir os limites das representações e seus pontos de contato. Evidentemente, a caracterização precede a comparação, desenhando-se, assim, um trajeto que tem como destino o encontro das vias analíticas no sexto capítulo.

Cada seção deste capítulo obedece, portanto, à alternância entre convergência e caracterização. Na primeira, “*O pirotécnico Zacarias: a incomunicabilidade e a policromia*”, enfrenta-se a proteicidade ofuscante de sentidos da obra rubiana. Este aspecto não é exclusivo à obra do autor brasileiro, como as análises seguintes revelam, e sua escolha para a primeira análise adianta a importância com que tal obstáculo impor-se-á às análises dos contos sob a égide da tanatologia literária. Na segunda seção, “*La tercera resignación: o luto de si e os impulsos autodestrutivos*”, o empecilho a desvencilhar-se é a relação entre o autor-criador e o autor-pessoa, com todas as complicações que a confusão deles pode trazer para a atividade interpretativa. Tal ponto será crucial para o estudo da obra de García Márquez, além de evitar mal-entendidos sobre a perspectiva adotada no trabalho quanto às intencionalidades e motivações dos autores ao representar a morte. Na terceira seção, “*Las puertas del cielo: os mundos dos mortos na balança dos vivos*”, adentra-se, mais evidentemente, no âmbito das revisões da tradição literária e religiosa, trabalhando a interação entre a poética insólita e os valores ético-religiosos predominantes do pensamento ocidental. Embora todos os contos estabeleçam, de uma forma ou outra, diálogo com o cristianismo e suas valorações, é no conto de Cortázar que a sofisticação de uma desconstrução aparece com mais clareza, servindo como amplificador de questões que enriquecerão as leituras dos contos do capítulo seguinte.

3.1 *O pirotécnico Zacarias: a incomunicabilidade e a policromia*

*“Como a nuvem se dissipa e desaparece, assim quem desce ao Xeol não subirá jamais.
Não voltará para sua casa, sua morada não tornará a vê-lo.”*

Jó – VII:9-10

Iniciemos o percurso analítico por algumas das particularidades da obra rubiana²¹. Compreender os contos do autor passa por uma consideração sobre a dificuldade interpretativa imposta por certo caráter enigmático que costumam apresentar. Basta observar os títulos de alguns dos estudos sobre ela para detectar essa natureza labiríntica: Jorge Schwartz (1981) dá como subtítulo ao seu trabalho “*a poética do uroboro*”, Sandra Regina Nunes, em *Rememorando Rubião nos trinta anos de sua morte (1991-2021)*, apresentou a sessão intitulada *Ficcionalizando a intangibilidade da escrita* e Eziel Percino (2014) confere à sua dissertação o nome de *Murilo Rubião: senso e não senso*. É comum a todos estes retomar uma leitura já consagrada do conto *Marina, a Intangível* como uma alegoria da escrita rubiana, a qual recusaria a tangibilidade interpretativa.

Cada uma de tais tentativas de explorar o jogo hermenêutico provocado pela proteicidade de sentidos presente nos contos do autor revela um posicionamento do crítico sobre a obra, o que impacta seus procedimentos de leitura. Schwartz (1981, p. 84) enxerga, em Rubião, um programa relativamente bem definido, uma trajetória rumo ao absurdo e à circularidade da serpente que devora o próprio rabo, em uma eterna procura paralela ao trabalho do poeta, um “[...] labor inútil e infundável, criando uma eterna circularidade do fazer, até a sua redução ao absurdo, que o identifica a um não-fazer [...]”, cujo duplo, assim, poderia ser a própria atividade do leitor, reconhecendo o absurdo do seu próprio fazer interpretativo. Na fala de Nunes, referida no parágrafo anterior, a intangibilidade serve de imagem para a “[...] tentativa de aproximar a palavra da coisa, de romper o intervalo possível de ruptura na medida em que o signo tangencia a coisa, a palavra está com a coisa, mas não é em si.” (transcrição minha). Percino (2014, p. 54, grifos do autor), partindo de um conceito de não senso construído sobre uma filosofia deleuziana, diante dos enigmas de *O pirotécnico Zacarias*, chega a sugerir que, para o leitor, diante do escuro-policromático do não-sentido, portando apenas a vela inútil entregue pelo autor,

[...] não é viável determinar significados para tal designação excêntrica nem domá-la com intervenções alienígenas, a não ser tomá-la como já feita, literalmente (esta, com efeito, um total *não dizer*: ‘isto é isto’); nela, apenas imaginar e imaginar, fluidamente.

²¹ Apesar do adjetivo costumeiramente utilizado para referir-se à obra de Murilo Rubião ser *muriliana*, sigo a orientação de Flávio García (2013, p. 13), para quem “[...] ser rubiana a faz mais singular, subjetiva e indiscutivelmente referida ao mineiro de Carmo, e não a qualquer possível Murilo, mas só aquele que foi/é Rubião.”

Nessas leituras, estão em destaque a circularidade e a dificuldade de construir unicidades de sentido. A complexidade oriunda da natureza urobórica rubiana tem fortes efeitos sobre uma tentativa de leitura hermenêutica. Percino (2014, p. 16), inclusive, aponta a limitação das ciências interpretativas para entender o que seria uma “[...] fantasia ‘quântica’, que se faz no simultâneo, no incerto, no aleatório, no acaso, no impensável.”, o que requereria, antes, uma “lógica alógica”. A defesa feita pelo autor de uma aceitação do indizível, que passa pela experiência sobre senso e não senso, é uma produtiva chave interpretativa para os contos: o interlocutor, em face ao plurissignificado, resigna-se à sua incapacidade de tudo comunicar. Mas como negar a tentativa, mesmo que insuficiente, ao caçador de significado, que é o leitor – aquele para quem, como diz o próprio Percino (2014, p. 23), “Até mesmo a mais cruel pirotecnia, uma palavra-grito, uma palavra-sopro, um acúmulo eventual de letras, um traço, um pingo, um tinido, é vulnerável a processos de significação [...]”?

A aceitação irrestrita do indizível é insuficiente para esclarecer os questionamentos pertinentes a uma representação insólita da morte. O absurdo recusa o sentido, obstruindo as conexões entre a morte-símbolo do conto e a morte do mundo da vida. É preciso construir, portanto, uma abordagem do texto rubiano que possibilite a interpretação do texto enigmático. Tal perspectiva será fundamental também às análises dos próximos contos, dada a natureza inorgânica de alguns deles.

Peter Bürger encara um dilema análogo ao da fortuna crítica de Rubião no seu estudo das poéticas de vanguarda. Nestas, o teórico enxerga o “[...] caráter enigmático do produto, a resistência que denota contra o intento de lhe captar o sentido.” (BÜRGER, 1993, p. 132). Essas novas poéticas realizam uma quebra da noção precedente de obra – Bürger contrapõe a de vanguarda, inorgânica, à orgânica, da estética clássica. A obra inorgânica fragmenta o *todo* do objeto estético em momentos concretos que possuem “[...] elevado grau de independência e podem ser lidos ou interpretados tanto em conjunto como em separado, sem necessidade de contemplar o todo da obra.” (BÜRGER, 1993, p. 122). Tal divergência ameaça o estatuto da arte, pois as partes da obra deixam de formar a unidade de uma impressão global.

Acontece, todavia, que a atenção do leitor acompanha a mudança da arte, e “[...] já não se dirige para um sentido da obra captável na leitura das partes, mas sim para o princípio de construção.” (BÜRGER, 1993, p. 133). Segundo Bürger, a hermenêutica deve realizar o mesmo movimento para tornar-se um método capaz de compreender a obra como um todo, mesmo quando há cisão entre suas partes.

Cada objeto estético, assim, exige um processo diferente, condizente com sua composição particular. Os conceitos de Mikhail Bakhtin (2014) de forma arquitetônica e forma composicional, como desenvolvidos em *O problema do conteúdo, do material e da forma*, são esclarecedores dessa necessidade. Para o filósofo russo, a “[...] forma artisticamente significativa se refere na realidade a algo, ela está orientada sobre um valor além do material ao qual se prende e com o qual está indissolivelmente ligada.” (BAKHTIN, 2014, p. 21). Tal é a forma arquitetônica, o objeto estético na sua “[...] singularidade e estrutura puramente artística [...]” (BAKHTIN, 2014, p. 22, grifos do autor). Ela é construída por um aparato de função teleológica, sua forma composicional. As duas são codependentes, uma não tem significação concreta sem a outra. Estudar a obra em sua totalidade, sua própria arquitetônica, exige uma compreensão da sua composição.

Levando estes conceitos para o conto rubiano, vê-se que o aparato teórico precisa ser engajado na composição da obra, como “[...] *um objeto estético a ser realizado* [...]”, para usar as palavras de Bakhtin (2014, p. 22, grifos do autor). Cada conto exige uma perspectiva particular. Embora existam padrões continuamente repetidos na poética de Rubião, as características adquirem particularidades nas narrativas.

O caráter enigmático, por sua vez, exige o mesmo desenvolvimento. A dificuldade que ele impõe à interpretação deve ser enfrentada em cada arquitetônica, conforme for necessário. Requer-se, portanto, um ajuste entre as noções de *arquitetônica* e de *composição* e a de *obra inorgânica*, uma vez que na “[...] obra de vanguarda só pode falar-se em sentido figurado de ‘totalidade da obra’, como soma de totalidade dos possíveis sentidos.” (BÜRGER, 1993, p. 133). Deve-se destacar, todavia, que, neste trabalho, a abordagem será orientada sobre os pontos fundamentais a uma caracterologia das representações insólitas da morte e, portanto, não se almeja um estudo sistemático da obra rubiana, ou qualquer outra, como um todo.

Avancemos, no caminho delimitado pelas contribuições teóricas acima mencionadas, sobre o já mencionado *O pirotécnico Zacarias*, numa leitura já pavimentada pelas contribuições de Percino e Schwartz. Coloco-me, reitero, deliberadamente no ângulo de uma *poética das representações da morte*, confluindo as análises do conto naquilo que concerne ao seu tratamento peculiar do tema do

morrer e da sua formalização estética do *estar morto*, e não para a teorização de uma aproximação hermenêutica dos textos rubianos que, aqui, é apenas secundária e serve a representações particulares.

O conto inicia-se com um prelúdio²² que pode ser sintetizado pela pergunta: “Teria morrido o pirotécnico Zacarias?” (RUBIÃO, 2010, p. 14). Quem comunica-a é o próprio morto/vivo, que expõe a sua incapacidade de responder a tal questão, frequente entre aqueles que o conheciam antes da sua “morte”. O uso do vocábulo *comunica* é proposital: há marcas textuais do direcionamento para um interlocutor possível.

Os parágrafos seguintes dão continuidade ao que ele chama de *informações certas*, aquilo que, de fato, lembra do ocorrido. A narração, até então linear, torna-se fragmentária, relativizando (ou cifrando) a própria certeza das informações, por meio de um jogo de temporalidades contaminadas. Três trechos, nesse primeiro momento, podem ser distinguidos: *a policromia inicial*, *a chamada na sala de aula* e *o atropelamento*.

A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhante a densas fitas de sangue. Sangue pastoso, com pigmentos amarelos, de um amarelo esverdeado, tênue, quase sem cor. (RUBIÃO, 2010, p. 15)

Estamos imersos na ilusão pirotécnica, seguindo a crítica de Arrigucci Jr. (1999, p. 55); no senso-sentido, da definição de Percino (2014, p. 24), ou no enigmático, como venho me referindo às construções de ambiguidade extrema. O parágrafo seguinte não responde às inconsistências lógicas do anterior.

Tem-se, então, o trecho da sala de aula. Ele é iniciado pela chamada (– Simplício Santana de Alvarenga! / – Presente!), interpõe, em temporalidades contaminadas, os instantes após o atropelamento – “Senti rodar-me a cabeça, o corpo balançar, como se me faltasse o apoio do solo.” – e retorna para a sala de aula, finalizando com a advertência da professora: “– Meninos, amai a verdade!” (RUBIÃO, 2010, p. 15). A composição da sequência responde, no plano da intriga, ao choque do carro que mata Zacarias. O artifício utilizado é o da rememoração confusa da infância, em um redemoinho de imagens tão informativas que beiram o caos absoluto,

²² Omitamos, por ora, a presença da epígrafe, como tentativa de excluí-la da proposta interpretativa, para depois adicioná-la e verificar as possíveis adições de sentido. Nos contos seguintes, adotarei o mesmo procedimento.

lembrando muito o problema da obra aberta, conforme postulado por Umberto Eco (2013), quando o número de informações (des)configuradas excede a capacidade do leitor de reconfigurá-las em sentido. O evento e o modo como foi narrado justificam-se pela súbita e violenta chegada da morte, que desestrutura a percepção do homem-vivo, metamorfoseada em uma profusão de imagens difusas.

A linearidade temporal é restaurada nos parágrafos seguintes, e revela-se a primeira possibilidade interpretativa para a policromia anterior. “A noite estava escura. Melhor, negra. Os filamentos brancos não tardariam a cobrir o céu.” (RUBIÃO, 2010, p. 16). A sequência de cores ganha um possível sentido: o azul, o verde, o amarelo e o negro são as cores do céu, que vão do azul diurno ao negro noturno. Os filamentos brancos trazem o amanhecer, a claridade do dia. Nesse momento, o carro atinge Zacarias e tinge de vermelho o seu negro. O adjetivo “espesso” e as “listras, de um vermelho compacto” são até mesmo comparadas a “densas fitas de sangue”. A repetição do trecho policromático, após a descrição do atropelamento, reforça a sequência das ações, ao reiterar a relação entre as cores e o amanhecer.

Zacarias é atropelado por um carro dirigido por um grupo de jovens que, logo após sua morte, discutem sobre que fim dar ao *ensanguentado cadáver*. O morto, diante da possibilidade de ser atirado de um penhasco, levanta-se e argumenta contra a decisão do grupo: “Alto lá! Também quero ser ouvido.” (RUBIÃO, 2010, p. 17). O tom jocoso e cômico da narração é utilizado para desenvolver a argumentação entre eles, o assombro de um dos rapazes (Jorginho) e a decisão de que o morto se juntaria ao grupo, chegando até a trocar de roupas com Jorginho, o qual é abandonado na estrada.

O Zacarias morto-vivo logo nota as disparidades entre sua existência anterior e a presente. Embora preserve aspectos da precedente, como a sua faculdade argumentativa que lhe permitiu convencer os garotos, dá-se conta de que a bebida lhe permite uma nova visão *do mundo*:

Pelos meus olhos entravam estrelas, luzes cujas cores ignorava, triângulos absurdos, cones e esferas de marfim, rosas negras, cravos em forma de lírios, lírios transformados em mãos. E a ruiva que me fora destinada, enlaçando-me o pescoço com o corpo transmutado em longo braço metálico. (RUBIÃO, 2010, p. 19)

Há uma evidente mudança de *tom*, semelhante à que ocorre entre o prelúdio e os trechos fragmentários. O jocoso dá lugar ao contemplativo. Embora este também

estivesse presente nos parágrafos anteriores, alternava-se entre trechos cômicos, como: um dos jovens “Propunha incluir-me no grupo e, juntos, terminarmos a farra, *interrompida com o meu atropelamento.*”; “Entretanto, outro obstáculo nos conteve: as moças eram somente três, isto é, em número igual ao de rapazes.” (RUBIÃO, 2010, p. 18) e a troca de roupas entre o defunto e o desmaiado (Jorginho). A sequência cômica trata a morte como uma inconveniência menor para todos, mesmo para o morto, que não deve atrapalhar a curtição da madrugada. As ações, segundo Percino (2014, p. 100) “[...] se dão de maneira muito simples, narradas quase sempre com um nível de tensão à beira do pitoresco, raso, ralo – novamente, história-bestice.”. A atitude esperada do leitor, diante do absurdo da situação, é a aceitação não problemática do insólito, mediante os argumentos de Zacarias, que advoga sobre a sua nova condição.

O tom assumido nos parágrafos seguintes (RUBIÃO, 2010, p. 19-20) difere drasticamente do precedente, introduzindo a contemplação e a reflexão onde antes reinava o prosaico. Após os excessos da noite, com o simbólico clarear do dia que o retira da sua “semiletargia”, a nova existência de Zacarias impõe seus questionamentos, e o antes seguro advogado dos vivos-mortos passa a procurar respostas. Mistura-se nele o desequilíbrio entre o mundo exterior e seus olhos, o medo e, acima de tudo, *os problemas de comunicabilidade.*

Este último elemento enigmático merece destaque, pois, como possível unificador da arquitetura do conto, permite uma leitura contínua de todos os momentos da composição. Não se pode, todavia, destacá-lo dos outros enigmas que a presente leitura colocou em relevo: a *policromia pirotécnica*, cuja primeira manifestação é o desequilíbrio entre o mundo e os olhos, assim como a alternância e, posterior mudança, de *tons*. Todos estes elementos fazem parte da *mímesis* II, como postulada por Paul Ricœur (2010) em *Tempo e narrativa*, o momento configuracional do texto, que media a pré-configuração (*mímesis* I) e a reconfiguração (*mímesis* III). Tomando a *mímesis* II em sua natureza composicional e, portanto, teleológica, conforme os estudos bakhtinianos, os enigmas merecem um desenredamento orientado para esse trabalho de aproximação da palavra à coisa, como diz Sandra Regina Nunes na já mencionada comunicação, e de pré-acabamento estético, à espera do acabamento final, reconfiguracional, realizado pelo leitor.

Cabe, ainda, assinalar, em virtude da crítica ferrenha de Percino (2014) a tentativas hermenêuticas de ler determinados contos de Rubião, como o aqui

escolhido, que esta interpretação parte de uma concepção hermenêutica de *adição de sentidos*. Considerando a tríplice mimesis ricœuriana, uma obra nunca está acabada em si, pois exige o ato reconfiguracional operado pelo leitor. Uma interpretação de narrativa, portanto, emprega apenas a atividade de *uma* reconfiguração. Acontece, todavia, que ela passa a figurar, com sua divulgação, no caso deste trabalho, científica, no plano do *horizonte de expectativas* das próximas leituras. Pensando-a de outro ângulo, do bakhtiniano, as novas interpretações *adicionam* possibilidades de diálogos com a obra de arte no campo discursivo que a circunda e alimenta seu dialogismo.

Considerando a *policromia* um elemento complementar aos *problemas de comunicação*, iniciemos a análise pelo estudo dos *tons* da obra. Para este propósito, as teorias do conto revelam-se instrumentos precisos para compreender os enigmas rubianos. Assumo, assim como Newton de Castro Pontes (2013, p. 210, grifos meus), que o “[...] gênero torna formalmente possível um novo tratamento da realidade: a história das formas de um gênero é, por extensão, a *história das concepções e relações com o mundo*.”. As reflexões sobre a composição e a arquitetônica d’*O pirotécnico* são meios não só para compreender o conto do autor, como também uma posição axiológica diante do real.

O jocoso inicial, presente no interlúdio e nos episódios entre os jovens e Zacarias, constrói apenas precariamente a *tensão* característica do conto. Esta constitui, segundo Cortázar (CORTÁZAR, 2008, p. 150-151), parte do mecanismo de tratamento temático do “bom conto” – aquilo que permite o sequestro momentâneo do leitor, capaz de englobá-lo na experiência esférica do conto, para depois devolvê-lo mudado ao seu mundo – e pode ser definida como a lenta aproximação dos polos significativos do conto. Na obra, tal *tensão* é operada pelo *enigma* da morte-vida, cuja pergunta surge no interlúdio e a lenta resposta refrange-se nos trechos em *tom contemplativo*: os trechos fragmentários que precedem o acidente e aqueles que seguem o desencontro de Zacarias com seus atropeladores.

O episódio cômico da argumentação com os jovens é dotado de certa independência e pouco adiciona à situação paradoxal em que o Zacarias-morto-vivo se encontra ao início e ao final do conto. Sua prosaica e jocosa entonação responde à construção de uma *intensidade*, novamente recorrendo aos conceitos de (CORTÁZAR, 2008, p. 150-151), por isso sua economia de sentidos. Ainda, evita que

a narrativa dê lugar ao lirismo. A ambiguidade (ou o paradoxismo) característica da situação particular de Zacarias é tratada apenas nas sequências contemplativas.

Considero essa alternância de tons um dos pontos importantes para uma leitura pelo ângulo da poética da morte. A crítica que se foca no cômico corre o risco de expandir sua chave interpretativa para outras partes do conto, vendo o Zacarias-vivo-morto apenas como uma tentativa de sem sentido mesclada com sátira à condição humana.

Tal ambiguidade interpretativa decorre exatamente da presença de dois tons. Embora, de um ponto de vista de construção da intriga, o trecho intermediário atenda à verossimilhança (afinal, como falar do morto-vivo e não detalhar sua morte?), a diversidade de volições-emotivas²³ dos trechos não se presta a uma unidade de ritmo e de tom, como a que Alfredo Bosi (1989, p. 8) encontra nas elaborações teóricas de Edgar Allan Poe. A filosofia composicional de Poe (1899, p. 197-218 e 266-278; 2004), inclusive, demonstra-se de difícil adequação à de Rubião. Embora as noções de *extensão*, *efeito* e de *síntese da Beleza/Verdade* sejam produtivas – o conto rubiano nunca é curto nem longo demais, por isso é legível em um tempo razoável; constrói sua teleologia orientada para efeitos sobre o leitor e conjuga o sentido da Beleza e da Verdade –, o mesmo não pode ser dito da *unidade*, como já abordado, e do *repouso*, compreendido como uma característica predominante no Ensaio, no qual “Tudo é quieto, contemplativo, ténue.” (POE, 2016 [1842], p. 3). Ora, o *contemplativo*, n’O *pirotécnico*, está longe do quieto e do ténue. Sua excitação não alcança um grau exasperado, mas reflete uma angústia contínua diante da situação paradoxal.

A escolha temática do autor estadunidense, mesmo quando condiz com a rubiana, também destoa no tom do tratamento. Na busca de um tema, Poe (1899, p. 272, grifos do autor) indaga-se: “De todos os temas melancólicos, qual, de acordo com entendimento *universal* da humanidade, é o *mais* melancólico?”.²⁴, cuja “óbvia resposta” seria a morte. A repetição incessante do “*Nevermore*”, em *The Raven*, poema resultante desse tratamento da morte, finaliza suas estrofes com a segurança do eterno desalento e a inevitabilidade da morte. Zacarias, por sua vez, representa o espelho prismado de cores, a nova existência que sucede a morte e contrapõe-se ao

²³ Refiro-me, novamente, à noção de tom emotivo-volitivo, a relação formal do sujeito com o ato e a sua orientação axiológica do discurso, como conceituada por Bakhtin (2003).

²⁴ Tradução livre de: “Of all melancholy topics what, accordingly to the *universal* understanding of mankind, is the *most* melancholic?”.

desolamento do eu lírico de Poe. Tocamos, enfim, a *policromia* e sua relação com a *morte*.

Passa-se, assim, do problema dos tons para o dos temas. Nesse ponto, Cortázar diria que um bom tema deve ser significativo, capaz de provocar uma *espécie de abertura*, “[...] fermento que projeta a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário [...] no conto.” (CORTÁZAR, 2008, p. 150-151, grifo meu.). No conto rubiano, ele pode ser denominado como *morte policromática*.

Zacarias morre, como ele mesmo afirma. Porém, “[...] não perdera nenhum dos predicados geralmente atribuídos aos vivos.” (RUBIÃO, 2010, p. 18). Está-se diante de um ser que Percino (2014, p. 118, grifos do autor) chega a denominar de *extra ser*, “[...] *ante mortem* e *post mortem* ao mesmo tempo [...]”. A essa exterioridade, produto do paradoxo de uma existência que rompe a linearidade do tempo (*ante e post mortem* ao mesmo tempo) e da natureza do ser (vivo e morto), adiciona-se sua nova perspectiva do mundo: ele tem um *excedente de visão* em relação aos vivos, pois sua existência se “[...] transmudou em cores [...]” e sua “[...] capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior [...]” (RUBIÃO, 2010, p. 20).

O primeiro excedente da morte é a policromia. Zacarias, quando vivo, era um pirotécnico, sua vida envolvia a apreciação da Beleza revelada pela luz. Sua experiência limite, a última memória em vida, é, ela mesma, policromática (“A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro.” (RUBIÃO, 2010, p. 14). Sua nova “vida”, portanto, é uma hipérbole da antiga. O novo Zacarias vê *mais* que antes e que os outros. Relacionando sua visão das cores à superioridade da sua capacidade de amar e discernir, vê-se, pela via da *sugestividade*, aquilo que Poe (1899, p. 277) chama de “[...] certa subcorrente, por mais que indefinida, de sentido.”²⁵, configurando, em Zacarias, a *expansão da sensibilidade do personagem*. Ele vê outra face do mundo, diferente daquela dos vivos e da dos mortos inanimados. Anda entre os vivos e vê outras cores em seus rostos.

Não está morto, pois faz “[...] tudo o que antes fazia e [...] com mais agrado do que anteriormente.” (RUBIÃO, 2010, p. 14), anuncia Zacarias, e, argumentando contra seu *sepultamento*, diz que “[...] não perdera nenhum dos predicados geralmente atribuídos aos vivos.” (RUBIÃO, 2010, p. 18). Teria mesmo? Há um elemento da sua

²⁵ Tradução livre de: “[...] some under current, however indefinite, of meaning”.

nova condição que o narrador-protagonista é incapaz, naquele momento, de pronunciar: sua *incomunicabilidade com os vivos*. Está presente já no interlúdio: “[...] *os meus companheiros fogem de mim, logo me avistam pela frente.*” (RUBIÃO, 2010, p. 18, grifos meus); e, principalmente, no desfecho, ambos em temporalidades mais próximas do tempo da enunciação: “Não fosse o *ceticismo dos homens, recusando-se aceitar-me vivo ou morto*, eu poderia abrigar a ambição de construir uma nova existência.” (RUBIÃO, 2010, p. 19, grifos meus), “Fiz várias *tentativas para estabelecer contato* com meus companheiros da noite fatal e *o resultado foi desencorajador.*” (RUBIÃO, 2010, p. 19, grifos meus) e “[...] *dificuldade de convencer os amigos* de que o Zacarias que anda pelas ruas da cidade é o mesmo artista pirotécnico de outros tempos, com a diferença de que aquele era vivo e este, um defunto.” (RUBIÃO, 2010, p. 20, grifos meus). Zacarias vive, portanto, em estado elevado, mas é incapaz de reinserir-se na sociedade. É o símbolo do diferente, do incompreensível. Perdeu a sua comunicabilidade ao atravessar a luz fulminante da morte – farol de carro/luz do dia.

“E se levantará pela tarde sobre ti uma luz como a do meio-dia; e quando te julgares consumido, nascerás como a estrela-d’alva” (Jó, XI, 17), é a epígrafe escolhida por Rubião, que retorna para assombrar o estudioso. Esse enigma interpretativo do conto rubiano foi mantido em suspenso propositalmente. De fato, como argumenta Percino (2014, p. 100), a epígrafe pode ser dispensada pelo leitor, pois provoca o risco de produzir uma ilusão de “fim de jogo”, de unidade forçada. A análise decorrente deste trabalho prescindiu dela, até aqui, sem prejuízos evidentes.

A escolha de Schwartz (1981, p. 7), todavia, de ver na epígrafe seu caráter “profético”, é igualmente proveitosa. O texto epigráfico institui, de fato, pela sua sugestividade, uma futuridade: pode guiar/tendenciar a atividade do leitor.

Pensemos na epígrafe não como uma forma-determinante, mas forma-sugestão. Ela encabeça o texto e propõe uma via interpretativa para o leitor, diante da ambiguidade desconcertante do conto. N’O *pirotécnico*, resume a intriga do conto de forma exemplar: “E se levantará pela tarde sobre ti uma luz como a do meio-dia; e quando te julgares consumido, nascerás como a estrela-d’alva” (JÓ, XI, 17). A luz, do carro ou do amanhecer, consome o corpo e a vida de Zacarias, mas, das sombras e do silêncio que seguem, o pirotécnico levanta-se como um novo ser, a *estrela-d’alva*, capaz de enxergar e, por isso, irradiar a policromia do branco.

O próprio nome do pirotécnico, Zacarias, remete a uma figura messiânica. O profeta do Antigo Testamento, homônimo do narrador rubiano, é um messias guiado por Deus para despertar o povo de Israel do seu exílio, rumo a uma reconstrução do que foi perdido. Seria o nosso Zacarias um profeta? A luz divina alcança o Zacarias-bíblico, a do carro/dia o Zacarias-rubiano. Ambos se projetam para o futuro, algo evidente nas temporalidades dos verbos:

Exulta muito, filha de Sião! Grita de alegria, filha de Jerusalém! Eis que o teu rei *vem* a ti: ele é justo e vitorioso, humilde, montado sobre um jumento, sobre um jumentinho, filho da jumenta.

Ele *eliminará* os carros de Efraim e os cavalos de Jerusalém; o arco de guerra *será* eliminado. Ele *anunciará* a paz às nações. O seu domínio *irá* de mar a mar e do Rio às extremidades da terra. (ZACARIAS, IX, 9-10, grifos meus)²⁶.

Amanhã o dia *poderá* nascer claro, o sol *brilhando como nunca brilhou*. Nessa hora os *homens compreenderão* que, mesmo à margem da vida, ainda vivo, porque a minha existência se transmudou em cores e o branco já se aproxima da terra para exclusiva ternura dos meus olhos.” (RUBIÃO, 2010, p. 20, grifos meus).

Ambos enxergam a mudança a caminho. A diferença fundamental é que Zacarias-pirotécnico não é um profeta, pois a este é necessário, além do dom da visão, o intuito de persuadir, que lhe falta. Além disso, a *luz divina* é certa, a *luz da morte* não (*poderá*, possibilidade, opõe-se a *virá*, uma certeza).

Outra sugestão está no livro de Jó, de onde advém a epígrafe. Além da já mencionada função de síntese explicativa, há um trecho significativo:

Lembra-te que *minha vida é um sopro*, e que *meus olhos não voltarão a ver a felicidade*.

Os olhos de quem me via não mais me verão, teus olhos pousarão sobre mim e já não existirei.

Como a nuvem se dissipa e desaparece, assim *quem desce ao Xeol não subirá jamais*.

Não voltará para sua casa, sua morada não tornará a vê-lo. (JÓ, VII, 8-10, grifos meus)

O lamento de Jó, no seu desespero pelas tragédias que o acometem, reflete sobre a finitude humana. Nos versículos, tem-se a fugacidade (“minha vida é um sopro”), a perda da visão sensível (“meus olhos não voltarão a ver a felicidade”), a incontornabilidade (“quem desce ao Xeol não subirá jamais” e “Não voltará para sua casa”) e a incomunicabilidade “sua morada não tornará a vê-lo”. O *pirotécnico*

²⁶ Quanto à versão e à tradução dos trechos bíblicos, optei pela *Bíblia de Jerusalém*, da Edições Paulinas de 1989. São exceções as epígrafes rubianas, que constam como encontradas no texto.

Zacarias, em um diálogo com a escritura, é o que podemos chamar de uma *antítese assimétrica*. A maior parte das proposições da escritura sobre Jó – emoldurada em um messianismo relativo na epígrafe – tem, no conto, seu duplo distorcido: a fugacidade dá lugar à continuidade; a perda da visão sensível à sua expansão e a incontornabilidade à contornabilidade. Estas designações, oriundas da voz do próprio Jó, são questionadas, com exceção de uma: a *incomunicabilidade* que se vem trabalhando nesse fim de análise. Se o conto rubiano fosse tomado como uma desconstrução do discurso de Jó, o que pode ser advogado ao lembrar que o trecho da epígrafe provém não da palavra dele, mas da de Zofar, com quem Jó discute; a assimetria estaria na presença da incomunicabilidade entre as características advindas da morte.

Parece incontornável, mesmo para o morto-iluminado Zacarias, retomar o contato com a sociedade, após a individualização do sujeito. Sua morte é uma *morte-ruptura*, que o separa dos seus iguais, agora diferentes. Uma possibilidade interpretativa adiciona-se a essa, oriunda da concatenação da morte-ruptura a uma percepção da sociedade em sua imobilidade, como quando Schwartz (1981, p. 47) constata que, na obra rubiana, um dos “[...] motivos que desarticulam o homem do seu meio é a percepção que ele passa a ter do *automatismo* do mundo. A repetição das ações é o mecanismo integratório do homem ao contexto, desde que não o questione.” (SCHWARTZ, 1981, p. 47, grifo do autor). Zacarias tem mais “agrado” na sua situação atual e apenas ressentido-se da incomunicabilidade.

Tem-se, finalmente, a explicitação das instâncias de uma unidade arquitetônica do conto. No centro dela está a arquitetonzificação da *incomunicabilidade entre o singular e o coletivo*, configurada pela contraposição entre vida e morte e a existência do ser que não se encaixa em nenhuma das duas. As formas composicionais adotadas a reproduzem: temos trechos comunicáveis, evidentes tanto nas alternâncias de tom quanto nas irrupções do excesso de sentido. A imagem sintetizadora é a policromia, que serve de ponte entre as existências de Zacarias.

Resta, porém, um enigma a ser desvendado: como uma poética da morte pode englobar a representação da incomunicabilidade entre o singular e o coletivo? Se tomarmos a leitura de Arrigucci Jr. (1999, p. 56, grifos meus), essa tentativa é tão absurda quanto o insólito rubiano: “É preciso ler *literalmente, acatar as regras do jogo*, fixando a atenção na própria *construção do enredo*.” A representação da morte, em

Rubião, diria pouco sobre a morte em si, pois ele, julgado um *mágico* por Arrigucci Jr. (1999, p. 55),

[...] não se move, como o mago propriamente dito, por uma ânsia de posse e domínio da realidade; ele é, antes de tudo, um hábil manobrador da ilusão, o mago degradado ao palco de espetáculos, poderoso o bastante para se esquivar dos olhos atentos e encantar os homens.

O desvendamento da realidade, da sua representação, seria um atributo da poética cortazariana, a qual o autor compara, em *O escorpião encalacrado* (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 44), ao fazer do mago. Há, porém, mito e metáfora epistemológica²⁷ na abertura de sentidos presentes na obra de Rubião, seja ela proveniente de pirotecnias ou microscopia planejada.

O conto, como diria o próprio Cortázar, é dotado de uma existência ambivalente. Ele move-se no plano do

[...] homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal [...]; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, *uma fugacidade numa permanência*. (CORTÁZAR, 2008, p. 150-151, grifo meu).

A morte-símbolo, que conecta o singular ao coletivo, é a fugacidade na permanência dos limites do conto. O leitor, diante do cristal, enxerga seu reflexo. O ato reconfigurador, assim, reconstrói não só os efeitos, o enredo e sua construção, mas a simbologia própria. O tratamento estético da morte (morte-símbolo) especula algo sobre algo (incomunicabilidade entre o singular e o coletivo), ao mesmo tempo que elabora sobre a própria morte (a ruptura provocada entre o morto e os vivos). Ao utilizar o significante da morte, atrai para seu campo de sentidos não só o seu significado metafórico, como, em virtude da pertinência semântica, o literal.

²⁷ A menção a ambos os conceitos é ambígua. Refiro-me, em parte, ao trabalho de Valdemir Boranelli (2008, p. 39), no qual ele defende que “[...] por analogia e similitudes construímos determinadas imagens, mesmo que estas fujam de nosso conceito habitual, possibilitando criar uma instância do pensamento poético e, conseqüentemente, estabelecer relações com o real, ou melhor, com elementos já conhecidos.”. Ainda, a noção de *metáfora epistemológica* é buscada em Umberto Eco (2013, p. 30), para quem o trabalho do intérprete-pesquisador pode reduzir, seguindo o trabalho espelhado do autor, a “[...] operação poética a um modelo (o projeto de obra aberta) a fim de apurar se este apresenta caracteres semelhantes a outros modelos de pesquisa, a modelos de organização lógica, a modelos de processos perceptivos.” (ECO, 2013, p. 30). Esta discussão, sobre as implicações dos problemas decorrentes das dinâmicas de abertura, como elaboradas por Umberto Eco, será mais desenvolvida na primeira seção do capítulo seguinte da dissertação.

3.2 *La tercera resignación*: o luto de si e os impulsos autodestrutivos

“Ora, nunca morri antes, ou se tiver morrido e reencarnado, não me recordo de como foi. Desconheço não apenas se há vida pós-morte, como ainda o sabor, as sensações do ponto infinitesimal de saída deste mundo; e igualmente ignoro as circunstâncias do processo de morrer: quando?, como?, onde?”
Eis aí minha ignorância fundamental.”

A simulação da morte: versão e aversão em Montaigne – Lúcio Vaz (2011, p. 93)

O *pirotécnico Zacarias*, na seção anterior, revelou-se uma representação da morte que, na sua unidade, contrapõe o *indivíduo* ao *coletivo*. O tratamento temático do morrer deu origem a um ser atípico, que não morre como os outros, mas, pelo contrário, torna-se um prisma luminoso. A ruptura do indivíduo com o coletivo é uma consequência do seu *extra ser*, como propõe Percino (2014, p. 118), inaceitável para a sociedade.

A morte-ruptura, todavia, na maioria das vezes não recebe um tratamento similar. Notavelmente, os contos de García Márquez revestem-na de um tom completamente diferente. Tal tematização está presente desde as primeiras obras, publicadas irregularmente em diversos periódicos.

La tercera resignación, *Eva está dentro de su gato* e *Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles*, os três contos do autor selecionados para este estudo, fazem parte de uma dispersa contística, que vai de 1947 até a primeira metade da década de 50 – é questionável se *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*, de 1955, faz parte dessa mesma fase da produção de García Márquez, por isso a data incerta. As avaliações dos críticos sobre a qualidade e a originalidade de tais contos varia.

Foi no suplemento *Fin de semana*, dirigido por Zalamea Borda com o intuito de renovar as letras colombianas, segundo Jacques Gilard (2006, p. 342), que surgiram os dois primeiros contos e, logo em seguida, a primeira crítica. Após a publicação de *Eva está dentro de su gato*, tem-se a repercussão, pelo próprio Zalamea Borda, que elogia a originalidade, a personalidade e a maturidade precoce do jovem escritor. O discurso de García Márquez seria novo e levaria a “[...] regiões inexploradas do subconsciente, mas sem a necessidade de recorrer ao arbitrário.” (ZALAMEA BORDA, 1947)²⁸.

²⁸ Tradução livre de: “[...] regiones inexploradas de la subconciencia pero sin necesidad de recurrir a lo arbitrario”.

A leitura de Mario Vargas Llosa (2021 [1971], p. 215) desses contos é bem menos elogiosa. Refere-se a tal fase da escrita do autor como uma “*pré-história mórbida*”. Esta seria caracterizada pela atitude juvenil de rechaçar a experiência pessoal e do meio; certo “intelectualismo”, que representa um mundo de “[...] sofisticação extremada, cheia de tiques e imitações literárias [...]”. (VARGAS LLOSA, 2021, p. 216)²⁹, e a influência “avassaladora” de Franz Kafka e William Faulkner, concretizados em: “[...] relatos frios e sem humor [...]”. (VARGAS LLOSA, 2021, p. 216)³⁰. Para Vargas Llosa, o interesse literário desses contos é mínimo e eles apenas retratam a vida cultural e emocional do jovem García Márquez.

Da crítica de Vargas Llosa ficam apreendidas três avaliações relevantes dos contos: a subjetivação pela abstração, a obsessão por temas universais e a forte influência de Kafka e Faulkner. Embora os elementos discernidos pelo crítico sejam aspectos importantes, são exageradas as severas desvalorizações dos contos e a separação das fases da poética de García Márquez. É notável como características marcantes da sua obra posterior já aparecem nos primeiros escritos, tanto na contística quanto nas reportagens e crônicas. Narra-se uma realidade latino-americana, partindo das experiências de indivíduos; com narradores que têm pouco excedente de visão em relação aos protagonistas; enfatiza-se a relação entre o corpo e a vida mental; há a frequente presença de descrições olfativas, muito utilizada em *Cien años de soledad*, como bem pontua Conrado Zuluaga (2015, p. 14); o insólito toma conta da realidade e quase todos os contos representam a morte.

Esses traços entram em jogo numa caracterologia das representações insólitas da morte nos contos. Três, todavia, merecem ser abordados primeiro, seguindo as críticas pioneiras de Zalamea Borda e Vargas Llosa: a obsessão temática pela morte, a subjetivação da experiência do indivíduo no mundo e a relação entre o corpo e a vida mental. O privilégio dos três, neste momento da análise, decorre da ênfase com que eles são ressaltados pela crítica e da centralidade que adquirem nos dois primeiros contos do autor (*La tercera resignación* e *Eva está dentro de su gato*).

Antes, todavia, de aprofundar-me neles, há uma questão relevante que surge dessa perspetivação da obra do autor. Refiro-me à relação entre o autor-pessoa e o autor-criador, distinção muito bem elaborada por Bakhtin (2003). Partindo da abordagem do autor russo, considerar a obra como uma arquitetônica, em sua forma

²⁹ Tradução livre de: “[...] extremada sofisticación, lleno de tics y remedos literarios [...]”.

³⁰ Tradução livre de: “[...] relatos fríos y sin humor [...]”. (VARGAS LLOSA, 2021, p. 216).

esteticamente acabada, exige o discernimento do papel do autor e como ele adquire protagonismo. É o ponto de vista deste, sua resposta ao todo da obra e a organização das partes em uma totalidade apreensível que permitem à realidade adquirir determinabilidade. Esta só é possível por meio do acabamento que surge da relação de consciências ativas com o objeto.

Vê-se, assim, que pensar a obra de arte exige a consideração da autoria, como uma consciência criadora que constrói a história dentro e fora da diegese. É essa existência, por exemplo, que confere ao objeto estético seu *dialogismo*, na medida em que o compõe com base na intersecção de mundos (da vida, da arte e do conhecimento) que recebem acabamento na forma. No entanto, a relação entre a obra e a realidade, por meio do autor, sofre uma ruptura no momento em que ela é finalizada. A partir de então, o vivenciamento dele só pode ser percebido no produto. A obra retorna ao mundo da vida, então, apenas quando uma nova consciência, o leitor, ou autor-contemplador, coloca-a diante de si.

Dessa distinção, de momentos da criação e das consciências autorais, pode-se distinguir três tipos: o autor-criador, o autor-contemplador e o autor-pessoa. O autor-criador é a consciência maior do objeto estético, que engloba a personagem, o mundo e a intriga. Ele detém o maior excedente de visão, sabe *mais* que as personagens, as abrange de todos os lados e lhes confere acabamento. O autor-contemplador é o *duplo* do criador, que cria e completa a obra assim como ele, além de, sob certo aspecto, segundo Bakhtin (2003, p. 61-62), co-vivenciar a atividade criadora do autor. Ambos os autores devem, na teoria bakhtiniana, preservar suas distâncias em relação às personagens, conservando a passividade destas. As consciências ativas, que tornam expressivos o mundo e as personagens, são as do criador e do contemplador. Caso falhem, o acabamento torna-se impossível, e os autores perdem-se na existência aberta da personagem.

O autor-pessoa, por sua vez, é dissociado da atividade estética. Ele é aberto, não coincide com o criador e, ao falar da obra, adiciona-lhe a impressão do vivenciamento do seu eu-presente, por isso além dos limites do objeto estético. Assim, o autor só adquire individualidade

[...] onde lhe atribuímos o mundo das personagens enformado e por ele criado ou onde ele está parcialmente objetivado como narrador. O autor não pode e não deve ser definido para nós como pessoa, pois nós estamos nele, nós abrimos caminho no sentido de sua visão ativa; e só ao término de uma contemplação artística, isto é, quando o autor deixa de guiar ativamente a

nossa visão, é que objetivamos o nosso ativismo (o nosso ativismo é o ativismo dele), vivenciado sob a direção dele em uma certa pessoa, imagem individual do autor que frequentemente situamos de bom grado no mundo das personagens por ele criado. (BAKHTIN, 2003, p. 191)

Evidentemente, essas afirmações concernem, nas teorizações de Bakhtin, à base de uma estética sistemática da criação verbal, e não a um estudo que caminhe pelo histórico, o social ou o biográfico. Tal distinção, porém, é instrumental para situar a particular relação entre o García Márquez-criador e o García Márquez-pessoa, que ocupa o imaginário dos leitores de sua obra, além de problematizar a drástica ruptura entre o autor-criador e o autor-pessoa na teoria bakhtiniana.

É frequente a associação entre a biografia de García Márquez e a sua obra. O próprio autor é parcialmente responsável por isso. Ele afirma, por exemplo, que “[...] não poderia escrever uma história que não seja baseada exclusivamente em experiências pessoais.” (GARCÍA MÁRQUEZ e VARGAS LLOSA *apud* VARGAS LLOSA, 2021, p. 84)³¹. A crítica seguiu sua pista, aproximando o criador da pessoa. Trata-se, todavia, de um caminho perigoso. A discussão biográfica e a relação direta entre a vida do autor e sua obra colocam em risco elementos fundamentais do objeto estético e da sua relação com a realidade. A narrativa pode tornar-se um espelho do real, uma mimesis privada de sua capacidade reflexiva e criadora.

O célebre ensaio de Vargas Llosa já levava adiante essa questão, chegando ao ponto de estendê-la a todos os romancistas. A obra de arte, como um todo, seria uma “[...] tentativa de correção, mudança ou abolição da realidade real, de sua substituição pela realidade fictícia que o romancista cria.”. (VARGAS LLOSA, 2021, p. 81)³². A causa dessa revolta é generalizada como uma relação problemática com o mundo, que os leva a rebelarem-se contra ele. O romance é, portanto, uma representação do mundo que adiciona *algo* do autor, e este *algo* é o que o torna uma criação. Assim, o escritor peruano, na sua teorização, conserva o elo entre realidade e arte, sem tolher a capacidade criadora da última.

A origem dos temas da obra, segundo Vargas Llosa, segue a mesma lógica: os demônios da vida tornam-se os temas da arte. Nisso consistiria o processo criativo, dotar de objetividade e universalidade os elementos subjetivos e a experiência

³¹ Tradução livre de: “[...] no podría escribir una historia que no sea basada exclusivamente en experiencias personales.”.

³² Tradução livre de: “[...] tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea.”.

individual. Para ele, o mundo que García Márquez busca recriar, no que consiste sua vocação, é a Aracataca da sua infância. Vargas Llosa (2021, p. 85-87) chega ao ponto de dividir a obra de Gabo em dois momentos: seus primeiros contos, impregnados pela tristeza de Zipaquirá e Bogotá, e as obras seguintes à sua visita a Aracataca com a mãe para vender a casa dos avós, quando o colombiano encontra o mundo da sua infância destruído pelo tempo. Entre a realidade da infância destruída e a ilusão da memória, “[...] prefere, dementemente, sacrificar a realidade.” (VARGAS LLOSA, 2021, p. 88)³³. A ficção seria o simulacro desse mundo imaginário da memória, na qual o escritor exorciza seus demônios, ao objetivá-los.

Em diversos momentos, a perspectiva do escritor peruano é produtiva quanto à obra de García Márquez. Basta constatar os diversos paralelos entre a memória de Aracataca e as suas obsessões temáticas. Acima de todos os conteúdos, de todas as inspirações, Vargas Llosa (2021, p. 91) destaca a solidão do indivíduo que se marginaliza, na medida em que ocupa um lugar separado dos demais. Aquele que *cria*, o inventor/ladrão/poeta, distancia-se da realidade e da sua sociedade para recriá-la, inserindo algo do seu olhar sobre ela. Esse elemento, quando aproximado d’O *pirotécnico Zacarias*, parece como um ponto comum entre os mortos ilustres dessa contística insólita. Retomemos este raciocínio, todavia, apenas quando as análises dos contos forem capazes de prover mais informações.

Em suma, o autor da prosa, em Vargas Llosa (2021), pode ser compreendido como uma figura dependente da realidade. Sua obra é uma exorcização, seu modo particular de processar as angústias com o mundo. Esses demônios têm origem nas experiências pessoais, no patrimônio da sua sociedade e tempo e nas experiências indiretas, presentes na cultura. Apesar de ocupar-se da criação de um novo mundo, o Deus-poeta é irremediavelmente ligado à sua realidade e seus demônios.

A crítica de Vargas Llosa baseia-se em tais noções para pensar critérios de avaliação da obra. Dois deles predominam: o interno, “[...] seu poder de persuasão, que depende da sua forma [...]”, e o externo, “[...] examinando suas relações com a realidade real da qual toda realidade fictícia é representação e negação.” (VARGAS LLOSA, 2021, p. 200)³⁴. Tomando-os para pensar as críticas severas feitas pelo autor

³³ Tradução livre de: “[...] prefiere, demencialmente, sacrificar la realidad.”

³⁴ Tradução livre de: “[...] su poder de persuasión, que depende de su forma [...]” e “[...] examinando sus relaciones con la realidad real de la que toda realidad ficticia es representación y negación.”

aos primeiros contos de García Márquez, ganham relevo dificuldades impostas à análise do conto pela perspectiva do escritor peruano.

Sobre o García Márquez de 1947, Vargas Llosa (2021, p. 215) afirma que a chave para compreender os seus primeiros contos é a atitude juvenil. A busca pela originalidade levaria o jovem colombiano a reprimir seus demônios pessoais e históricos, em busca de temas universais puros. Os resultados seriam, pelo critério externo, escritos que “[...] não refletem sua vida nem a de seu mundo [...]” (VARGAS LLOSA, 2021, p. 215)³⁵, apenas são testemunhos das suas leituras. Em contrapartida, a escrita estaria impregnada de intelectualismos, alheios à produção posterior do autor.

Sem dúvida, há diferenças significativas entre os primeiros contos e a obra subsequente, especialmente após a publicação dos seus primeiros romances. O perigo, todavia, de dividir os momentos da produção tão marcadamente por um critério biográfico e externo, é a imposição de uma *persona* ideal. A postura crítica de Vargas Llosa baseia-se na noção de amadurecimento estético, fruto da comparação entre o García Márquez dos primeiros contos e o dos grandes romances. As críticas contemporâneas do autor em sua juventude, como a de Zalamea Borda, não reconheceriam os defeitos pela ausência desse parâmetro? Não me parece o caso. As congruências entre o García Márquez de *Ojos de perro azul* e aquele de *Cien años de soledad* são marcantes. Há uma mudança de estilo, mas os *demônios* são os mesmos.

O embaraço é evidente. Como tratar as obras, sem levar em conta o autor? As contribuições da teoria bakhtiniana advertem severamente contra isso, enquanto a crítica de Vargas Llosa coloca no centro da questão a memória e a atuação do autor dentro de um meio. A obra de García Márquez provoca essa problemática. O autor é o maior responsável por isso, por constantemente apontar, em entrevistas e escritos, a implacável presença da sua vida na sua arte.

O problema exposto sobre a relação do autor-criador e do autor-pessoa com a obra, todavia, ganha outros contornos quando pensado através da tríplice mimesis ricœuriana. A questão, até este momento do texto, foi pensada em uma abstração do ato criativo, percebendo a relação entre essas duas consciências do autor como momentos refletidos na obra como um todo. Se, todavia, opera-se a cisão, como

³⁵ Tradução livre de: “[...] no reflejan su vida ni la de su mundo [...]”.

proposta por Bakhtin, e ambienta-se a atuação das duas em uma mimesis tripartida em seus momentos, pode-se entrever uma relação mútua entre tais consciências.

Como Bakhtin defende, há uma cisão entre o autor-criador e o autor-pessoa no momento da conclusão da obra. Nos termos da tríplice mimesis, podemos dizer que, após a mimesis II, o autor-pessoa abandona o autor-criador ao objeto estético, para habitar o mundo da vida. A ação seguinte, da mimesis III, é operada pelo leitor, ou autor-contemplador, para usar um termo afim à estética bakhtiniana. Contudo, como Ricœur (2010a, p. 133) define, o horizonte de possibilidades da experiência estética não se limita ao interior (da obra), mas alcança, também, o exterior (do leitor). Uma vez que é o ato do leitor que finaliza a obra, que conecta a mimesis III à II, seu horizonte é tão significativo quanto o do autor-criador, cuja atividade configurante é percebida em todos os momentos da mimesis.

Vê-se, assim, onde o espectro do autor-pessoa pode esconder-se após sua separação do autor-criador: ele passa a habitar o horizonte do leitor. Tal conclusão é decorrente dos desenvolvimentos da estética da recepção, cujos fundamentos Ricœur busca em Roman Ingarden, Wolfgang Iser e Hans-Georg Gadamer. Porém, sua abrangência e efeito para um entendimento da obra de arte também tem dimensões sociológicas claras, as quais são pertinentes para situar a questão teórica no quadro concreto da obra de García Márquez.

Nestor García Canclini (2019, p. 99-156), a esse propósito, argumenta precisamente sobre o jogo prolífico de sentidos entre o autor e o leitor na modernidade. O cenário da sua discussão é o da massificação da comunicação na América Latina; os exemplos são Jorge Luis Borges e Octavio Paz. Canclini trabalha a maneira como os autores posicionam-se no mercado editorial e na grande mídia. Nas suas entrevistas, ensaios e introduções às obras, seus discursos constroem imagens que aderem às obras. Enfaticamente, Canclini (2019, p. 109-110) afirma, por exemplo, que se deve “[...] levar a sério essas entrevistas e declarações ocasionais de Borges que, de um modo oblíquo, são parte de sua obra.”. Assim, “[...] a rede de leituras que se fazem de um escritor é construída tanto em relação à obra como nessas outras relações públicas que propiciam os meios massivos.”. Uma vez que a estética da obra é coerente com a das declarações, estas passam a fazer parte dela.

Ambas as compreensões – a hermenêutica e a sociológica – permitem situar a posição do autor-pessoa em relação à obra. Suas declarações, seu viver e sua memória adentram o círculo mimético nos dois pontos em que ele se conecta ao

mundo da vida: na mimesis I, pela sua pré-compreensão do mundo e, especialmente, nos seus recursos simbólicos, e na mimesis III, quando o leitor enxerga o autor-pessoa no seu horizonte do mundo da vida. A interação, assim, entre o leitor e a imagem do autor, fluida e oscilante, ganha densidade. Em sociedades complexas, como diria Canclini (2019, p. 150), a “[...] a oferta cultural é muito heterogênea, coexistem vários estilos de recepção e compreensão, formados em relações díspares com bens procedentes de tradições cultas populares e massivas.”. Além disso, as sociedades latino-americanas têm suas heterogeneidades acentuadas pela convivência em temporalidades históricas distintas. É necessário, portanto, pensar a obra de arte através de tal assimetria, segundo Canclini (2019, p. 151).

Em posse dos desenvolvimentos dessas contribuições, a problemática da crítica de Vargas Llosa (2021) aos primeiros contos merece ser revista. Pode-se, agora, defini-la em termos da *imagem* que o crítico faz do autor. Ao antepor o jovem García Márquez ao “maduro”, o escritor peruano contrapõe duas imagens e duas estéticas. Assim, a imagem do García Márquez velho e da sua estética consagrada em *Cien años de soledad* servem de parâmetro para a primeira. Vargas Llosa julga o autor de *Ojos de perro azul* como a *imagem mal formada* do de *Cien años de soledad*. Ao inserir na sua análise o García Márquez dos grandes romances, apenas enxerga no jovem o *imitador* que ainda não encontrou seu estilo e seus temas.

Impressiona, todavia, a veemência e a recorrência com que essa crítica procede de uma negação da intelectualidade do autor colombiano. Vargas Llosa critica o intelectualismo dos primeiros contos, por não aparecer nas obras seguintes, o que seria sinal da percepção de um erro. Suas constatações, porém, oscilam entre admitir a consciência criativamente ativa do autor, como constatado no seu ensaio célebre (VARGAS LLOSA, 2021), e julgá-lo um escritor “intuitivo”, não um intelectual, como afirmou em um curso de 2017.

Essa longa elaboração sobre a crítica do escritor peruano e a relação entre o autor-criador e o autor-pessoa permite levar adiante uma leitura em profundidade das representações da morte nos primeiros contos de García Márquez. Nenhum dos autores estudados vincula de forma tão íntima a morte insólita no mundo da vida às suas representações. Ainda, nenhum deles recorre ao tema da morte com tanta reincidência quanto ele. Por fim, embora os primeiros contos diferenciem-se em estilo, dimensão e tema das obras seguintes, o tratamento temático da morte é preservado. Este demônio é uma constante em toda a obra do autor.

Analisar, portanto, a representação da morte na sua obra requer um vai e vem entre a narrativa e a memória, embora ambas possuam relativa autonomia. Trata-se não de instituir uma leitura que pense no García Márquez-autor como o exorcista dos demônios do García Márquez-pessoa, mas levar em conta as assimetrias de leitura produzidas pelas inúmeras declarações públicas e obras oblíquas que o autor aproxima, pela via do dialogismo, às suas representações.

Diante de tal entrelaçamento entre vida e arte, biografia e obra, *La tercera resignación* merece uma posição privilegiada. Como primeira publicação do autor, ela marca o primeiro nó visível que ata ambos os caminhos. Data de 1947 e é uma resposta à crítica negativa de Eduardo Zalamea Borda, no *El espectador*, (VARGAS LLOSA, 2021, p. 30) à jovem geração literária. Sua estreia é celebrada pelo próprio crítico e é seguida por uma série de outros contos.

Assim como os subsequentes, *La tercera resignación* representa a morte. O seu narrador é extradiegético-heterodiegético, nos termos de Genette (197-), porém, como bem nota Vargas Llosa (2021, p. 219), : “[...] se mantém tão próximo do personagem, tão ensimesmado na intimidade deste, que o relato parece, às vezes, um monólogo do morto.” (VARGAS LLOSA, 2021, p. 219)³⁶. Esta focalização é característica da obra do autor, permanecendo até os grandes romances. Ocorre, porém, que, nos primeiros contos, há uma escassez de personagens com horizontes temporais e caracteres complexos, o que leva a uma ocupação quase total da prosa pela consciência atormentada de protagonistas assombrados pela morte.

Vê-se, então, a predominância de um tom que Vargas Llosa (2021, p. 218) chama de *“metafísico-masturbatório”*. As personagens, perseguidas por uma morte muito mais interna – provocada por atormentações psíquicas – do que externa – causada pela ação de forças independentes da sua vontade –, torturam-se e conjecturam sobre os fenômenos do morrer. A vítima de tal quadro, no primeiro conto, é um jovem que, ao momento do início da narração, tem vinte e cinco anos. Ele vive uma morte-vida, na medida em que seu corpo decai, mas sua mente resiste ao movimento natural.

O lamento indireto desse protagonista é relatado através de uma prosa do corpo, que descreve minuciosamente cada estrutura anatômica: “[...] crânio vazio,

³⁶ Tradução livre de: “[...] se mantiene tan acerca del personaje, tan encerrado en la intimidade de éste, que el relato parece a veces un monólogo del muerto.”

surdo e pungente.”; “[...] crânio.”; [...] vértebras [...]”; “[...] ossos.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003)³⁷. É característico da adjetivação de tais estruturas a forma como se metaforiza os sujeitos. É uma marca da escrita de García Márquez. Adjetivos ambíguos que, geralmente, remetem a sentidos oblíquos. Ou o adjetivo propõe-se como, em si, uma referência indireta ou subjetiva o sujeito, remetendo-o a outro referente. A experiência do garoto é descrita com um estilo energeticamente sensorial, poetizando a sua *vida-morte*.

A mudança de fases da decadência é marcada pelo martelar de um ruído no interior do crânio. Este significante tem como sentido construído o ato de rememoração. Cada vez que o jovem é atormentado pelo insólito barulho, “[...] o fazia recordar de todas as sensações amargas da vida.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 10)³⁸. Toda a experiência envolvendo essa perturbação da mente é transfigurada em uma agonia física, puramente corporal. As figuras são obscuras e desconcertantes: “O ruído tinha a pele escorregadiça [...]”, o ruído que foge e retorna, “[...] interminável como o golpear da cabeça de um menino contra um muro de concreto.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 10-11)³⁹.

A marca sonora, ainda, ganha outra dimensão ao entrelaçar-se ao todo temático. É o interminável choque entre a vontade e o irremediável, “Como todos os golpes duros dados contra as coisas sólidas da natureza.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 11)⁴⁰. Note-se a presença do ruído em cada uma das *mortes* do jovem. A primeira manifestação sonora ocorre logo que avista seu próprio cadáver e percebe-se: o *trânsito* da morte já pode ser sentido. Pensado através da metáfora, ele é a manifestação dos golpes – as desesperadas investidas contra a estabilidade incontornável da natureza.

Dentro do ataúde, o garoto está entregue a uma condição paradoxal. Deitado na barca que leva ao mundo subterrâneo dos mortos, seu destino incontornável seria a cova. No entanto, julga-se capaz de levantar, pelo menos *espiritualmente*. Essa

³⁷ No original: “[...] cráneo vacío, sordo y punzante.”; “[...] calavera.”, [...] vértebras [...]”, “[...] huesos.”. Para essa e todas as futuras citações dos contos de García Márquez (2003) que compõem o *corpus*, utilizo a tradução de Remy Gorga Filho, publicada pela Record.

³⁸ No original: “[...] le hacía recordar todas las sensaciones amargas de la vida.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 9)

³⁹ No original: “El ruido tenía piel resbaladiza [...]”; “[...] interminable como el golpear de la cabeza de un niño contra un muro de concreto.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 10)

⁴⁰ No original: “Como todos los golpes duros dados contra las cosas firmes de la naturaleza.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 10).

resistência à morte, sua capacidade de renegá-la, é, todavia, ignorada. Ele aceita sua “*muerte viva*”, como diagnosticou o médico.

No trânsito insólito rumo ao fim inescapável, como dita a natureza, o vivo em morte sujeita-se a um estar no mundo incerto, que afeta a sua percepção da realidade e sua consciência. Ciente que sua morte-vida é “[...] ilógica, paradoxal, simplesmente contraditória.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 13)⁴¹, suspeita de tudo, inclusive da sua vida: estaria “morto de verdade?”. Desconfia das memórias, das palavras confundidas, pensa que sua vida pode ser uma ilusão, fruto de delírios, da lembrança de histórias da infância, como as dos “faraós embalsamados”.

Ilusão ou realidade, viveu assim por dezoito anos. As durações temporais não são ocasionais. Na sua primeira morte, tinha sete anos, estava no seio da infância. Passa dezoito anos na condição insólita, uma vida até a maioridade. Ao tempo da narração, está com vinte e cinco e atingira sua estatura “definitiva”. Seu crescimento corporal, ano após ano, preenchendo aos poucos o grande ataúde, era o único sinal de vida do corpo em trânsito para a morte.

Na maior parte do tempo, o seu receptáculo físico não passa de um estorvo. O seu sistema nervoso permite-lhe sentir os ratos, que caminham e devoram roupas, carne, lábios e retina. No momento desta última perda, acreditou que ocorria uma nova morte, com a iminência “da vertigem”, e, mais uma vez, “[...] se entregou, todo inteiro [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 14)⁴². Novamente, a desconfiança da percepção é tematizada.

Esse ser decadente, sem memória, sem infância, alcança, por fim, seus vinte e cinco anos, quando não cresceria mais. A data fatídica, que marca o fim do desenvolvimento do corpo e, portanto, a sua estabilidade física diante da morte, anunciando o passo seguinte e final, a decomposição, determina a sua última ruptura com a vida.

Até então, sua mãe tinha sido a parceira inseparável nos anos da morte. Ela mantinha sua higiene, os arranjos do quarto, satisfazia-se em ver os sinais da sua “vida” e evitava que estranhos o vissem na sua desagradável situação. Porém, sua fé cai, e passa a ver, com o fim do crescimento, apenas os sinais da morte. O medo, a ansiedade pela inevitável morte final, provoca nela uma crise de pessimismo e descuido com o filho.

⁴¹ No original: “[...] ilógica, paradojal, sencillamente contradictoria.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 12).

⁴² No original: “[...] se entregó, todo entero [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 14).

É em tal momento, também, que ele nota a “[...] apazível tranquilidade com que seu organismo se deixava levar.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 15)⁴³. *O fim do crescimento, o início do decaimento e o abandono dos vivos: os três momentos coincidem*. Uma série de sinais marca a chegada do anjo de asas negras. Ele não ouve mais os sons imperceptíveis, só audíveis a ele, e sente que uma força o atrai em direção à terra, “[...] um poder irrevogável.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 16). Este está presente em todo o conto, *sutilmente insinuando a força da natureza contra a qual o inconsciente desejo de viver do jovem debate-se*: sentia-se, logo à primeira morte, “jogado no chão” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 10), “[...] atraído com maior força pela gravidade.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 11). Àquele tempo, sentia que “A atmosfera endurecera em toda a casa como se tivesse sido recheada de cimento, e em meio àquele bloco, [...] estava ele, cuidadosamente colocado dentro do ataúde de um cimento duro, mas transparente.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 11-12). Ao momento do início do decaimento, a mesma força da gravidade acentua-se: “Estava pesado como um cadáver positivo, inegável.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 16), “[...] atraído agora com maior força pelo imperativo da terra [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 17).

A princípio, ele recebe Thanatos com alívio. Livrar-se da casca que pesa, do corpo deformado, frio e duro, não parece algo ruim. “Sentia-se feliz como um menino, de barriga para cima, sobre a grama fresca e densa, contemplando uma nuvem alta que se afasta pelo céu da tarde. Era feliz, embora soubesse que estava morto [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 16-17). Ele era “[...] feliz ali, só com sua solidão.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 17). Mesmo imaginando o momento em que encontraria-se sob o solo, vê apenas o prolongamento *natural* do seu novo estado. Pelo contrário, anseia pela perda da “armadura sólida”, o retorno à “[...] poeira bíblica da morte.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 18)⁴⁴.

⁴³ No original: “[...] apacible tranquilidad con que su organismo se dejaba llevar.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 15); “[...] un poder irrevocable.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 15); “[...] atraído con mayor fuerza por la gravedad.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 10-11); “La atmosfera se había endurecido em toda la casa como si hubiera sido rellena de cemento, y en medio de aquel bloque [...] estaba él, cuidadosamente colocado dentro del ataúd de un cemento duro pero transparente.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 11); “Estaba pesado como un cadáver positivo, innegable.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 15); “[...] atraído ahora con mayor fuerza por el imperativo de la tierra [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 16).

⁴⁴ No original: “Se sentía feliz como un niño bocarriba sobre la hierba fresca y apretada contemplando una nube alta que se aleja por el cielo de la tarde. Era feliz, aunque sabía que estaba muerto [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 16); “[...] feliz allí, solo con su soledad.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 16); “[...] polvillo bíblico de la muerte.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 17).

Na sua conjectura do próximo estado, restar-lhe-ia apenas a consciência, “[...] recordação esmaecida de seus parentes.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 18). Como um cadáver imaginário, espera o momento em que subiria pelos vasos capilares de uma macieira, e “[...] despertar mordido pela fome de um garoto numa manhã outonal [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 18)⁴⁵, perdendo, por fim, sua unidade. Com o pensamento nessa nova vida abstrata e desligada das suas preocupações físicas, passa feliz a sua última noite.

Na manhã seguinte, porém, seu ânimo modifica-se drasticamente. O catalisador da mudança é outro agente sensorial: *el olor* substitui *el ruído*. O fedor da podridão, da carne em putrefação, anuncia a incontornável chegada do ceifador. Agora, não se trata mais de uma conjuntura, mas da incontestável partida do barqueiro rumo ao destino final. Prontamente, ele é atingido pelo medo. Toda sua complacência é sacudida, passa a duvidar da sua morte. Se teme, fisicamente, como pode estar morto? Seria enterrado vivo? Um sussurro psicanalítico: “Para algumas pessoas, a ideia de ser enterrada viva por engano é a mais inquietante de todas.” (FREUD, 2010, p. 364).

“Não podia estar morto, porque tinha noção exata de tudo; da vida que girava à sua volta, murmurante.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 19)⁴⁶. A sua agonia é pura e ironicamente fantástica. Até então, acreditava-se morto. Agora, sofre o terror da ruptura: “[...] o efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico, quando um símbolo toma a função e o significado plenos do simbolizado, e assim por diante.” (FREUD, 2010, p. 364). Ademais, há também uma *inconsciente resistência à morte*. Os agentes sensoriais, primeiro os ruídos e depois o odor, agitam a tranquilidade da sua morte, provocando reações que o impelem à ação, a romper a inercia do seu fio, tenso às mãos de Átropos.

Sua imaginação antecipa todos os momentos a seguir. Inconformado com o fato de que “[...] um vivo, porém, não se pode resignar a ser enterrado vivo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 19), lamenta-se, acima de tudo, não poder “[...] expressar-se e era só isso que o causava terror, o maior terror de sua vida e de sua morte.” (GARCÍA

⁴⁵ No original: “[...] el recuerdo borroso de sus parientes.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 17); “[...] despertarse mordido por el hambre de un niño en una mañana otoñal.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 17).

⁴⁶ No original: “No podía estar muerto porque se daba cuenta exacta de todo; de la vida que giraba en torno suyo, murmurante.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 18).

MÁRQUEZ, 2003, p. 19). Lembremos, a propósito, que a mudez, segundo Freud (1996a, p. 318), é uma representação comum da morte. Estaria em um pesadelo? Os sinais apontam para o contrário. Imagina a chegada de parentes e vizinhos, o asco que sentiriam do corpo putrefato. Dominado pela ansiedade, incapaz de distinguir este estado da morte verdadeira, conjectura que, talvez, apenas talvez, quando estiver em meio ao frio do cemitério, “[...] nadando no seu próprio suor, em uma água viscosa, espessa, como esteve nadando antes de nascer no útero da sua mãe. Talvez, então, esteja vivo.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 19)⁴⁷. Porém, sua inação, sua resistência e resignação a morrer, o levarão, por fim, a morrer por ela.

Temos, nesta breve exposição, um enquadramento da forma arquitetônica do conto. Executá-lo permite-nos, finalmente, alcançar as questões composicionais relacionadas ao tratamento da morte na obra, assim como analisar, com o auxílio dos desenvolvimentos anteriores, a posição ocupada pela narrativa dentro da poética do autor.

O ponto de encontro entre as elaborações da crítica, os problemas teórico-metodológicos e a representação da morte na obra pode ser encontrado na consideração dos três elementos anteriormente destacados da crítica de Vargas Llosa, quais sejam: *a obsessão temática pela morte, a subjetivação da experiência do indivíduo no mundo e a relação entre o corpo e a vida mental*.

Dentre eles, o primeiro é o mais notadamente biográfico, e que exige a distinção da assimetria entre os influxos culturais e sociais. Não é só a “pre-historia” de García Márquez, como julga Vargas Llosa, que é mórbida, mas toda a sua obra. Seus protagonistas, em geral, são moribundos ou fogem dos fantasmas, sejam eles da culpa ou do acaso.

Vargas Llosa associa tal preferência temática a uma busca pelo universal, um devaneio da juventude que se acredita mais original por abstrair o mundo ao seu redor. A memória de García Márquez, todavia, atesta o contrário. O medo da morte, ou pelo menos a obsessão por ela, é um dos *demônios* predominantes nos seus testemunhos

⁴⁷ No original: “[...] un vivo no puede resignarse a ser enterrado vivo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 19); “[...] expresar-se e era isso o que lhe causava Espterror; o maior terror de sua vida e de sua morte.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 19); “[...] expresarse y era eso lo que le causaba terror; el mayor terror de su vida y de su muerte.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 19); “[...] nadando en su propio sudor, en una agua viscosa, espessa, como estuvo nadando antes de nacer en el útero de su madre. Tal vez entonces este vivo.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 20).

biográficos. Lembremos da Aracataca de “[...] sábados sangrentos e dos fantasmas decapitados [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 58). O massacre provocado pela United Fruit Company, representado em *Cien años de soledad* e *La hojarasca*. A tia Elvira Carrilho, “[...] perturbada desde a meia-noite por uma tosse além-túmulo que vinha do quarto vizinho.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 72). A possível aparição – ou peça da memória –, que leva Gabo a ver e ouvir sua tia Petra, do além. A avó, a enxergar fantasmas nas cadeiras que balançam sozinhas, nos perfumes inesperados e nas doenças (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 75). A tia Francisca, que cose sua própria mortalha e morre na noite em que ela ficou pronta (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 119). Ou, ainda, em memórias após a sua saída da cidade da infância, como o incidente do estudante “morto” no Liceu, de dezessete anos, enterrado vivo (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 208). Todos esses eventos, são apenas uma pequena parte do grande acervo biográfico do autor colombiano, carregam as sementes temáticas que floresceram na sua obra.

Na grande maioria dos relatos, a morte é temida pela sua ameaça ominosa ou pela violência da qual decorre. O primeiro tipo é natural à literatura insólita, enquanto o segundo é frequente em narrativas aterrorizantes ou realistas. Ambos os casos parecem entrelaçar-se na poética de García Márquez. Ocorre, todavia, que o primeiro tipo, marcado pelas reflexões metafísicas e as hesitações fantásticas predominam nos primeiros contos, enquanto o segundo é quase que totalmente ausente. Nos três contos selecionados, por exemplo, todas as mortes são ocasionais e pouco refletem situações socioculturais, mesmo quando as “vítimas” estão sujeitas a situações carregadas de tensões culturais – a mulher que despreza os olhares lascivos dos homens, em *Eva está dentro de su gato*, e o agregado doméstico, em *Nabo, el negro que hizo esperar a los angeles*. Os mortos parecem quase que espontaneamente, em decorrência de impulsos internos ambíguos, doenças ou acidentes.

Ao despojar a morte de seu valor emotivo habitual, como a violência política latino-americana tão presente nos grandes romances, o tratamento temático passa a focar na relação entre o indivíduo e sua subjetividade, o drama interno da consciência. Nosso hábito, afirma Freud (1958, p. 222), é acentuar, sempre, “[...] a motivação casual da morte: o acidente, a enfermidade, a infecção, a velhice e denunciamos assim nossa tendência de rebaixar a morte da sua categoria de uma fatalidade para

a de um simples azar.”. Ora, García Márquez (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 12)⁴⁸, ao determinar a causa da morte como ela mesma – “[...] morrer de ‘morte’, que era sua enfermidade [...]” – confronta-nos com a morte em sua essência, o homem cara a cara com o anjo de asas negras. Não é uma exorcização historicamente carregada, como a dos romances, sem dúvida, mas o demônio é o mesmo. A angústia da morte é encarada face a face, através de um delírio metafísico proporcionado pela forma fantástica.

La tercera resignación investe, assim, numa investigação estética da morte a partir da subjetividade do indivíduo. As elaborações do autor caminham pelos discursos culturais correntes nos estudos da psique, como já havia notado Zalamea Borda (1947) ao destacar o encontro a “*regiones inexploradas de la subconciencia*”.

Ora, diante da concepção previamente trabalhada de autor, que leva em conta sua participação nas mimesis I e III, assim como a pertinência dos discursos correntes dos autores em documentos e na mídia, o dialogismo do conto com os estudos sobre a consciência e o psiquismo humanos desponta no horizonte da experiência da obra. Inserindo tais interlocutores na análise, o recurso, na representação da morte, à subjetivação da experiência e a relação entre corpo e vida mental adquire um novo acabamento que realça uma preocupação estética que vai além de um intelectualismo abstrato, como diria Vargas Llosa.

Durante o enquadramento da arquitetônica, alguns dos resquícios desse campo da cultura já haviam sido sinalizados. O medo de ser enterrado vivo, a mudez como símbolo da morte e a ruptura insólita, todos são encontrados na obra de Freud. Ademais, o conto, como um todo, ressoa frequentemente as inquietações psicanalíticas. Ainda, o próprio García Márquez tinha familiaridade com a psicanálise freudiana. Seu primeiro contato foi na adolescência, no Liceu Nacional de Zipaquirá (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 189). As menções a Freud estão espalhadas pelos trabalhos do autor, como na relação estabelecida pelo colombiano entre a vida e a obra de Poe, em *Vida e romance de Poe*, publicado no *El Universal* em outubro de 1949 (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 97-98). Em ambas as menções, o interesse do autor colombiano é pelo *mistério* e a *estranheza* dos casos, que poderiam ser explicados pelos freudianos. A relação feita por ele entre a vida e a obra de Poe segue esse modelo argumentativo, e o autor colombiano vê reflexos da personalidade

⁴⁸ No original: “[...] morirse de ‘muerte’, que era su enfermedad [...]” (1997, p. 11).

literária na temática escolhida. Não é de estranhar-se, assim, que a teoria psicanalítica permita explorações capazes de caracterizar produtivamente a representação insólita da morte de *La tercera resignación*.

As resignações que pontuam as agonias do sujeito diante da morte, no conto, são marcadas por uma contradição interna. O significante verbal, do ruído soando como “[...] todos os golpes duros dados contra as coisas firmes da natureza.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 10), corresponde aos momentos da ruminação inconsciente da angústia. A condição paradoxal, do sujeito vivo-morto, provoca a instabilidade da vida mental, instada a solucionar o insondável.

Duas tendências contraditórias habitam na consciência do protagonista, uma de vida, pela resistência à aceitação do morrer, e uma de morte, que o aguarda pacificamente. O correspondente psicanalítico de tais tendências é encontrado na reformulação por Freud (1996c [1920]) da sua teoria pulsional. Freud parte da concepção da morte como retorno ao inanimado para distinguir duas pulsões: Thanatos, com os instintos de morte, e Eros, com os de vida. Estes agem contra os outros, prolongando a jornada em direção à morte. Eros, assim, impele o homem a reunir o orgânico, segundo Freud (1996c, p. 49-50), em unidades maiores, pela fusão de células germinativas. Este percurso o leva a Platão, de cuja reflexão Freud imagina a hipótese de que “[...] a substância viva, por ocasião de sua animação, foi dividida em pequenas partículas, que desde então se esforçaram por reunir-se através dos instintos sexuais [...]” (FREUD, 1996c, p. 69). Desse modo, embora sem defender tal hipótese, Freud encontra o elemento regular entre os dois impulsos, Eros e Thanatos, no *retorno à quietude do inorgânico*. No princípio do prazer, este seria figurado pela tentativa de isentar o aparelho psíquico de excitação. Assim, um princípio conjuga-se ao outro. Ambos protegem contra os estímulos internos e externos.

O conto de García Márquez, por sua vez, dá concretude e acabamento esteticamente significativo aos impulsos inconscientes. O garoto, durante sua vida-morte, preserva a consciência e a memória. A princípio, ainda se julga capaz de levantar, pelo menos espiritualmente. Ele, todavia, não o faz. Mantém-se impassível diante dos desejos inconscientes de vida, manifestados pelo significante sonoro do *ruído*.

A curiosa reviravolta da relação entre os impulsos de vida e de morte na obra consiste na inconscientização do desejo de vida. O elemento enigmático, a metáfora

ambígua do *ruído*, é o símbolo duplo disso: retorna à memória – as recordações da vida – e rompe a quietude da morte. Por sua vez, o desejo consciente segue o movimento “natural”, a aceitação da morte. O protagonista rebela-se não contra a morte, mas contra a vida.

Em uma manifestação daquilo que Freud (2010) chama de *onipotência do pensamento*, o controle do mundo pela consciência é efetivado pela resignação à morte. A condição paradoxal, da vida-morte, é solucionada pela ação do pensamento e da vontade, com a vitória da consciência contra o impulso da vida.

A existência do protagonista, assim, é um longo luto de si mesmo. O processo, porém, é instável, beirando a melancolia, pela ambivalência da relação entre o sujeito e a morte, nas suas angústias internas, de amor e ódio por Thanatos.

Embora sejam notáveis as ressonâncias entre a psicanálise e a obra, deve-se destacar que o conto está longe de ser uma analogia da teoria. Exemplo disso é a presença do insólito e a subjugação do mundo às leis da mente e da cultura. A concepção do mundo da narrativa rompe os limites entre ciência, religião e animismo, como definidos por Freud (1996b, p. 96), naquilo que vai tornar-se tendência na sua maneira própria de representar a realidade latino-americana.

Permanecem, todavia, dois aspectos do método psicanalítico: a ênfase na influência da mente sobre o corpo e o mundo e a confiança na via imaginativa. O primeiro dos dois dispensa explicações, uma vez que, como desenvolvido, tanto o conto quanto a teoria psicanalítica perscrutam a realidade através da vida psíquica. Quanto ao segundo, ele merece mais atenção, pois está diretamente relacionado à problemática da representação da morte.

Na busca de explicações para questões insondáveis para os métodos recorrentes, Freud busca a via especulativa. Por vezes, o autor chega a afirmar que, “O resultado talvez dê a impressão de misticismo ou de falsa profundidade, mas podemos sentir-nos inocentes de ter quaisquer desses princípios em vista.” (FREUD, 1996c, p. 48). Embora tal abordagem seja comum a todas às elaborações psicanalíticas, ela ganha densidade no caso das pulsões de morte. A via imaginativa aparece como único caminho para o inescrutável.

A afirmação da incapacidade da ciência para compreender a morte está presente em toda a obra freudiana. O maior exemplo do *Unheimlich* é a atitude para com a morte e o retorno dos mortos, segundo Freud (2010). Para o pesquisador,

nosso pensamento pouco teria mudado em relação aos “primitivos”, principalmente pela “[...] força de nossas reações emotivas originais e a incerteza de nosso conhecimento científico.” (FREUD, 2010, p. 361). Seríamos incapazes de imaginar nossas próprias mortes e, “[...] todas as vezes que tentamos imaginá-las, podemos observar que continuamos sendo nisto simples espectador.” (FREUD, 1958, p. 221).

Há, porém, uma área da atividade humana em que as contradições da morte são trabalhadas conscientemente pelo homem, em geral. Na arte, ou na ficção como um todo, “[...] achamos a pluralidade de vida que nos é necessária. Morremos em nossa identificação com o protagonista, mas sobrevivemos-lhe e estamos dispostos a morrer outra vez igualmente indenes, com outro protagonista.” (FREUD, 1958, p. 223-224). É, ainda, no âmbito estético que a *onipotência do pensamento* foi conservada: “Somente na arte acontece ainda que um homem consumido por desejos efetue algo que se assemelhe à realização desses desejos e o que faça com um sentido lúdico produza efeitos emocionais – graças à ilusão artística – como se fosse algo real. As pessoas falam, com justiça, do feitiço da arte, e comparam o artista a um feiticeiro.” (FREUD, 1996b, p. 100).

Vê-se, assim, o ponto de encontro entre as representações da morte e as especulações psicanalíticas sobre a morte. Ambas se confrontam com a inescrutabilidade da morte pela via imaginativa, cientes da dificuldade imposta pela incapacidade da racionalidade contra o enigma da natureza sem, todavia, abster-se de buscar respostas. Segundo tanto Freud quanto as poéticas do insólito: “É certamente possível que nos lancemos por uma linha de pensamento e que sigamos aonde quer que ela leve, por simples curiosidade científica, ou, se o leitor preferir, como um *advocatus diaboli*, que não se acha, por essa razão, vendido ao demônio.” (FREUD, 1996c, p. 69, grifos do autor).

No caso específico do conto analisado, a semelhança é ainda mais marcante. A exploração da morte em *La tercera resignación* passa pela investigação do consciente e das suas contradições. No trabalho ficcional de tornar-se um “[...] laboratório imaginário para a visão de caminhos possíveis ante problemas [...]” (BAUTISTA-CABRERA, 2019, p. 42), García Márquez encontra seus instrumentos na angústia do indivíduo diante da própria morte. As obras artísticas servem, assim, como “[...] elementos que refinam ou reafirmam ou rompem as ficções que, feitas símbolos

e mitos, configuram nossa mente.” (BAUTISTA-CABRERA, 2019, p. 43)⁴⁹. São principalmente efetivas, segundo Bautista-Cabrera (2019, p. 52), para trabalhar fenômenos e eventos que são inacessíveis empiricamente, como é o caso da morte.

A ignorância fundamental, diria Montaigne, elude a experiência direta. O caminho até ela, porém, não pode ser a paralisia ou o medo. Uma das teses comuns dos ensaios de Montaigne, inclusive, como bem postula Lúcio Vaz (2011), é que não se pode temê-la. Contra o terror paralisante do oculto da morte, tem-se como ferramenta a imaginação. Dentre as manifestações desta, a “[...] representação da morte guarda uma especificidade central – é prospectiva e não retrospectiva e muito menos presencial.” (VAZ, 2011, p. 8).

O terror existencial da morte, em García Márquez, não se encaixa nas disposições de Montaigne ou Freud. Isso decorre da natureza insólita da “vida” do morto. O morto-vivo de *La tercera resignación* vê e pensa, sua consciência transcende a duração do corpo, o tempo da morte é a natural continuação do tempo da vida que não dissolve a alma, ao contrário do tempo da morte que delimita e acaba a forma do tempo da vida, como na concepção de Montaigne, segundo Vaz (2011, p. 90).

A angústia do protagonista está na confusão provocada pela ambiguidade da sua condição e do seu impulso à ação. No todo, essa arquitetônica do conto constitui a sua forma na incerteza do sujeito diante da natureza e da sua posição diante da morte. Caracteriza-se, assim, como a *ambivalência do homem diante da morte*.

Para chegar a tal constatação, fomos obrigados a percorrer um longo caminho por diversas áreas da cultura. O conteúdo temático e a composição da obra – associados a dados biográficos e a interlocutores próximos do autor e do conto, com a mediação dos desenvolvimentos teórico-metodológicos de Bakhtin, Ricœur e Canclini – revelaram uma via subjetiva, na leitura do conto, para explorar a morte. Acontece, porém, que um elemento ainda merece ser esclarecido, partindo das elaborações precedentes.

“Pensar que alguma vez conheceremos os portos do esquecimento, igual que antes, quando ainda não tinham vindo estes corpos a habitar nossa tristeza.”, indagava-se García Márquez (1981, p. 83) em um dos seus textos em periódicos. O

⁴⁹ Tradução livre de: “[...] laboratorio imaginario para la visión de caminos posibles ante problemas [...]”; “[...] elementos que afinan o reafirman o rompen las ficciones que, hechas símbolos y mitos, configuran nuestra mente.”.

conto trabalha a morte sobre outro ângulo, como uma existência que não elimina, por mais que o morto deseje, a dor e a lembrança. Ânسيا de esquecimento, contrariada pela angústia da incerteza, a representação da morte em *La tercera resignación* trabalha esteticamente uma das temáticas centrais da obra do autor. A respeito de uma fixação semelhante percebida na obra de Poe – no caso, o enquadramento necrófilo da morte –, o próprio García Márquez (1981, p. 98) julgou que isso só poderia ser reflexo de uma “personalidade literária” condicionada por uma “personalidade humana”. Está-se, mais uma vez, diante da concepção da temática de um autor como seu *demônio*. O artista seria, assim, como um protagonista do García Márquez (1981, p. 276) cronista, o homem que, não tendo “[...] mais nada a vender, vende seus pesadelos.”.

O tratamento de García Márquez da morte, que tem a sua primeira forma conhecida em *La tercera resignación*, estende-se para além da temática. Ele deriva do binômio solidão/solidariedade, como bem definido por Zuluaga (2015, p. 88). A solidão e a morte são as condições que perseguem a todos: “[...] aos bons, aos maus, aos adultos, aos valentes, aos poderosos, aos amados [...]” (ZULUAGA, 2015, p. 72)⁵⁰. O oposto da solidão é a solidariedade, o carinho, como o amor, ainda segundo Zuluaga (2015, p. 88), que floresce, mesmo na velhice, em *El amor en los tiempos del cólera*.

Existiria solidariedade na morte? Se sim, não é o caso de *La tercera resignación*. Seu morto vivo progressivamente torna-se mais solitário. Sua primeira ruptura com o mundo da vida provém da perda do movimento. Não circula mais entre os parentes e amigos, perde a capacidade de comunicar-se com eles. Em seguida, sua mãe impede que o vejam na situação “desconcertante”.

A última e mais drástica ruptura vem quando Thanatos pousa no ataúde. Ao chegar a vinte e cinco anos, quando o seu corpo para de crescer, a desilusão alcança sua mãe, até então companheira inseparável dos anos de morte. Agora, as únicas companhias são os ratos e a memória.

Toda a angústia do jovem é experienciada sozinho. O conflito da narrativa é completamente interno, ambientado na consciência fraturada do protagonista que tem como único coadjuvante Thanatos. Está sozinho porque a sina de todo morto é a

⁵⁰ Tradução livre de: “[...] los buenos, a los malos, a los adultos, a los valientes, a los poderosos, a los amados [...]”.

solidão? Ou porque sua condição, de vivo-morto, é única? É cedo para caracterizar a relação entre morte e solidão nos contos de García Márquez.

O que resta, em *La tercera resignación*, é a figura do morto solitário, atormentado pelas incertezas da sua existência. Sua batalha é consigo mesmo, seu inimigo é o impulso inconsciente de viver. Sua história é a da agonia do indivíduo moderno, sozinho, armado apenas com a sua imaginação, contra o enigma da morte e do morrer.

3.3 *Las puertas del cielo*: os mundos dos mortos na balança dos vivos

“Justo será que sem fim se lamente
quem, por amor de coisa que não dura,
daquele amor se despe eternamente”

Paraíso, Canto XV, versos 10-12 – Dante Alighieri (2017)⁵¹

Nos dois contos anteriores, entrevê-se a estrutura do dilema do indivíduo com a sociedade, na medida em que a morte, seja num clarão ou no lento resignar-se, o isola dos seus iguais. Assume-se, assim, a perspectiva do morto, mesmo quando, no caso de García Márquez, o narrador detém um excedente de visão em relação ao personagem. São, portanto, internalizações da morte e da autoconsciência sua da solidão eterna.

Resta, porém, o outro lado da *ruptura*, o dos que ficam. Tratar tal ângulo, todavia, leva-nos, em geral, para fora do âmbito da representação insólita da morte. O luto, salvo raras exceções, como o caso de *La tercera resignación*, é assunto dos vivos e, para ser efetuado, exige a ausência do outro.

Um dos casos que foge à regra, o conto *Las puertas del cielo*, de Julio Cortázar, no entanto, permite levar a perspectiva do luto adiante, trabalho indispensável à elaboração de uma tanatologia literária. A obra surpreende pela sutileza com que estrutura sua representação da cisão entre o mundo dos vivos e o dos mortos, mantendo um rico diálogo com a tradição da representação insólita da morte e atravessando e costurando diferentes campos da cultura – como arte e religião, poética e ética – em uma representação estética, sem, todavia, dissolver a tensão entre tais dimensões do saber e fazer humano.

⁵¹ Para esta e todas as futuras citações da *Comédia* dantesca, utilizei como referência a edição bilíngue da Editora 34, de 2017.

A primeira dificuldade que o conto impõe à leitura é a sua posição díspar entre a divisão genérica das representações insólitas da morte. Na superfície, ele tem todos os elementos de uma história de fantasmas do século XIX, como vista, por exemplo, nos contos de Daniel Defoe. A antecipação da ruptura, o choque da aparição, as consequências irremediáveis, sem, contudo, concretizar, necessariamente, a fisicalidade do espectro. A obra, ainda, se deixarmos de lado o critério da leitura imanente, apresenta vários elementos do fantástico de Todorov (2017), como: a hesitação perante o sobrenatural, nunca dissolvida na direção da sua aceitação ou rejeição; a insinuação temática dos temas tabu, com todas as suas implicações quanto à exploração do inconsciente humano; a opção por um narrador intradieético-homodieético, o que permite subjetivar e questionar o evento sobrenatural, além de aproximar o leitor das expectativas e dos temores dos personagens; as antecipações insólitas e os jogos de linguagem que habilitam interpretações insólitas dos eventos. Até o tom da história condiz com essas duas associações: é frio, fúnebre, misterioso, não há graça, tudo é revestido de dúvida e reina o espírito trágico. Comparado aos dois contos precedentes, é o mais sombrio, pois carece da comicidade do primeiro Zacarias e da tranquilidade do morto resignado de García Márquez.

A narrativa, todavia, não se resume a tais aspectos e demonstra-se rica em leituras oblíquas. Numa segunda camada, o conto filia-se à tradição da *representação dos mundos dos mortos*, anunciada pela analogia ao seu maior paradigma – “[...] o inferno e seus círculos [...] (eu Virgílio) [...]” (CORTÁZAR, 1971, p. 113)⁵². Com a referência a Virgílio e aos círculos do inferno, a obra convoca, literalmente, a *Divina Comédia*, reforçando a leitura metafórica de toda a narrativa em diálogo com a obra prima de Dante.

Uma breve bifurcação por outras obras permite enquadrar a relação entre outros contos insólitos do fantástico do XX e a *Divina Comédia*. A obra de Silvina Ocampo, a esse propósito, é especialmente produtiva. Esse desenvolvimento serve não só para situar a posição díspar de *Las puertas del cielo* como, também, para fornecer parâmetros que permitam caracterizar elementos de uma tradição pertinente às representações insólitas da morte.

⁵² No original: “[...] el infierno y sus círculos [...] (yo Virgilio) [...]” (CORTÁZAR, 2004, p. 129). Para as citações em português de *Las puertas de cielo*, utilizo a tradução de Remy Gorga Filho de 1971, pela Expressão e Cultura.

Dois contos pertinentes são *Fragmentos del libro invisible* e *Informe del cielo y del infierno (informe del mas allá)* (OCAMPO, 1999a). Para considerá-los, tomemos os seguintes parâmetros da *Divina Comédia*, com o auxílio da crítica de Auerbach: tanto o objeto quanto a forma reivindicam *dignidade poética* (AUERBACH, 2015, p. 162); há, na representação hierárquica do mundo dos mortos, uma *intencionalidade*⁵³ *discursiva realista e didática*, marcada pela defesa de uma ética e visão de mundo religiosa que encontra como marca arquitetônica o realismo figural cristão⁵⁴, defendido desde os Pais da Igreja (AUERBACH, 2015, p. 170); a representação do mundo dos mortos como *dimensões organizadas* segundo a concretização de uma cosmologia judaico-cristã; e a *representação da vida após a morte*. Deste último elemento, três aspectos merecem destaque: a *integridade da essência*, segundo a qual a alma preserva a personalidade e a memória após sua separação do corpo, uma das bases da interpretação de Auerbach; a *separação entre a vida e a morte*, cujas únicas exceções são as já mencionadas reminiscências da alma; e a *imutabilidade eterna*, para a qual a alma está presa a uma realidade repetitiva e imutável.

Ao tomar tais aspectos como parâmetros para pensar os contos de Ocampo quanto a uma tradição judaico-cristã de representação da morte, são notáveis congruências e incongruências significativas para ambas as narrativas. A *dignidade poética* é preservada, uma vez que o objeto e a forma são tratados com elevação, apesar de a caoticidade da evocação das imagens substituir o estilo elevado que anuncia a densidade da narração, notado, por exemplo, nas invocações iniciadas por vocativos à maneira das súplicas religiosas (AUERBACH, 2015, p. 155). A impossibilidade de apreender os mundos dos mortos, em Ocampo, assim, subjetiva a voz que anuncia, sem, contudo, recorrer ao prosaico.

A inatingibilidade do objeto também afeta a *intencionalidade discursiva realista e didática* dos contos. Embora ambos estejam presentes tanto em Dante quanto em Ocampo, enquanto no primeiro podem ser considerados uma coisa só – é importante que a representação seja realista para validar a necessidade ética do didatismo nas implicações históricas do realismo figural –, nos contos da autora argentina, a intenção realista e a didática estão contrapostas. A capacidade do intelecto humano de

⁵³ Refiro-me, aqui, ao conceito como trabalhado por Bakhtin (2003), no texto *Os gêneros do discurso*, resumível como o propósito comunicativo expresso pelo enunciado.

⁵⁴ A esse respeito, lembremos Auerbach (2015, p. 170): “[...] realismo figural, quer dizer, a conservação fundamental do caráter histórico real das figuras, contra as tendências espiritualistas-alegóricas.”

desvendar os enigmas da vida e da morte é questionada, dada a natureza do objeto, como parte da intenção realista, o que trabalha contra a intenção pedagógica que, mesmo presente, é questionada pelo próprio discurso.

A vagueza das descrições é motivada não só pela incapacidade da mente humana, mas pela organização caótica das dimensões, os mundos dos mortos. Céu e Inferno são quase indistinguíveis. Não há um critério, vontade divina ou hierarquia, que permita averiguar os valores éticos a serem defendidos. Nos mundos de Ocampo, reinam o arbitrário e o absurdo. Efetua-se o que pode ser considerada uma *deshierarquização dos mundos dos mortos*. A vida após a morte, nos contos, não está sujeita ao julgamento de uma ética fixa, mas a um juízo introspectivo que questiona sua capacidade, ou sua relevância, a cada sentença.

A razão das alterações de tais paradigmas parece simples, levando em conta os sistemas de crenças que baseiam ambas as narrativas. Dante insere-se entre a tradição antiga e a cristã, está defendendo um conjunto de orientações éticas através da filosofia do poema. Ocampo, por sua vez, situa-se, à época das publicações, na metade do século XX, produzindo uma poética subversiva, e não há maior *establishment* cultural na América Latina do que o cristianismo.

Ocorre, todavia, que, numa curiosa coincidência – ou não –, os mencionados aspectos da *representação da vida após a morte* são constantes às duas poéticas. Em Ocampo, a *integridade da essência* tem como paralelo a preservação do pensamento e da personalidade e a *separação entre a vida e a morte* só é remediada pela memória. A *imutabilidade eterna*, por sua vez, tem como única alteração a ausência da sentença divina, substituída por uma realidade onírica baseada nas experiências da vida.

Como, então, caracterizar a representação insólita da morte, em Cortázar, perante essas duas poéticas paradigmáticas? O maior obstáculo apresentado pelo conto do autor argentino concerne ao tratamento temático adotado. Diferentemente dos contos de Ocampo e do poema de Dante, *Las puertas del cielo* representa mais vida que morte. Sua perspectivação do mundo dos mortos é oblíqua: enxerga Inferno, Purgatório e Paraíso como aspectos *imanentes* da vida. Apenas o Paraíso recebe uma representação que rompe a referencialidade metafórica, ameaçando a realidade e habilitando a leitura fantástica.

Assim, para alcançar uma caracterização dos mundos dos mortos em Cortázar, e da sua representação da vida após a morte, é necessário trilhar o caminho hermenêutico, guiado pelo dialogismo convocado pelo autor, ao invocar Virgílio e Dante. A esse propósito, é oportuno *dividir o conto em duas partes*. A primeira compreende a apresentação dos personagens, suas caracterizações e a preparação do enredo para o trajeto. Ao contrário da *Divina Comédia*, Cortázar preocupa-se em dar forma e sentido prévios a seu Dante e seu Virgílio e, principalmente, à sua Beatriz, antes de levá-los à entrada do Inferno. A segunda parte é a trajetória aos mundos dos mortos, estruturada hieroglifamente à maneira dantesca, como diria Marco Lucchesi (2021, p. 24).

Da primeira parte do conto, dois movimentos precisam ser explicitados. Um é a *caracterização dos personagens*. Nesta, o relacionamento e as personalidades de Mauro e Celina são escrutinados pela figura opaca do advogado Marcelo Hardoy, um narrador em conflito com a sua própria existência e que, a todo momento, acaba implicando-se nos eventos e nos julgamentos. A narração que efetua a enformação estética da personagem, conferindo-lhes unidade ao ritmar sua vida interior, isto é, imanentizando o “[...] sentido ao próprio vivenciamento, do objetivo à própria aspiração [...]”, tornando o sentido e o objetivo “[...] apenas um elemento do vivenciamento-aspiração dotado de autovalor.” (BAKHTIN, 2003, p. 107), entrelaça-se ao segundo movimento da primeira parte do conto, *a temporalidade e a ação interna do rito fúnebre*.

O primeiro momento desde evento, na narrativa, é a anunciação. Marcelo é surpreendido por José Maria, que traz a notícia de que “Celina acabava de morrer.” (CORTÁZAR, 1971, p. 105), acompanhada da consequência “Mauro recebeu a notícia tão mal, deixei-o como louco. É melhor a gente ir.” (CORTÁZAR, 1971, p. 105).⁵⁵ O trajeto, na sua ação, tempo e espaço, é descrito numa prosa cuidadosamente localizada: José Maria chega às oito, o narrador iria realizar outras tarefas – terminar algumas notas e levar uma amiga para comer –, mas deu alguns telefonemas e foi imediatamente de táxi com o amigo para a casa do casal, nas proximidades de Canning e Santa Fe, o que levou dez minutos. Toda a narração está impregnada de detalhes que pouco acrescentam à história da narrativa, apenas compõem a

⁵⁵ No original: “Celina acababa de morir.”; “Mauro lo ha tomado tan mal, lo dejé como loco. Mejor vamos.” (CORTÁZAR, 2004 [1951], p. 119).

personalidade do narrador, um *voyeur* pouco sensível que percorre os ambientes com um bloco de notas, no qual registra tudo.

É através de tais anotações, das quais o conto seria parte, que temos a descrição da morte de Celina, o seu rito fúnebre e, com recurso às lembranças do narrador, sua vida, em especial a parte que compartilhou com Mauro. O ritmo do encadeamento destes momentos efetua a cisão temporal: de um lado, a Celina agonizante, tossindo e cuspidando sangue no leito de morte, do outro, a Celina dançante, amável, sorrindo para a alegria do seu marido. No meio caminho, o velório.

Este é povoado de figuras reconhecidas e simboliza bem o velório⁵⁶ latino-americano, embora com suas claras variações. Dentro da casa, “[...] o pessoal de um bairro abandona tudo (até os programas de perguntas e respostas) para assumir obrigações no lugar do fato.” (CORTÁZAR, 1971, p. 106). Familiares, vizinhos e amigos encontram-se na casa do morto e conversam, especialmente sobre a vida do defunto, enquanto bebem e comem. A descrição feita por Marcelo, novamente, tem todo o cuidado com os detalhes, mencionando o calor, os nomes e as relações das pessoas com a família e a morta, os odores – de lugar fechado, das flores, do vinagre com o qual lavou-se o corpo –, a escuridão, as carpideiras, o lugar privilegiado do ataúde, a imagem de Celina, distorcida pela morte numa coisa branca e negra que “[...] vertia do lado das choronas, favorecia-as com seu tema inalterável repetindo-se.” (CORTÁZAR, 1971, p. 107). O narrador é aturdido pela atmosfera do evento, como aponta a surpresa que acompanha seu vivenciamento do rito – “Quase não escutei os gritos [...]”; “[...] incrível como [...]”; “Percebi [...]” (CORTÁZAR, 1971, p. 106-107)⁵⁷. A narração e os sucessivos choques de Marcelo introduzem seu *desajuste cultural*, evidenciado ao longo da narrativa. Nesta primeira ocorrência, destaca-se que ele não está habituado ao rito, à presença do cadáver.

Todo o trecho circunda o narrador em uma atmosfera alienante, na medida em que ele é o sujeito que destoa do ritual, acentuando a sua posição de *voyeur* apático. Durante o percurso até a casa, só pensava em “[...] Celina, na última fisionomia da

⁵⁶ É notável a constância ritualística do velório cristão na América Latina. *A morte é uma festa* (REIS, 1991) traça, a esse propósito, interessantes comparações entre as transformações das atitudes diante da morte e os procedimentos que a seguem no caso brasileiro, em comparação ao francês e ao inglês. Embora seu foco seja a Bahia do século XIX, são claras as permanências de costumes, muitos deles exemplificados no próprio conto.

⁵⁷ No original: “[...] la gente de un barrio larga todo (hasta las audiciones de preguntas y respuestas) para constituirse en el lugar del hecho.” (CORTÁZAR, 2004, p. 120); “[...] se volcaba del lado de las lloronas, las favorecía con su tema inmóvil repitiéndose.” (CORTÁZAR, 2004, p. 121); “Casi no escuché los gritos [...]”; “[...] increíble cómo [...]”; “Me di cuenta [...]” (CORTÁZAR, 2004, p. 120-121).

Celina que nos esperava na casa.” (CORTÁZAR, 1971, p. 106). No seu desconforto perante a situação, entre o ritual e a morte, “Melhor Mauro, ir buscar Mauro que continuava do nosso lado.” (CORTÁZAR, 1971, p. 107)⁵⁸. Entre a memória da morte, seu luto, e os vivos prefere, definitivamente, estes.

Ocorre, todavia, que o trajeto espacial é novamente interrompido pelo memorialístico, o qual rompe a impassibilidade com que Marcelo foge dos mortos. Lembra-se dos bailes e carnavais com o casal. Seu interesse é quase antropológico, sendo ele o ser alienígena que vivencia de fora a “[...] dura e quente felicidade [...]” do homem “simples”, “[...] sua existência, da qual eles mesmo não sabiam nada.” (CORTÁZAR, 1971, p. 107). Para ele, a existência de Celina, Mauro e todos os outros indivíduos enlutados são *tipos* e tudo segue uma ordem previsível, da qual ele é o sujeito externo, racional. Apesar disso, sua posição não é plenamente olímpica: tem asco de si mesmo por precisar pensar o que aos outros “[...] bastava sentir.” (CORTÁZAR, 1971, p. 108). Tem-se um *voyeur* que se flagela pela sua externalidade. As lembranças e as impressões de Mauro e Celina acompanham a sua culpa de ser incapaz de vivenciar a simplicidade, vendo-se forçado a alimentar-se “[...] por reflexo de seu sangue [...]”, enquanto lamenta-se da sua postura vampiresca, “Mas Celina e Mauro não, Celina e Mauro não.” (CORTÁZAR, 1971, p. 108)⁵⁹.

Defende-se, assim como os outros, “[...] da terra aberta.” (CORTÁZAR, 1971, p. 108), denunciando a imprevisibilidade da morte e rememorando a vida. Enquanto caminha entre as *lloronas* e os homens duros, reconta as cenas da aproximação ao casal, do carinho que Celina tinha por ele, dos cuidados de Mauro por ela, das idas aos bailes, onde ele “[...] os observava viver.” (CORTÁZAR, 1971, p. 109)⁶⁰.

Logo, diante de Mauro, que “[...] chorava a rosto descoberto, como todo animal saudável e deste mundo, sem a menor vergonha [...]” (CORTÁZAR, 1971, p. 109), novamente a insensibilidade do narrador é realçada. Repreende o que chama de “narcisismo” de Mauro, seu sofrimento por algo que ocorreu a Celina, não a ele. Vivencia asco de si, novamente, por não sentir como os outros, ao mesmo tempo que

⁵⁸ No original: “[...] Celina, en la última cara de Celina que nos esperaba en la casa.” (CORTÁZAR, 2004, p. 120); “Mejor Mauro, ir a buscar Mauro que seguía del lado nuestro.” (CORTÁZAR, 2004, p. 121).

⁵⁹ No original: “[...] dura y caliente felicidad [...]”; “[...] su existencia de la que ellos mismos no sabían nada.” (CORTÁZAR, 2004, p. 122); “[...] bastaba sentir.” (CORTÁZAR, 2004, p. 122); “[...] por reflejo de su sangre [...]”; “Pero Celina y Mauro no, Celina y Mauro no.” (CORTÁZAR, 2004, p. 122-123).

⁶⁰ No original: “[...] de la tierra abierta.” (CORTÁZAR, 2004, p. 123); “[...] los miraba vivir.” (CORTÁZAR, 2004, p. 124).

ironiza o velório: “[...] estavam todos perfeitos, até a noite ajudava, quente e igual, linda para se estar no pátio e falar da finadinha, para deixar vir a madrugada e revelar a intimidade de Celina.” (CORTÁZAR, 1971, p. 110)⁶¹.

Toda essa parte, que compreende menos da metade do conto, efetua a primeira caracterização dos protagonistas. De um lado, o casal de Mauro e Celina, dois jovens apaixonados que, aos olhos do narrador, são pessoas simples, incultas, que vivem inconscientemente. Do outro, o narrador, o advogado Marcelo Hardoy, um sujeito rico, culto e insensível, que acompanha o casal e vive através dele. Com o tempo, em outra manifestação da sua desregulação cultural, sente-se menos incomodado pela falta de Celina do que pela suspensão do hábito “necessário” de encontrá-la.

A segunda parte, a trajetória rumo aos mundos dos mortos, é motivada por esse mesmo interesse antropológico. Numa viagem de trem, ao ver algumas bailarinas, Marcelo lembra-se do passado de Celina. Mauro a teria “salvo” do grego Kasidis, para quem ela era dançarina. Para o narrador, “Precisava coragem para esperar alguma coisa daquela mulher [...]” (CORTÁZAR, 1971, p. 110). As primeiras observações dele sobre os dois esboçam uma tensão: Celina anseia pelo calor, a dança e a música, enquanto Mauro prefere o pátio, o mate e as conversas com vizinhos. Aos poucos, Mauro incorpora-a, a faz ceder ao seu jeito de viver, ao passo que “[...] Celina fingia conformar-se [...]” (CORTÁZAR, 1971, p. 111). Apesar disso, os dois se amavam e “[...] a alegria de Celina chegava para os dois, às vezes para os três.” (CORTÁZAR, 1971, p. 111)⁶².

Animado pela lembrança de tais tempos, e o interesse subjacente a ela, convida Mauro para sair. A caracterização dele é paralela à do enterro: tem a mesma cara de quando enterraram Celina, encontra-se desanimado e toda a sua vida mental está ocupada pelo luto. Marcelo, enquanto isso, continua a ironizar o luto do amigo, que apontava para o peito, “[...] como se mostrasse uma dor ou *uma medalha*.”

⁶¹ No original: “[...] lloraba a cara descubierta como todo animal sano y de este mundo, sin la menor vergüenza [...]” (CORTÁZAR, 2004, p. 124); “[...] estaban todos perfectos, hasta la noche ayudaba caliente y pareja, linda para estarse en el pátio y hablar de la finadita, para dejar venir el alba sacándole a Celina los trapos al sereno.” (CORTÁZAR, 2004, p. 125).

⁶² No original: “Se precisaba coraje para esperar alguna cosa de esa mujer [...]” (CORTÁZAR, 2004, p. 125); “[...] Celina fingía conformarse [...]” (CORTÁZAR, 2004, p. 126); “[...] el contento de Celina alcanzaba para los dos, a veces para los tres.” (CORTÁZAR, 2004, p. 126).

(CORTÁZAR, 1971, p. 112)⁶³. Após embebedá-lo, o narrador, enfim, leva-o para o *Santa Fe Palace*, onde começa a descida.

É nesse momento que todo o ritmo precedente se rompe. O jogo de rememoração perde o sentido inicial: os personagens estão caracterizados, resta colocá-los em ação. Se Mauro é Dante, a vagar pelo bosque, Marcelo poderia muito bem ter dito que o levava para lugar de “[...] condenados que ouvirás bradando / de antigas almas que verás, dolentes, / *uma segunda morte em vão rogando* [...]” (INFERNO, Canto I, versos 115-118, grifos meus). Na descida, Mauro deseja o ritmo do esquecimento, se embalar em uma *milonga* e enganar seus lábios com a boca de qualquer outra mulher, mas encontra o movimento da memória.

Descrever o *Santa Fe Palace* é uma tarefa difícil, as palavras são incapazes de representar: “Pena que nada disso possa ser realmente descrito [...]” (CORTÁZAR, 1971, p. 113). Seu interior é “[...] exatamente o caos, a confusão convertendo-se numa *falsa ordem: o inferno e seus círculos. Um inferno de parque japonês a dois e cinquenta a entrada e damas a zero e cinquenta.*” (CORTÁZAR, 1971, p. 113, grifos meus). Marcelo – “[...] (eu Virgílio) [...]” (CORTÁZAR, 2004, p. 129) – guia Mauro pelos círculos, atento às reações do seu Dante, fazendo notas sobre o “*homem do povo*”, com sua “*suficiência porteña*”. Cortázar, então, ritma o seu inferno: é o calor, a profusão de mulheres suadas, os cantores agarrados aos microfones com uma “[...] espécie de luxúria cansada, de necessidade orgânica.” (CORTÁZAR, 1971, p. 114).⁶⁴, a música nostálgica, que se entrepõe à narração e *aos monstros*.

São eles que povoam o inferno cortazariano. Provêm dos mais diversos lugares da cidade, saem na profundidade da noite, “[...] *mulheres quase anãs e achinesadas, os caras parecendo javaneses ou índios* [...], o *cabelo* duro penteado a muito custo, brilhantina em gotinhas contra os reflexos azuis e rosa [...]” (CORTÁZAR, 1971, p. 115, grifos meus).⁶⁵. Todos são descritos como criaturas soturnas, que se escondem à luz do dia e só são livres para viver assim em lugares como aquele inferno. O olhar antropológico de Marcelo desce um nível em relação a Mauro, *el hombre del pueblo*,

⁶³ No original: “[...] como si mostrara un dolor *o una medalla.*” (CORTÁZAR, 2004, p. 127, grifos meus).

⁶⁴ No original: “Lástima que nada de eso puede ser realmente descrito [...]” (CORTÁZAR, 2004, p. 128); “[...] justamente el caos, la confusión resolviéndose en un *falso orden: el infierno y sus círculos. Un infierno de parque japonés a dos cincuenta la entrada y damas cero cincuenta.*” (CORTÁZAR, 2004, p. 129, grifos meus); “[...] especie de lujuria cansada, de necesidad orgánica.”

⁶⁵ No original: “[...] *mujeres casi enanas y achinadas, los tipos como javaneses o mocovíes* [...], el *pelo duro* peinado con fatiga, brilhantina en gotita contra los reflejos azules y rosa [...]” (CORTÁZAR, 2004, p. 131, grifos meus).

para alcançar os periféricos que carecem até do direito à nossa espécie: são monstros.

Contrapondo Mauro aos monstros, o narrador chega a uma conclusão que lhe é estonteante: “[...] Celina mais próxima dos monstros, muito mais perto deles do que Mauro e eu.” (CORTÁZAR, 1971, p. 116). Há duas implicações nessa conclusão. A primeira é étnica, impregnada de racismo. O olhar de Marcelo enxerga monstruosidade nos “estrangeiros”, especialmente nos de traços aborígenes ou afrodescendentes, aos quais opõe os brancos. Pela primeira vez, o narrador concebe “*la parte achinada*” de Celina, contraposta aos traços italianos de Mauro, “[...] o rosto de portenho mal-encarado, sem mistura negra nem provinciana [...]” (CORTÁZAR, 1971, p. 116). A segunda implicação é de espírito. Celina é não só o corpo e o intelecto dos monstros, mas uma vivente daquele inferno, estaria em casa ali: “[...] o *Santa Fe* era Celina, a presença quase insuportável de Celina.” (CORTÁZAR, 1971, p. 116, grifos do autor)⁶⁶.

O inferno, daí em diante, torna-se um espelho de Celina, no qual a imagem de Mauro aos poucos se perde. A narração entrelaça, acelerando o ritmo, a Celina desenvolvida na primeira parte à atmosfera narrada. No palco, uma cantora tem a voz que Celina tinha quando bebia (CORTÁZAR, 2004, p. 133), os trechos melancólicos e ambíguos entropõem-se à narração, ressoando na figura perdida de Mauro, e ecoando as memórias de Celina.

Estas refletem, principalmente, a relação dela com Mauro. Agora, o seu “resgate” por Mauro é significado como a saída da “[...] *promiscuidade* [...]” e da “[...] *respiração pesada dos clientes no rosto* [...]” (CORTÁZAR, 1971, p. 117, grifos meus). Celina, todavia, sempre gostara das *milongas*. Não fosse o trabalho, “[...] estava feita para o tango, nascida toda para a farra.” (CORTÁZAR, 1971, p. 117). A vida com Mauro teria sido, assim, sua forma de pagá-lo pela “salvação” com “[...] uns anos de cozinha e mate doce no pátio.” (CORTÁZAR, 1971, p. 117)⁶⁷.

⁶⁶ No original: “[...] Celina más próxima a los monstruos, mucho más cerca de ellos que Mauro y yo.” (CORTÁZAR, 2004, p. 132); “[...] la cara de porteño orillero sin mezcla negra ni provinciana [...]” (CORTÁZAR, 2004, p. 132); “[...] el *Santa Fe* era Celina, la presencia casi insuportable de Celina.” (CORTÁZAR, 2004, p. 133, grifos do autor).

⁶⁷ No original: “[...] *prosmicuidad* [...]”; “[...] *aliento pesado de los clientes contra su cara* [...]” (CORTÁZAR, 2004, p. 133, grifos meus); “[...] estaba armada para el tango, nacida de arriba abajo para la farra.” (CORTÁZAR, 2004, p. 133); “[...] unos años de cocina y mate em el pátio.” (CORTÁZAR, 2004, p. 134).

Na crescente da memória, anuncia-se um tango velho que Celina havia cantarolado. Nesse momento, a apatia de Marcelo é quebrada. Ele e Mauro conectam-se. Os dois encontram-se apagados contra o fundo do salão, oculto pelas nuvens de fumaça, embaralhados pelo álcool e perdidos no caos dos círculos de monstros rodopiantes, apenas atravessado pela canção melancólica que entoava versos ominosos: “[...] *tanto, tanto como fuiste mío, y hoy te busco y no te encuentro, [...] Tanto como fuiste mío [...]*”(CORTÁZAR, 2004, p. 136-137, grifos do autor)⁶⁸. Em sintonia, os olhares dos homens percorrem os mesmos trajetos, embaralhados pela narração oscilante entre os diversos planos de visão, audição, olfato e impressão dos personagens, até que, sem ponto ou, mesmo, vírgula, Celina aparece na frase e na pista: “[...] outra vez os dançarinos se imobilizavam (sempre se mexendo), e *Celina, que estava à direita [...]*”, para depois reaparecer, “Eu digo: *Celina*; mas então foi mais saber sem compreender, Celina ali sem estar, claro, como compreender isso naquele momento.” (CORTÁZAR, 1971, p. 120, grifos meus)⁶⁹.

Aturdidos, os dois não sentem medo, “[...] estava mais perto do espanto e da alegria e do estômago.” (CORTÁZAR, 1971, p. 120). Enquanto isso, Celina *vivia*: “[...] a felicidade a transformava de um modo atroz [...]” (CORTÁZAR, 1971, p. 120, grifos meus). Ela estava na “devastação da sua felicidade”, o paraíso alcançado. Agora, “[...] nada a prendia [...] entrando outra vez no mundo onde Mauro não podia segui-la.”, (CORTÁZAR, 1971, p. 120-121). “Era seu duro céu conquistado [...]” (CORTÁZAR, 1971, p. 121). Por fim, Marcelo, aliviado pela nova visão de Celina, observa Mauro perambular pela pista, enquanto continua “[...] olhando-o ir e vir, sabendo que perdia seu tempo, que voltaria abatido e sedento, sem haver encontrado as portas do céu entre essa fumaça e essa gente.” (CORTÁZAR, 1971, p. 121)⁷⁰.

A longa recomposição da estrutura da obra permite, enfim, uma aproximação de sua disparidade formal sob outra perspectiva. Retomemos, assim, os paradigmas

⁶⁸ Os trechos cantados não foram traduzidos na versão de Remy Gorga Filho, assim como aqui.

⁶⁹ No original: “[...] otra vez los bailarines se inmovilizaban (siempre moviéndose) y *Celina que estaba sobre la derecha [...]*”; “Yo digo: *Celina*; pero entonces fue más bien saber sin comprender, Celina ahí sin estar, claro, cómo comprender eso en el momento.” (CORTÁZAR, 2004, p. 131, grifos meus).

⁷⁰ No original: “[...] estaba más cerca del espanto y la alegría y el estómago.” (CORTÁZAR, 2004, p. 138); “[...] *la felicidad la transformaba de un modo atroz [...]*” (CORTÁZAR, 2004, p. 138, grifos meus); “[...] nada la ataba [...] y entraba otra vez en el orden donde Mauro no podría seguirla.” “Era su duro cielo conquistado [...]” (CORTÁZAR, 2004, p. 138; “Era su duro cielo conquistado [...]” (CORTÁZAR, 2004, p. 138); “[...] mirándolo ir y venir sabiendo que perdía su tiempo, que volvería agobiado y sediento sin haber encontrado las puertas del cielo entre ese humo y esa gente.” (CORTÁZAR, 2004, p. 139).

elencados, agora em comparação com a análise precedente, para enquadrar o conto cortazariano na perspectiva da representação insólita da morte, com ênfase para a tradição da representação dos mundos dos mortos.

A filiação da obra às formas da história de assombração e ao fantástico todoroviano, evidentemente, precisa ser repensada. Embora os elementos de ambos os gêneros estejam presentes, como paradigmas, eles são insuficientes para abarcar a complexidade da obra. Os aspectos desenvolvidos pela composição do conto, em especial a *caracterização das personagens* e a *imanência dos mundos dos mortos na vida*, carecem de parâmetros para serem analisados segundo tais paradigmas. O fantástico do conto, por exemplo, é muito mais próximo do desenvolvido no século XX, o qual escapa à teorização de Todorov, como ele próprio afirma.

Sendo assim, resta vê-lo sob a lente da tradição da representação dos mundos dos mortos. Os paradigmas elencados anteriormente, oriundos da relação entre a *Divina Comédia* e os contos fantásticos de Silvina Ocampo, servem de partida para a análise.

O primeiro princípio, da *dignidade poética*, sustenta-se à nova representação. Não está sujeita ao mesmo grau de elevação que em Dante, ou mesmo em *Fragments del libro invisible*. O tom, todavia, alcança o sublime na segunda parte, conforme o espectro de Celina se aproxima. Tal movimento, ao dignificar a forma, *eleva* também o objeto, que é não só a morte e o Paraíso, mas também a *própria Celina*. A ascensão do tom, numa progressiva poetização do mundo ao redor, encapsula a existência dela, libertada das amarras do mundo pela morte.

Deixemos a intencionalidade discursiva realista e didática em suspenso, por enquanto, pois ela só pode ser esclarecida adequadamente com o auxílio dos parâmetros seguintes. Por ora, devemos nos deter nos mundos dos mortos como *dimensões organizadas*. A diferença mais drástica quanto ao estabelecimento de uma ordem está no elemento interno que a constrói: o narrador. Nas três outras representações – em Dante e Ocampo –, pensa-se Inferno, Purgatório e Paraíso como realidades objetivas, determinadas externa e diretamente pela consciência do autor-criador. Em Cortázar, é Marcelo quem designa e descreve as dimensões.

As consequências dessa escolha são sutilmente estruturadas por Cortázar. Grosso modo, Inferno, Purgatório e Paraíso, no conto, são símiles dos de Dante. O Inferno – *Santa Fe Palace* e lugares semelhantes – é habitado por criaturas, há calor, pecado e sofrimento. Mesmo que haja prazer, ele é um ambiente de dor, alheio à

virtude. As imagens são paralelas: os movimentos circulares da *milonga* contra os Nove círculos de Dante e os monstros do inferno que “[...] formavam um tumulto que regira, / [...] / qual turbilhão que areia em torno atira.” (INFERNO, Canto III, versos 25-30). As adjetivações do lugar e dos seus “monstros”, em Cortázar, bem serviriam também para os de Dante. Ocorre, todavia, que todos os adjetivos e imagens partem de uma consciência interna à diegese.

Cortázar, muito consciente disso, orienta toda a narração, tanto da primeira quanto da segunda parte, com base na subjetivação do olhar narrativo. A instância inicial disso é o velório. A figura opaca de Marcelo, aos poucos, é iluminada contra as cores dos enlutados. Seu olhar é excessivamente clínico, volta-se para os pequenos detalhes. O *voyeurismo* do narrador o obscurece, impede-o de sentir. O bloco de notas substitui as sensações. Ademais, ele sofre um desajuste cultural, provocando choques sempre que confrontado por uma situação alienígena aos seus costumes, como a presença do cadáver, a reunião de pessoas e a expressão de emoções.

Se, por um lado, ele serve de intermediário para conhecer Mauro e Celina, por outro, pinta-os com a sua própria paleta. Suas cores distorcem as imagens das personagens e, por consequência, os mundos dos mortos que ele descreve. Vemos um Virgílio que é também o Dante-autor, aquele que estrutura as dimensões baseado no seu conjunto de crenças, lentamente progredindo, quase inadvertidamente, para os dois grandes temas gerais da comédia, como diria Auerbach (2015), ou seja, o *status animarum post mortem* e o amor. Acontece, assim como em *Ocampo*, que, se há um Deus-juiz na narrativa, está escondido na relação entre o desfecho da narrativa e o narrador, ironizando as constatações da narração.

Novamente, a comparação com a *Divina Comédia* é produtiva. Sobre as vidas em morte, diz Auerbach (2015, p. 164-165) que

[...] como sentença divina final, uma unidade perfeitamente ordenada tanto como sistema teórico, quanto como realidade prática e, portanto, também como criação estética; deve representar a unidade da ordem divina de uma forma ainda mais pura e atual do que o mundo terreno, ou algo que nele acontece, pois que o além [...] é o ato completo do plano divino.

O Deus cortazariano é intermediado pelo narrador e, portanto, se há uma ordem, ela está obscurecida pela palavra de Marcelo. Ainda não estamos aptos a entrevê-la.

Continuando o desenvolvimento apoiado em Dante, pode-se desconfiar da ausência do Purgatório no conto. Ocorre, todavia, que a jornada de Celina, como exemplo, representa imanentemente, como já mencionado, tal dimensão, além de reforçar os aspectos grotescos do Inferno em Cortázar. Ora, novamente estamos diante de um paralelo com a *Divina Comédia*, pois, para construir os mundos dos mortos, Cortázar também se serve da “[...] história do desenvolvimento e da salvação de um único homem; Dante, e, como tal, uma história figurativa da salvação da humanidade em geral.” (AUERBACH, 2015, p. 164).

Celina era um dos monstros e vivia no seu Inferno. Sua ascendência *achinada*, como diz o narrador, contrapõe-se aos traços brancos dos dois homens. Além disso, ela viveu como uma das criaturas. Dançava para o grego Kasidis, entregue à “[...] promiscuidade [...]” à “[...] respiração pesada dos clientes contra sua cara [...]” (CORTÁZAR, 2004, p. 133). Há, ainda, uma culpa interna, subentendida pelos julgamentos de Marcelo: ela gostava do ambiente. Não fosse o trabalho “promíscuo”, teria adorado suar entre os monstros.

Ocorre que, como algumas raras almas, dentre as quais a de Dante é exemplo, ela foi resgatada. Seu anjo, Mauro, busca-a e casa-se com ela, o que é, para Marcelo, um ato elevado, uma vez que “Se precisava de coragem para esperar alguma coisa dessa mulher [...]” (CORTÁZAR, 2004, p. 125). A salvação, todavia, não é imediata. Mauro não lhe concede liberdade. Assim como o Deus cristão, demanda que ela seja um dos que “[...] estão contentes / no fogo, na esperança de seguir, / quando que seja, para as beatas gentes.” (INFERNO, Canto I, versos 118-120), que habite o reino “[...] onde a alma humana purga-se e auspícia / tornar-se digna de ao céu se elevar.” (PURGATÓRIO, Canto I, versos 4-6).

O Purgatório de Celina condiz com o seu Inferno. É-lhe negado o prazer das festas. Habita, então, um mundo de calma, só raramente perturbado pelas saídas com Marcelo, sempre, todavia, acompanhadas de Mauro e fruídas sob a vigilante atenção do marido que a incorpora quase que totalmente. O Mauro-Dante de Cortázar é o carcereiro que, ao mesmo tempo que a pune, para sua salvação, tira proveito dela, usufruindo do seu corpo e alma. A devassidão, corporificada no suor e no êxtase da dança e do calor do outro, é controlada pelo amor e, principalmente, a devoção. A pena paga pela desvaria é a obediência ao homem, “salvação” com “[...] uns anos de cozinha e mate no pátio.” (CORTÁZAR, 2004, p. 134). Deve ser como Beatriz, “[...] no

jeito / de esposa afeita ao silêncio e à prudência.’ (Paraíso, Canto XXV, versos 110-111).

Ora, novamente, estamos próximos das significações da *Divina Comédia*. As punições do prazer da carne costumam pesar sobre a mulher que, salvo o belíssimo caso do casal do Canto V do Inferno, provocam reações de asco às personagens. Virgílio exclama de uma cortesã, por exemplo, “[...] suja e desfeita rameira / que lá se coça de modo asqueroso, / e ora se agacha e ora ergue-se inteira [...]” (Inferno, Canto XVIII, versos 130-133); Forese Donati adivinha que logo “[...] negará o púlpito o direito / às descaradas damas florentinas/ de andar co’ as mamas exibindo o peito.” (Purgatório, Canto XXIII, versos 100-102), comparando-as a bárbaras; as almas dos luxuriosos exclamam a punição de Hélice por ter se *deixado seduzir* por Júpiter (Purgatório, Canto XXV, versos 133-135). No Purgatório, a pena para tais ações é a queimadura da carne, sujeitando ao fogo os pecados do corpo, pregando a abnegação, a castidade, como *virtude*. A conquista de Celina do lugar no Céu toma as vias do amor patriarcal, com o qual esplandecerá no Paraíso como Cunizza, vencida pelo lume de Vênus (Paraíso, Canto IX, versos 32-33). Uma vez cumprida a sentença, é o momento da ascensão.

“Do Inferno e Purgatório, a densa geografia. A que se opõe o frágil Paraíso, em busca da moldura luminosa.” (LUCCHESI, 2021, p. 114). As palavras de Lucchesi, sobre o poema, servem como passagem para o problema da representação do Paraíso em Cortázar. As suas portas, como fica claro no final do conto, estão fechadas. Nós, como Mauro e Marcelo, estamos do lado de fora. Em Dante, temos acesso por Beatriz, que nos abre os portões e guia-nos pelos níveis irradiadores de luz. Em Cortázar, nós e Mauro só temos um Virgílio ensimesmado. Na *Divina comédia*, o Paraíso ocupa um superlugar em relação ao Inferno e o Purgatório (LUCCHESI, 2021, p. 64). Ao coincidir com a Mente Divina, superior ao tempo e ao espaço, o Paraíso só é atingível tangencialmente. Ora, o mesmo fenômeno ocorre em Cortázar: as portas do Céu estão fechadas aos homens.

A questão, em Cortázar, todavia, tem outros aspectos. Não é a luz divina que ofusca, mas a notável crise da representação no mundo moderno, tão cara ao fantástico. Lembremos, por exemplo, da afeição de Cortázar (2008, p. 58) pelo surrealismo, sua busca pela “[...] realidade certa em vez da outra de papelão e para sempre ressequida; uma reconquista do mal conquistado [...] e não a mera continuação, dialeticamente antitética, da velha ordem supostamente progressista.”

Transferida do âmbito poético para o tanatológico, porém, a questão ganha outros contornos. É a irrepresentabilidade do *além*. Deixemos em suspenso também tal problema.

Embora careçamos de elementos suficientes para estruturar o Paraíso cortazariano, contamos com sua antessala. Ou, melhor, com o exemplo de Celina – como os *exempla* de Dante, ensinamentos “[...] para o ganho ou a perda da eterna bem-aventurança.” (AUERBACH, 2015, p. 171).

O Virgílio e o Dante cortazarianos, imersos em álcool e música, entreveem a imagem intangível de Celina-Beatriz. O *Santa Fe Palace*, um Inferno em todos seus aspectos, para Marcelo, é o lugar onde a transgressão ocorre. Mas há mais do que isso no jogo imagético. Esse inferno não é meramente a moldura onde o véu é levantado, pois sua imagem espacial integra a visão de Celina-Beatriz e do *seu Paraíso*. Toda a construção, até aquele momento, anunciava a transformação do espaço, refletindo nele a figura e a essência de Celina. A transgressão não é, assim, apenas entre vivos e mortos, opera a transferência físico-espiritual do Inferno para o Paraíso.

A única diferença entre este e aquele é a figura impositiva de Kasidis. Este é o homem, a *figura da ordem*, que controla as ações de Celina. Ora, esse elemento também está presente no Purgatório, mas tem a sua função empenhada por Mauro.

Temos, enfim, as ferramentas para discernir uma arquetonização do conto. A sua unidade reside na relação tensamente ativa entre as personagens. Dois vetores merecem destaque: Celina > Mauro e Marcelo > Celina. O primeiro compreende a vida anterior e interior de Celina, que pode ser estendida até Kasidis, na qual ela é controlada por figuras masculinas, detentoras de poder sobre suas escolhas. É assim que Mauro torna-se o espelho sobre o qual vê-se Celina e compreende-se a sua existência e as consequências da sua falta. Ele é o Purgatório dela, e a sua chave para o Paraíso, a qual ela lança sobre os ombros logo que é atravessada pela luz do além.

No segundo vetor, estamos na temporalidade do conto. Aqui, é o julgamento de Marcelo sobre Celina que pesa a narração, colorindo, agora, sua morte com as tonalidades do indivíduo branco, homem e rico. Em ambos os momentos, é central o papel que a sociedade ocupa na narrativa. É ela que regula as possibilidades de ação e seus significados.

A chave para integrar ambos os movimentos está na *ironização da narração*. O sublime alcançado ao final da intriga desconstrói todos os julgamentos do narrador, colocando em questão os seus princípios morais e a capacidade deles para desvendar os mistérios da vida humana, da antropologia de Marcelo à ética cristã da *Divina Comédia*. Ao longo de toda a narrativa, a integralidade das convicções do narrador já havia sido relativizada, nos momentos em que a voz narrativa se volta para os sentimentos dele, em especial sua insensibilidade. Entretanto, é apenas com a visão de Celina iluminada pela graça do *seu* divino que a capacidade do olhar narrativo é fulgurada: “[...] eu não teria podido tolerar Celina como a via nesse momento e nesse tango.” (CORTÁZAR, 1971, p. 120).⁷¹ Mesmo com sua trajetória em vida – mais próxima da promiscuidade que da castidade –, ela carrega uma luz tão forte quanto a de Beatriz, ao dizer que o seu encanto, “[...] Se não se temperar, tão mais resplende / Que o [...] mortal poder, ao seu fulgor, / Fronde qualquer seria que um raio fende.” (Paraíso, Canto XXI, versos 10-12).

A comparação à *Divina comédia*, talvez desnecessária, foi oportuna para esclarecer a dinâmica desta relação. Em primeiro lugar, a imagética do conto estabelece o diálogo com o poema. Em segundo, a relação amorosa, a imagem do feminino e a ética religiosa pregadas por Dante são os paradigmas relativizados pela representação cortazariana dos mundos dos mortos que tem como exemplo vivo a trajetória de Celina.

O Paraíso dela é o espelho do seu Inferno. Ao contrário da beata gente de Dante, que expurga e afasta as causas da sua desgraça, Celina abraça-as, identifica-se com elas. É premiada exatamente com a coisa que a fez necessitar passar pelo Purgatório: o calor das *milongas* e a companhia dos seus iguais. Este céu é a síntese do sagrado (divino) com o profano (terrestre).

Explicita-se, assim, uma crítica que recai sobre os princípios ético-religiosos que fundamentam a estruturação dos mundos dos mortos em Dante, e no cristianismo, religião predominante na América Latina. É neste momento, portanto, que fica evidente a *intencionalidade discursiva realista e didática* que, até então, foi deixada em suspenso. Ambas operam em sintonia: caminham para a caracterização de personagens verossímeis, ancorados em uma realidade social discernível: são sujeitos historicamente ancorados na realidade latino-americana, a qual ambienta

⁷¹ No original: “[...] yo no hubiese podido tolerar a Celina como la veía en ese momento y ese tango.” (CORTÁZAR, 2004, p. 138).

espacial e culturalmente todo o conto. São tais caracteres que fundamentam as relações entre os três protagonistas.

A intencionalidade didática é, portanto, a *relativização da visão ético-religiosa do indivíduo branco e cristão* que ocupa uma posição de poder em relação aos subalternos. As construções composicionais escolhidas são a dinâmica entre personagens e a ironização da voz narrativa. Kasidis, Mauro e Marcelo são homens brancos, abastados e, principalmente os dois últimos, formados culturalmente segundo valores cristãos. Celina, por sua vez, é a figura do *monstro*, é a mulher “china” e promíscua, a qual os homens, mesmo após sua morte, tentam controlar. Ela, todavia, escapa, pois o seu Paraíso só tem um aspecto discernível: *está livre das amarras dos homens – os vivos*. Ela entregou o que a sociedade pediu, performou seu papel de esposa impecavelmente, embora seus únicos pecados fossem a liberdade do corpo e sua etnia. Por fim, ela tem na morte a sua recompensa, sua cisão com o mundo.

Finalmente, alcançamos o paradigma derradeiro: a *representação da vida após a morte*. O surpreendente da comparação entre sua formalização em Dante e em Cortázar é o paralelismo dos aspectos. Embora a *imutabilidade eterna* não seja constatável, dado o curto vislumbre do além, todos os outros aspectos estão presentes. Celina preserva sua essência, dança como teria feito em vida. É o mesmo indivíduo, embora separado do corpo, que foi velado. Sua existência no além pode muito bem ser descrita usando as palavras de Auerbach (2015, p. 171) sobre o além dantesco:

No além, o homem não mais está preso a qualquer ação ou trama terrenas [...]; antes, está preso a uma situação eterna que é a soma e o resultado de todas as suas ações terrenas, e que, simultaneamente, lhe evidencia o que houve de decisivo na sua vida e na sua essência; assim, sua memória é levada por [...] um caminho que revela, sempre, o que foi decisivo na vida.

Ainda, o conto tem como enfoque a *separação entre a vida e a morte*. Mauro perde-se na sua busca pelas portas do Céu, está eternamente do lado de cá. Por sua vez, Celina encontra a sua liberdade do outro lado, longe das amarras da sociedade.

Toda essa caracterização é realizada entre silêncios. Estes, diria Lucchesi (2021, p. 80), são o segredo para transformar a vida em poesia, “[...] o oxigênio para os pulmões da poesia.”. Na busca de preencher esse espaço, Dante molda as palavras, adicionando prefixos, ao mesmo tempo que cunha neologismos. Sua busca,

todavia, é fadada ao fracasso, como ele mesmo afirma: “Louco é quem crê que a nossa inteligência / Acompanhar possa a infinita via / Que três pessoas abriga numa essência.” (Purgatório, Canto III, versos 34-36).

Em Cortázar, a questão é diferente. Não há Deus, explícito ou implícito, apenas os homens que, sozinhos, vagam pelos bosques, em busca das portas do Céu. A matéria da sua poesia está incompleta, uma vez que, mesmo para ele, o todo poderoso autor, as portas do Céu não se abrirão. Ele encontra, porém, uma outra via tangencial para morte, o reflexo dela sobre *a figura dos vivos*.

A jornada dos homens enlutados é a da própria perdição. Seus conjuntos de crenças são ameaçados por cada conflito pessoal. A realidade impõe seu peso sobre eles, pequenos diante da luminosidade de Celina. Bem poder-se-ia dizer, como Dante, que “Transumanar não pode-se entender / por palavras, portanto o exemplo baste / para quem experiência a Graça conceder.” (Paraíso, Canto I, versos 70-72). Seria este o caso das poéticas da morte insólita? A representação insólita, a busca do exemplo, como via heurística para uma compreensão da morte?

4. A MEMÓRIA E A PALAVRA: MORTOS REANIMADOS

“Depois do enterro, depois do monumento tumular vem a memória.”

O autor e a personagem na atividade estética – Mikhail Bakhtin (2003, p. 97-98)

Dentre os critérios determinantes da ordem dos contos do capítulo anterior, é marcante a presença de uma progressão da ruptura com a sociedade. Ela, embora presente em todas as representações da morte selecionadas, é contradita por um elo duradouro, marca da *permanência*, contrária à *transição* da morte. Ora, trata-se da *memória dos vivos*: os conhecidos esta de Zacarias, para os quais a existência do novo pirotécnico é uma transgressão; o sofrimento que o morto de García Márquez projeta para a despedida da sua mãe e conhecidos, quando finalmente seu corpo for levado ao eterno descanso; o luto dos familiares de Celina, que é desesperado em Mauro.

A mencionada progressão é evidente. N’*O pirotécnico*, embora o morto-vivo caminhe e tente comunicar-se com seus antigos conhecidos, sua existência é negada e sua presença evitada. Em *La tercera resignación*, o elo entre os mundos dos vivos e dos mortos é a consciência conflituosa do personagem, incapaz de desvencilhar-se da memória ou conciliar-se com a chegada definitiva da morte, embate este emoldurado apenas de longe pelo luto da mãe. É apenas em *Las puertas del cielo* que o luto e, por consequência, a memória vão tornar-se elementos estruturantes tanto da intriga quanto da unidade arquitetônica da representação da morte.

Seguindo essa crescente, alcançamos, finalmente, a segunda linha de força, central, que conecta a primeira à terceira, como ficará mais claro no próximo capítulo: a relação entre morte e memória nesses contos insólitos. Ao final do quinto capítulo, será possível conectar as três linhas de força a uma dinâmica, latente nos contos, entre vida/vivos e morte/mortos.

Antes, todavia, deve-se atravessar os desfiladeiros da memória. Para tal análise, foram selecionados contos em que ela é o elemento central das suas arquitetônicas. Para nossa descida, três trilhas filosóficas e hermenêuticas nos guiarão: como referencial teórico fundador e orientador, tem-se, novamente, a contribuição de Paul Ricœur (2007), desta vez com seu percurso teórico sobre a memória e a condição histórica, em *A memória, a história, o esquecimento*; retomaremos, também, a psicanálise freudiana no que concerne ao luto e à melancolia; acrescento, ainda sobre a natureza dos processos mnemônicos e da

natureza da imaginação, as reflexões de filósofos clássicos, como Platão – sempre com a mediação de Ricœur, na busca que ele fez de dar “[...] aos textos antigos, um eco moderno.” (RICŒUR, 2007, p. 46) –; por fim, e não com menos relevância, analisarei a problemática da nostalgia, por vezes relacionada à da melancolia freudiana, comparando os tratamentos dela nos contos com as análises de Marcos Piason Natali (2006), em *A política da nostalgia*, a qual se ocupa tanto do fenômeno em si, localizando seu desenvolvimento em diversas áreas da atividade humana, quanto das suas representações em obras paradigmáticas da literatura latino-americana.

As seções, assim, obedecem à progressão da problemática mnemônica, enfrentando cada questão levantada pelas arquitetônicas dos contos com os instrumentos que os estudos da memória dispõem. Na primeira, “*Cartas de mamá: a dinamicidade interpretativa do insólito e o perdão entre a culpa e a memória manipulada*”, os dois temas que dão nome ao subtítulo são conectados pela trilha mnemônica. A dinamicidade interpretativa foi um problema constante no capítulo anterior e vai continuar sendo neste e no próximo capítulo, como é em toda tanatologia literária. Antes de prosseguir com os problemas da memória, foi necessário propor um método interpretativo possibilitador de uma leitura com abrangência e profundidade capaz de tratar o tema da morte nas obras reduzindo o mínimo possível, contudo, suas arquitetônicas. Em seguida, aproximo-me do conto com o auxílio da teoria ricœuriana da memória, desvendando as tramas da culpa, do perdão e das diversas faces do recordar.

Uma base para o estudo dos contos sob a égide da memória é, assim, estabelecida. Nas seções seguintes, essa base é expandida conforme enfrenta-se as limitações dela para compreender cada conto, com recurso à *memória reanimadora*, uma metáfora epistemológica que estabelece a conexão entre mortos e vivos através da rememoração. Em “*Eva está dentro de su gato: ambiguidade afetiva diante da morte e a transmutabilidade da existência*”, a estrutura mosaical do conto e a relação entre memória, consciência e morte – em especial a problematização do excesso de memória, em oposição à falta de memória vista em *Cartas de mamá* – inserem, no âmbito da capacidade reanimadora da memória, a presença aterradora da incerteza diante do morrer e reiteram a *permanência*, embora alterada, da existência. Enriquece-se, assim, a metáfora epistemológica com outra forma patológica da memória, recorrendo aos diálogos entre Ricœur e, novamente, a psicanálise

freudiana. É o momento, também, de contextualizar a relação entre memória e esquecimento na sua forma frequentemente considerada patológica, ora chamada de nostalgia ora de melancolia, com o auxílio dos estudos de Natali (2006).

“*A noiva da casa azul: a Verdade e o desajuste entre memória e realidade*” debruça-se, por fim, sobre a aporia fundamental da teoria da memória de Ricœur, o estatuto veritativo da memória e a dinâmica entre memória e imaginação. A ambiguidade, do conto rubiano, entre memória, imaginação e morte, caminhando por um labirinto do tempo e do real, é investigada a partir da leitura ricœuriana de Platão, em especial a oposição *eikón-phantasma*, com recurso às teorias do fantástico, principalmente a de Roas (2014). A capacidade reanimadora da memória, assim, ganha outra face: a imaginação reanimadora, pensada não só em termos de uma epistemologia da memória, mas também da capacidade criadora da arte, e sua forma de buscar a Verdade.

4.1 *Cartas de mamá*: a dinamicidade interpretativa do insólito e o perdão entre a culpa e a memória manipulada

“[...] a melhor parte de nossa memória está fora de nós, [...] em toda parte encontramos de nós mesmos o que nossa inteligência rejeitara, por julgá-lo a última reservado do passado [...]. Fora de nós? Erre para melhor dizer, mas escondida a nosso próprios olhares, num esquecimento mais ou menos prolongado. É somente graças a tal esquecimento que pode, de vez em quando, reencontrar o ser que já fomos, colocar-nos face a face àquela como o era essa criatura, sofrer de novo, porque não somos mais nós mas ele, e é quem amava a pessoa que agora nos é indiferente.”

À sombra das raparigas em flor – Marcel Proust (2002, p. 493)

Ao longo deste trabalho, a análise muitas vezes aproximou-se, por diversas vias, da questão dos problemas interpretativos impostos pela forma insólita e os perigos que certas tendências hermenêuticas podem ter para uma tanatologia literária. Ainda, mais de uma vez entreviu-se a questão da metáfora, seja ela epistemológica – que aparece, com definições diferentes, tanto na obra de Eco (2013) quanto na de Alazraki (2001) –, ou tratada na dimensão da sua capacidade de inovação semântica, à maneira de Ricœur (2010 e 2015).

O contínuo atraso da exploração e do possível desenlace de tais problemáticas circundantes ao estudo das representações insólitas da morte, como vem sendo desenvolvido até aqui, é motivado por duas premissas metodológicas. A primeira decorre da complexidade com que ambas as questões estão correlacionadas em *Cartas de mamá*, o que torna o conto um *locus* privilegiado para enquadrar ambas as

problemáticas. A segunda premissa segue os princípios da economia e da proporcionalidade. Em outra oportunidade, trabalhei a questão da dinamicidade interpretativa do insólito em associação à metáfora ricœurianas, com recurso à comparação entre *Cartas de mamá* e *El espectro*, de Horacio Quiroga. Assim, o estudo do conto de Cortázar sob a égide da memória permite retomar a elaboração teórica precedente, ao mesmo tempo que acresce a ela os desenvolvimentos das outras seções e integra-a à análise comparativa. Adiantar as discussões sobre a metáfora e a dinamicidade interpretativa em um capítulo anterior, embora facilitasse a visão do conjunto, saturaria seções do texto de elaborações teóricas, o que ofuscaria a perspectiva metodológica aqui adotada, a qual parte dos textos para a teoria, não o contrário.

Efetuem, portanto, uma síntese da argumentação e da hipótese trabalhada anteriormente, sobre os contos de Cortázar e Quiroga para pensar a dinamicidade interpretativa das representações insólitas da morte. A aporia a ser percebida pode ser assim resumida: o texto sobrenatural, em especial o fantástico, pela sua natureza problemática do estatuto da realidade, promove um desafio interpretativo ao leitor, cuja atividade significa a obra ora no plano literal ora no alegórico. Para desenvolver a questão, fiz um percurso que parte da teoria do fantástico de Todorov (2017), cuja expressão paradigmática, pela prevalência do plano literal, seria o conto quiroguiano; atravessa o *neofantástico* de Jaime Alazraki (2001) pelo conto cortazariano; encontra uma ponte hermenêutica entre ambos na *metáfora viva* de Ricœur (2015) e finda na interpretação conjunta dos contos como *metáforas de trajetórias de conformação com a culpa*.

A comparação dos contos é emblemática da centralidade do desafio da conciliação entre os planos literal e alegórico nas teorizações sobre o fantástico de Alazraki e Todorov. Nas especulações deste, a hesitação entre uma explicação natural e uma sobrenatural para os acontecimentos insólitos – em uma leitura imanente, passiva da narrativa –, que seria característica do fantástico, desapareceria com o surgimento de uma nova prosa, de caráter alegórico, exemplificada pela obra de Kafka. Sua teoria, assim, não compreenderia as obras em que o grau de alegoria obstruiria a possibilidade de uma leitura literal, ao viabilizar, em pé de igualdade, uma

experiência metafórica do leitor com a intriga. Em Alazraki (2001, p. 277, grifo meu)⁷², a questão é exatamente o novo fantástico, *neofantástico*, cuja intenção seria não mais provocar a incerteza, mas a produção de “[...] *metáforas* que buscam vislumbres, entrevisões ou interstícios de sem razão que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nas células construídas pela razão, que vão a contrapelo do sistema conceptual ou científico com que nós lidamos diariamente.”. A respeito disso, as implicações possíveis desta definição, para uma poética da morte insólita, seriam que a expressão fantástica responde à limitação da ciência para inteligir a morte.

A contraposição de duas formas do fantástico, com dois mecanismos opostos de interpretação, revelou-se, todavia, uma ruptura metodológica do estudo do fantástico com consequências alarmantes. Sob esta, os contos de Cortázar e Quiroga, embora revelem-se afins em diversos aspectos cuja comparação revelou-se produtiva, estariam separados por um abismo hermenêutico. Ao fantástico tradicional, veda-se a capacidade epistemológica. Ao *neofantástico*, o abalo da consciência presente na hesitação, o terror insinuado na ruptura lógica. A própria concepção de uma caracterologia da morte insólita ver-se-ia em um impasse, tendo que observar, a todo momento, os limites entre as formas do insólito e o plano, literal ou metafórico, da representação da morte.

A hipótese conciliadora trabalhada, então, é a de que a cisão entre tais formas é menos drástica do que essas duas teorias parecem apontar. Neste momento, as proposições de Juan Herrero Cecilia (2000) e de David Roas (2014) são esclarecedoras. Ambas as formas discernidas atacam a rigidez do pensamento lógico científico, denunciando a insuficiência dele diante do dinamismo profundo e constante da existência humana. No cerne do fantástico estão as perguntas fundamentais, das quais destaco: “Quem não considerou o que será da nossa identidade depois da morte, que forma adotaremos e em que dimensões nos moveremos?” (HERRERO CECILIA, 2000, p. 30). Ainda, Herrero Cecilia (2000, p. 139-140) reafirma a orientação do fantástico à ambiguidade, notado em Todorov, ao mesmo tempo que o expande para além da hesitação entre real e sobrenatural, no qual a atividade do leitor é um jogo interpretativo incerto, mas estimulante. Roas (2014, p. 56), assim como Herrero

⁷² No original: “[...] *metáforas* que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario”.

Cecilia, reintegrou o propósito gnosiológico em todas as fases do fantástico, em oposição a Alazraki, caracterizando o gênero no seu propósito transcendente, cujo canal de superação é a experiência do leitor com o mundo representado.

Nos dois autores, a atividade do leitor merece um olhar cuidadoso. A *alegoria pura*, na qual a leitura referencial é inviabilizada, continua a apagar o efeito fantástico. Sem a experiência com o plano literal, o leitor não tem sua realidade ameaçada, o insólito vê-se subjugado pela experiência indireta. Roas (2014, p. 152) responde a tal risco com um salto: “[...] Todorov e Alazraki se esquecem de um aspecto essencial: a reação do leitor.”. Ao trabalhar com um leitor ativo, a questão ganha outra dimensão.

A minha reformulação da questão, com base nas contribuições inestimáveis dos quatro teóricos, segue-se nos seguintes parâmetros. A representatividade dos eventos insólitos, no fantástico, é indispensável. Sem ela, na alegoria pura, o insólito e o real permanecem fora de contato, a narrativa torna-se uma ilustração de ideias. Pensemos, por exemplo, em *Animal Farm*, de George Orwell (1999 [1945]). Há, todavia, um propósito heurístico latente que efetiva uma referência oblíqua de foco transcendental. Por meio de orientações dialógicas, o fantástico ameaça a totalidade da realidade, ao representar *exempla* da irrupção do sobrenatural, assim como sugere novos sentidos, os quais transcendem os limites da razão cotidiana. O caráter heurístico do fantástico está presente em ambos os momentos.

A questão torna-se, então, trabalhar uma nova concepção de metáfora que abarcasse os problemas fundamentais para uma poética da morte insólita. A metáfora viva de Ricœur (2015) é, para tal fim, fundamental. Ela baseia-se na noção de uma rede metafórica compreensível por meio de quatro pontos: a oposição entre impertinência e pertinência, o jogo de semelhantes, a tensão interpretativa e a inovação semântica. A dinâmica entre pertinência e impertinência inicia o processo: desafia-se, interpretativamente, o receptor ao performar uma incongruência lógica no enunciado. A metáfora, todavia, é elaborada sobre um jogo de semelhantes, baseado numa composição relacional “[...] intuitiva que mantém juntos o sentido e a imagem.” (RICŒUR, 2015, p. 324). Tem-se dois referentes, os quais nunca desaparecem, o impertinente e o pertinente, que surgem no horizonte, por meio de uma referência indireta. Este é uma inovação interpretativa, uma inovação semântica, provocada pela tensão interpretativa do conflito entre as palavras e as coisas. A polissemia é preservada, na medida em que as referências, mesmo que impertinentes, permanecem no horizonte.

Entrevê-se a afinidade entre a metáfora viva e o fantástico. A tensão interpretativa tem como duplo a realidade fraturada, para a qual a inovação semântica é a entrevisão mencionada por Alazraki (2001, p. 277), a redescoberta poética do mundo pelo insólito. Como diria Ricœur (2015, p. 366), a “[...] metáfora é para a linguagem poética o que o modelo é para a linguagem científica quanto à relação com o real.”. Com essa relação, resolve-se a dinâmica entre leitura referencial e alegórica: elas *coexistem*, sem nunca apagarem uma à outra.

O último elemento a ser solucionado, do quadro vislumbrado, foi o dos diferentes graus de metaforicidade entre o fantástico e o chamado *neofantástico*. A comparação entre os desenvolvimentos lógico-científicos e a literatura iniciada por Ricœur – no caso, entre o modelo e a metáfora – deu o tom da resposta. O interlocutor que a completou foi Umberto Eco, na sua teoria da obra aberta. A afinidade com as teorias trabalhadas é evidente: Alazraki recorre à noção e ao conceito corolário de metáfora epistemológica para compreender o fantástico do século XX. A dialética entre obra fechada e a obra aberta, impregnada pelos “[...] ideais de informalidade, desordem, causalidade, indeterminação de resultados [...]” (ECO, 2013, p. 22), seria ocasionada pelas mudanças dos modelos lógico-científicos. A proposta de gradação entre eles – a obra fechada, organicamente completa, mas reavivada pela relação com o leitor, e a obra aberta, inacabada, plurívoca à espera do acabamento do leitor – coloca à vista, historicamente, uma tensão entre a matéria viva da sensibilidade e as formas de compreensão da realidade – a ciência, a religião, a filosofia... – que temos ao nosso alcance. Esta dinâmica é simétrica ao trabalho interpretativo do fantástico, das suas duas formas que acompanham as mudanças entre tais formas estéticas.

Dispõe-se as ferramentas para pensar o conto cortazariano segundo a dinamicidade interpretativa. Ora, a questão pertinente, neste momento, é saber qual a funcionalidade, para a análise do conto segundo a perspectiva de uma poética da morte insólita, do recurso à dinâmica entre leitura referencial e metafórica. Há duas considerações que respondem a isso: *a ambiguidade desconcertante da representação da morte em diferentes graus de metaforicidade*, já mencionada anteriormente – a morte representada é literal ou metafórica? – e as *possibilidades interpretativas* que surgem dessa ambivalência.

Para uma melhor visualização dos graus de metaforicidade, façamos um retrospecto da referencialidade das representações da morte insólita até aqui. No *Pirotécnico*, a noção de morte-símbolo reuniu as referências metafóricas – a incomunicabilidade entre o singular e o coletivo –, em contraposição ao plano literal, que figurou a ruptura entre os vivos e os mortos. Está-se diante de um grau abrandado de metaforicidade, para o qual o vivo-morto é uma existência inescapável, não só atestada por ele, mas pelos outros-próximos, que fogem dele. A ambiguidade interpretativa é produto da alternância de tons e a centralidade da policromia como tema. O sobrenatural, todavia, é evidente. O mesmo caso ocorre em *La tercera resignación*. A hesitação, tão cara a Todorov, chega a ser verbalizada, em um discurso indireto do narrador, apontando a problematicidade do real. Pode-se considerar, inclusive, que a persistência de um tom único e do movimento circular entre as pulsões de vida e morte conferem à narrativa um movimento contínuo rumo ao desenlace, produzindo a forma, até aqui, mais estável de representação da morte e do morrer. As oscilações entre os planos interpretativos surgem apenas na consciência do leitor. O sobrenatural é desconcertante, mas o é como em toda obra fantástica. Tem-se um grau de abertura evidente, o qual, todavia, decorre mais da natureza insondável do sobrenatural do que da configuração da intriga.

O caso é diferente em *Las puertas del cielo*. A opção pelo narrador intradieético-homodieético, nos termos de Genette (197-), relativiza a perspectiva sobre o sobrenatural. A aparição de Celina está rodeada por elementos que problematizam sua verificação: ela é vista apenas pelos dois protagonistas masculinos, ambos em estado de espírito alterado, tanto por elementos externos – álcool, penumbra, fumaça e multidão – quanto internos – luto e ansiedade. Tratam-se dos personagens mais complexos, adiante, de todas as narrativas aqui analisadas. Isso não é ocasional. Cortázar dá ritmo a tal representação da morte segundo os movimentos da vida interior dos dois homens e a presença divina de Celina entre e sobre eles. A morte e os reinos dos mortos tornam-se, assim, projeções da existência de Celina, a qual é ambígua, exatamente por ser filtrada pelas visões de homens saturados de planos interiores. A relativização da visão ético-religiosa dos sujeitos representados por Marcelo e Mauro e a irrepresentabilidade da morte é verificada no apequenamento deles diante da luminosidade de Celina, luz que cega, mas não mata, como no *Pirotécnico*.

Apesar de toda a complexidade ambígua de *Las puertas del cielo*, a dinamicidade interpretativa do sobrenatural ainda comporta um grau de metaforicidade que não ameaçou a metodologia utilizada. A hesitação entre a possibilidade sobrenatural e a natural para o espectro de Celina, apesar de ainda mais alarmante que em *La tercera resignación*, não inviabiliza uma leitura referencial. Apenas em *Cartas de mamá* a questão da referencialidade e da metaforicidade torna-se um obstáculo que precisa ser situado e ultrapassado. Nesse conto, a própria aparição é colocada em segundo plano. Novamente, Cortázar enriquece de complexidade seus personagens e subjetiva a morte pelos seus olhares. Como uma *metáfora de trajetória de conformação com a culpa*, o conto efetua uma transfiguração dos seus temas centrais, o amor e a morte.

É produtivo, enfim, retomar a construção composicional e a arquitetônica de *Cartas de mamá*. Luis e Laura formam um casal de argentinos que mora em Paris. A narração, muito semelhante à de *La tercera resignación*, apesar de ser extradiegética-heterodiegética, mantém-se tão próxima da consciência de Luis que, por vezes, soa como um monólogo. Acompanha-se, por meio desse foco, a contaminação de espaços e temporalidades, os quais constroem a intriga segundo uma copenetração de ressonâncias afetivas. As duas temporalidades-âncoras são o presente da narração e a ameaça de um passado – no tempo e no espaço – que desestabiliza a consciência das personagens. Luis e Laura fogem não só da Argentina, mas da memória dos mortos.

Mais especificamente, o casal teme a lembrança de Nico, que é irmão de Luis e foi um amor de Laura. Esta lembrança, presentificada pelas cartas que chegam de Rivadavia, enviadas pela mãe de Luis e Nico, conecta, tematicamente, os dois tempos e espaços: cada carta da mãe muda a vida, reinserindo o passado no presente. A cada contato com recordações do passado, o casal tem sua paz afetada, vê em risco sua “liberdade condicional”. Nenhuma delas é tão ameaçadora quanto a menção, repentina, da volta à vida de Nico, que havia morrido anos antes.

O insólito aproxima-se sorrateiramente. Primeiro é a menção, nas cartas da mãe, a Nico, o que bem poderia ser nada mais que um “absurdo erro ridículo”. Acontece, todavia, que essa existência insólita persiste, carta após carta. Para Luis, a causa do seu assombro não são “[...] as pessoas, evitadas fazia já tanto tempo, mas os nomes, os *verdaderos fantasmas* que são os nomes, essa *duración* obstinada [...]”

(CORTÁZAR, 1994, p. 11)⁷³. Nico, em sua encarnação fantasmagórica na palavra, torna-se um vetor temporal e espacial.

As aparições verbais do irmão/amante morto e suas reverberações na consciência de Luis performam o vai e vem entre passado e presente, entre Rivadavia e Paris. Em meio a uma narração ritmada nesse movimento, toma-se conhecimento das razões do exílio autoimposto, a relação paradoxal de Luis com as cartas da sua mãe, a relação curta entre Nico e Laura, a “traição” de Laura com Luis, o amor intenso do novo casal, a doença e a morte de Nico. As sucessivas crises internas do casal são originadas na recusa da memória, “[...] a mentira de uma paz fraudulenta, de uma felicidade da porta para fora, sustentada por diversões e espetáculos, de um pacto involuntário de silêncio em que os dois se desuniam pouco a pouco como em todos os pactos negativos.” (CORTÁZAR, 1994, p. 20)⁷⁴.

O clímax da intriga do conto coincide com o extremo da ambiguidade insólita. Em uma das cartas, a ida de Nico a Paris é anunciada. Luis e Laura, separadamente, no que caracteriza o sofrimento interno que cada um tem com o confronto do fantasma, vão à estação no horário em que o trem chegaria. A figura do morto, todavia, não aparece. A conversa do casal, após este evento, todavia, segue como se o tivessem visto.

Essa síntese da composição do conto, embora breve, possibilita a visualização dos elementos chave para as duas considerações com as quais lido agora – a *ambiguidade desconcertante da representação da morte em diferentes graus de metaforicidade* e as *possibilidades interpretativas* que surgem dessa ambivalência. O primeiro dos pontos já começou a ser dimensionado com a recapitulação dos graus de metaforicidade do insólito nos contos antecedentes. Agora, diante de um tipo diferente de morte insólita, percebe-se o descompasso que uma metodologia que não considerasse tal gradação enfrentaria. Quanto às possibilidades interpretativas, elas são habilitadas pela dialética entre referência direta e indireta, literalidade e metaforicidade.

⁷³ No original: “[...] las personas, evadidas hacía ya tanto tiempo, pero los nombres, los *verdaderos fantasmas* que son los nombres, esa *duración* pertinaz [...]” (CORTÁZAR, 1975, p. 8, grifos meus). Para as citações em português de *Cartas de mamá*, utilizo a tradução de Eric Nepomuceno de 1994, pela José Olympio.

⁷⁴ No original: “[...] la mentira de una paz traficada, de una felicidad de puertas para afuera, sostenida por diversiones y espectáculos, de un pacto involuntario de silencio en que los dos se desunían poco a poco como en todos los pactos negativos.” (CORTÁZAR, 1975, p. 21).

Lidemos, primeiro, com a gradação metafórica. O espectro de Nico não se manifesta. À diferença das aparições anteriores, sua forma habita na palavra e na consciência. Alazraki (2001, p. 280) confere a essa experiência insólita a égide do neofantástico, o tipo de relato que “[...] alude a sentidos oblíquos ou metafóricos ou figurativos: não é Nico [...] quem reaparece no final do conto, mas a projeção de Nico na consciência assombrada pela culpa e pelo remorso de Laura e Luis.”⁷⁵. A leitura de Alazraki, portanto, coloca os contos fora dos limites da leitura literal, onde reina o metafórico. Sob tal aspecto, não se está diante de uma aparição sobrenatural, apenas de uma projeção da culpa na consciência atormentada.

Há uma limitação interpretativa em tal perspectiva do conto. A obra perde sua capacidade referencial direta em detrimento da referencial indireta, produzindo uma metáfora morta. A metáfora viva, como descrita anteriormente, fundamenta-se na tensão interpretativa, no jogo de semelhantes e na oposição entre impertinência e pertinência para inovar semanticamente. Ora, “[...] quando o efeito de sentido [...] se reúne à mudança de sentido que aumenta a polissemia, a metáfora já não é metáfora viva, mas metáfora morta.” (RICŒUR, 2015, p. 155). Descartar a possibilidade da leitura literal, como a recusa à existência factual do fantasma sugere, dissolve a tensão interpretativa e reduz a capacidade heurística da obra.

Diga-se, por exemplo, com respeito à presente discussão, que tal escolha situaria o conto fora dos limites de uma tanatologia literária. Da mesma forma, uma perspectiva puramente literal seria incapaz de alcançar a complexidade viva dos contos insólitos que analisei até aqui. Retomando as palavras de Ricœur (2015, p. 366), já citadas anteriormente – a “[...] metáfora é para a linguagem poética o que o modelo é para a linguagem científica quanto à relação com o real.” –, a narrativa ver-se-ia, sem a capacidade semanticamente inovativa da metáfora, empobrecida pela perda de uma das suas ferramentas gnosiológicas. Em razão de tal premissa, as representações insólitas da morte, ao longo de todo este trabalho, são consideradas diante das gradações de metaforicidade, sem dissolver a tensão entre o literal e o metafórico.

Uma poética da morte insólita, caso não considere a dinamicidade interpretativa como uma tensão mantida em todos os instantes, à maneira da metáfora viva, como

⁷⁵ No original: “[...] alude a sentidos oblicuos o metafóricos o figurativos: no es Nico [...] quien reaparece al final del cuento, sino la proyección de Nico en la conciencia acosada por la culpa y remordimiento de Laura y Luis.”.

trabalhado no início desta seção, será incapaz de reconhecer, na figura de Nico, um fantasma real. Ao mesmo tempo, como abordei no artigo que vem ditando a presente análise, abordar as representações da morte insólita apenas pela via metafórica efetuará uma cisão metodológica entre obras fechadas e obras abertas. Esta seção, além de introduzir a relação entre morte e memória nos contos, tanto em termos epistemológicos quanto críticos, pretende enquadrar a dinamicidade interpretativa das representações insólitas da morte, com o intuito de propor uma abordagem dialética que escape ao abismo que separa literalidade e metaforicidade.

É com recurso a essa ambivalência que, tratando da segunda consideração, pode-se trabalhar outras possibilidades interpretativas. Aqui, recorrerei novamente às hipóteses que surgiram da comparação entre os contos de Cortázar e Quiroga.

As obras rio-platenses representaram, então, dois graus opostos da dinâmica entre metaforicidade e literalidade. O *fantasma-palavra* ambíguo de Cortázar, contraposto ao *espectro-imagem* de Quiroga, o qual não só se materializou, como interagiu fisicamente e efetuou sua vingança, revelou os extremos interpretativos da representação da morte insólita. Em Cortázar, há a possibilidade, muito viável, como a já mencionada crítica de Alazraki não deixa negar, de Nico ser apenas uma imagetização da culpa. Em Quiroga, não há dúvida da existência dos espectros sobrenaturais: estão materializados, inclusive, na voz narrativa.

Pela consideração de uma abordagem dialética das gradações de metaforicidade, ambos os contos puderam ser enquadrados no que chamei de *metáforas de trajetórias de conformação com a culpa*. Se, por um lado, para aqueles familiarizados com a crítica de Alazraki sobre o conto, tal consideração é evidente, não é da mesma forma para o conto de Quiroga. Apenas após a consideração da sua leitura metafórica, na via de uma metaforização do literal ou uma literalização da metáfora, a obra ganhou a dimensão da conformação com a culpa, tão evidente em *Cartas de mamá*.

Ora, da mesma maneira que a metáfora contaminou o literal, o literal adentrou a metáfora. Tomando Nico, no conto de Cortázar, como uma *verdadeira aparição*, tem-se uma radical mudança no trajeto de conformação com a culpa. O irmão-morto, então, passa a ser um espectro vingativo, cujo desejo é provocar a rememoração e impedir o esquecimento.

Sob tal perspectiva, além de uma compreensão mais ampla de uma arquetonização do conto, tomo, como hipótese, pensar numa representação-tipo, presente tanto na obra de Cortázar quanto na de Quiroga, da morte insólita. Esta seria, na terminologia adotada até aqui, uma metáfora epistemológica, segundo a qual há uma ligação entre morte e vida, operada pela memória. Para fins práticos, preferi referir-me a ela como *memória reanimadora*, apesar de não ter esclarecido a razão de tal escolha.

Neste trabalho, estamos em uma situação duplamente favorável ao desenvolvimento da memória reanimadora como um conceito operacional para pensar as representações insólitas da morte. Em primeiro lugar, o problema da dinamicidade interpretativa, que ocupou o artigo, foi transferido para segundo plano: agora é a representação da morte, em sua ambiguidade desconcertante, que deve ser trabalhada. Em segundo lugar, tem-se um conjunto de obras que permite um aprofundamento da capacidade reanimadora da memória, com as quais lidarei nas próximas seções. Cada um dos contos revela uma dinâmica entre morte e memória, dando nitidez à problemática potência de vida que pulsa no ato de rememoração.

Para alcançar tais desenvolvimentos, todavia, temos que ultrapassar o evidente obstáculo epistemológico e metodológico imposto pelo conceito de memória. Novamente, contamos com a contribuição teórica de Ricœur (2015), dessa vez em *A memória, a história, o esquecimento*. A escolha do filósofo francês, além de condizer com a base epistemológica que fundamenta a presente abordagem, é esclarecedora dos conceitos de *culpa* e *esquecimento*, tão caros aos contos que compõem o *corpus*, e operativamente eficiente.

Por ora, limitar-me-ei a trabalhar os conceitos centrais da fenomenologia da memória ricœurianas e as elaborações sobre culpa e perdão, intimamente conectados à dialética da memória e do esquecimento. Conforme, todavia, ao longo deste capítulo, os contos ameaçarem os limites das especulações teóricas e, assim, os conceitos-ferramentas demonstrarem-se desajustados na forma que são apresentados a seguir, retomarei as aporias fundadoras de cada um. Opto por tal adiamento a fim de evitar a repetição desnecessária de algumas fundamentações e o excesso de elaborações teóricas.

Ricœur (2015) constrói sua fenomenologia da memória pensada como uma *capacidade*. Isso implica na articulação entre uma dimensão egológica, o *quem* da

rememoração, e uma objetiva, o *que* se lembra. O enigma basilar da memória, enquanto fenômeno, é a questão de como conceber a *presença da ausência* em seus caracteres temporais e actanciais. Quem lembra, lembra de algo. Este é recuperado pela memória do *quem*. O *recuperar* – re-(a)presentação, reconhecer, conhecer *de novo* – remete à presença de algo que já não é mais.

Evidentemente, apenas um sujeito ativo é capaz de reconhecer. O indivíduo, em um dado momento do tempo, presente para ele, *retorna* à sua percepção-agora algo que, antes, estava fora dela, ao mesmo tempo que permanecia. Ricœur (2015, p. 43-44), diante da amplitude desse fenômeno distingue o *hábito da memória*. Aquele não comporta a marca do *passado*, pois é presentificado constantemente. A memória, por sua vez, é aquela que *imagina*.

O que e como a memória imagina? Ela tem como objeto, desejado ou não, a *lembrança* – a *impressão*, enquanto *afecção*, que “[...] resulta do choque de um acontecimento, que podemos qualificar como notável, marcante.” (RICŒUR, 2015, p. 33). De maneira geral, ela é alcançada pela *evocação* – “[...] o aparecimento atual de uma lembrança.” (RICŒUR, 2015, p. 45) – ou pela *recordação* – esforço de recuperação, que “[...] consiste em converter uma representação esquemática cujos elementos se interpenetram numa representação em imagens cujas partes se justapõem.” (RICŒUR, 2015, p. 47). Em ambos os casos, o ausente, a lembrança, torna-se presente, *visualizável*. As formas como tais processos ocorrem variam drasticamente. Retomaremos, quando oportuno, a tipologia do filósofo francês.

Por ora, deter-nos-emos no par *perdão/esquecimento*. Suas problemáticas são diferentes: “[...] no caso do esquecimento, a da memória e da fidelidade ao passado; no do perdão, a da culpabilidade e da reconciliação com o passado.” (RICŒUR, 2015, p. 423). Os capítulos finais da investigação do autor trabalham esse jogo de horizontes – no sentido de não “[...] somente fusão dos horizontes, mas também fuga de horizontes.” (RICŒUR, 2015, p. 423).

O esquecimento põe-se como a questão complementar à da memória. Em seu sentido rotineiro, esquecer é aquilo contra o que a capacidade de lembrar opõe-se. A postulação do autor, todavia, acompanha uma segunda forma de esquecimento: para lembrar-se, é preciso ter esquecido. Enfrentam-se, assim, duas formas, o *esquecimento destruidor* e o *esquecimento de reserva*. Aquele é o apagamento de rastros, das lembranças-afecções. O segundo, por sua vez, é a persistência, a sobrevivência latente da experiência no inconsciente, “[...] se chamarmos de

consciência a disposição para agir, a atenção à vida, pela qual se exprime a relação do corpo com a ação.” (RICŒUR, 2015, p. 443). As lembranças às quais não temos acesso são dotadas, assim, da mesma existência das coisas que nos rodeiam quando não as percebemos. Os dois modos de esquecer permanecem em combate: “Contra o esquecimento destruidor, o esquecimento que preserva.” (RICŒUR, 2015, p. 451).

A problemática do perdão, embora relacionável à da memória, em virtude do conjunto epistemológico elaborado pelo filósofo, ancora-se nas noções de *falta* e *perdão*. Elaborada como uma equação de natureza vertical – à profundidade da falta contrasta com a superioridade do perdão – tem no seu primeiro polo a experiência da falta, da culpabilidade, cuja estrutura é composta pela *imputabilidade* – “[...] não pode haver perdão a não ser que se possa acusar alguém, presumi-lo ou declará-lo culpado. E apenas se podem acusar atos imputáveis a um agente que se considera como seu autor verdadeiro.” (RICŒUR, 2015, p. 467) –, cuja articulação entre o ato e o agente “[...] na experiência da falta, é de algum modo afetada, ferida por uma afecção penosa.” (RICŒUR, 2015, p. 468). Efetua-se, assim, uma transgressão com consequências apreensíveis, danosas a outros indivíduos que não o(s) agente(s).

O perdão, então, consiste na “voz de cima”, cuja família é a mesma do amor, segundo Ricœur (2015, p. 423), pronta a romper a articulação que constitui a afecção penosa. Opera segundo uma relação bilateral, compreende tanto a demanda quanto a oferta do perdão – “[...] esperar a confissão do culpado é respeitar seu orgulhoso [...]” e “[...] somente outro pode perdoar, a vítima [...]” (RICŒUR, 2015, p. 485-486). A assimetria proporcionada pela equação do perdão tem como efeito “[...] dissociar a dívida de sua carga de culpabilidade e, de algum modo, desnudar o fenômeno de dívida enquanto dependência de uma herança recebida. Mas ele faz mais. Pelo menos, deveria fazer muito mais: desligar o agente de seu ato.” (RICŒUR, 2015, p. 497).

Finalmente, somos capazes de levar à frente as possibilidades interpretativas baseadas no conto cortazariano na égide de uma arquitetização da *metáfora de trajetória de conformação com a culpa* e, no âmbito de uma caracterologia das representações insólitas da morte, sob a chave interpretativa da memória reanimadora. A memória, o esquecimento e o perdão, como fundamentados acima, permitem uma visão nova do texto, atravessado, do início ao fim, pela problemática da culpa e da afecção penosa.

Ao longo da narrativa, Cortázar move a intriga entre *ausências*. Luis e Laura fogem de Rivadavia e dos familiares. Mesmo entre os dois, há uma série de não-ditos, evidentes nos silêncios e questionamentos internos de Luis, dada a proximidade do foco narrativo da sua consciência. A decisão de ir à estação, encontrar Nico, é feita isoladamente: um não comunica ao outro a intenção.

Todas essas formas da ausência são motivadas, na linguagem de Ricœur, por uma *afecção penosa*. Como em toda lembrança, “[...] um acontecimento nos marcou, tocou, afetou e a marca afetiva permanece em nosso espírito.” (RICŒUR, 2015, p. 436). O não-dito, a *lembrança evitada*, gira em torno de Nico e os acontecimentos que partem da relação dele com Laura, passam pela aproximação de Luis a ela, pelo casamento entre Laura e Luis e culminam na morte de Nico. Evitada, pois tomam-se as precauções para evitar o *reconhecimento*, a identificação da imagem com a lembrança, a *ressureição do passado*, não promove a memória feliz.

A *culpabilidade*, que torna penosa a afecção, decorre, na definição de Ricœur (2015, p. 467-468), da imputabilidade e da falta. No conto, a culpa, proveniente de uma *deslealdade*, é estruturada em duas dimensões. Na superficial, é a traição da confiança. Laura – a amada – e Luis – o irmão –, ao relacionarem-se, cometem a primeira infração, um dos “[...] males que se inscrevem numa contradição mais radical que a do válido e do não-válido e suscitam uma demanda de justificação que o cumprimento do dever não satisfaria mais.” (RICŒUR, 2015, p. 470-471). Não basta que o casal passe a cumprir os deveres esperados de amigos e familiares: o mal causado é demasiado. O esperado, em resposta a isso, é a *confissão*, o perdão pedido, à espera do *perdão concedido*.

Acontece, todavia, que surge um empecilho quando Nico – que, adoecido, definhava conforme o amor entre Laura e Luis crescia – morre. Impõe-se, assim, a impossibilidade da troca, dada a ausência do *outro prejudicado*. Com isso, ainda ocorre uma intensificação do agravo, dada a condição em que o casal usufruía seu amor. Em contraste à tristeza e à solidão de Nico, o prazer e o afeto de Luis e Laura. Logo em seguida, os dois efetuam a fuga: dos parentes e, o que aqui interessa imensamente, da memória.

Como resposta à dívida impossível de ser paga, do perdão inalcançável, o casal procura o esquecimento. Entre o *esquecimento de reserva*, que preserva a lembrança, e o *esquecimento destruidor*, eles buscam este último. Incapazes de dissociarem-se da *falta*, esperam apagar a afecção penosa. Para isso, não basta

esquecer apenas as impressões precisas, evitar a *rememoração*. Como dito, a *evocação simples*, o aparecimento passivo da lembrança, é igualmente capaz de provocar a rememoração.

Os agentes externos que provocam a evocação são diversos. Ricoeur (2015, p. 57-59 e 415-416) dá especial enfoque aos *lugares de memória*⁷⁶ – lugares-inscrições que estão solidarizados a memórias – e aos suportes materiais. As ressurreições do passado – preenchedoras, mesmo que precariamente, das *ausências* –, que enriquecem os planos temporais e espaciais da narrativa, na maior parte das vezes, são provocadas por evocações provenientes de tais agentes. Assim, a fuga de Rivadavia, os não-ditos sobre o passado, tanto temporal quanto espacial, e a desestabilidade provocada pelas cartas da mãe revelam, subjacentemente, uma instrumentalização do esquecimento. Trata-se de uma, como define Ricoeur (2015, p. 455), *estratégia de evitação*, uma memória manipulada.

Chega-se, assim, à segunda dimensão da *deslealdade do casal*. A busca do esquecimento tem o “[...] mesmo tipo de responsabilidade que a imputada aos atos de negligência, de omissão, de imprudência, de imprevidência, em todas as situações de não-agir [...]” (RICOEUR, 2015, p. 455-456). Se Nico, ao que parece, foi complacente com a primeira dimensão, não repetiu o comportamento com a segunda. Sendo ele o fantasma da memória-palavra – “[...] os nomes, os *verdadeiros fantasmas* que são os nomes, essa *duração* obstinada [...]” (CORTÁZAR, 1994, p. 11, grifos meus)⁷⁷ –, sua arma é a *evocação* e seu instrumento, ou cúmplice, é a mãe.

Diante da persistência da aparição do nome – um suporte material, uma apresentação figurada, cuja representação é capaz de induzir à “[...] identificação com a coisa retratada em sua ausência [...]” (RICOEUR, 2015, p. 437-438) – o morto-passado retorna ao plano da percepção e exige, pelas ações-palavras que o levam àquela estação de trem parisiense, seu lugar na memória. Evidentemente, há um grau de agressividade: a despeito das indagações de Luis, o morto aproxima-se cada vez mais. Por outro lado, em nenhum momento algo além da *memória manipulada* é ameaçado. Diga-se, por exemplo, que não há menções à culpabilidade do casal ou qualquer outro possível desafeto.

⁷⁶ Nesta seção, ocupar-me-ei, especialmente, dos suportes materiais. Levarei adiante, em maior profundidade, a relação entre os *lugares de memória* e a rememoração dos mortos nas demais seções deste capítulo.

⁷⁷ No original: “[...] los nombres, los *verdaderos fantasmas* que son los nombres, esa *duración* pertinaz [...]” (CORTÁZAR, 1975, p. 8, grifos meus).

O morto espera seu reconhecimento, que acompanha a confissão da culpa pelo esquecimento destruidor. Separados no espaço, mas juntos em consciência, Luis e Laura o esperam na estação. O silêncio, a ausência, persiste, dado que cada um lida com a culpa sozinho. Apenas ao chegar em casa, quando Luis prepara-se para escrever à mãe, ação simultânea de recuperação da memória e ressurreição da existência de Nico para ele e Laura, rompe-se o pacto de esquecimento.

O casal, conformado, está, finalmente, livre do não-dito. Por vontade própria, dirigem-se, separadamente, ao encontro de Nico e, do além, veio o seu perdão. Ricœur refere-se a tal fenômeno como uma “voz de cima”, superior, o que ganha outro sentido, mais literal, no conto em questão. É assim a conduta do morto-palavra que, ao contrário dos fantasmas vingativos tradicionais de contos como *El espectro*, desveste os malfeitores, a quem tanto amou em vida, do traje vergonhoso da culpa que os perseguia, ao mesmo tempo que recebe o sopro de vida da memória, onde sobreviverá no *esquecimento de reserva* e será, agora, ressuscitado pela rememoração.

Os vivos, por sua vez, foram abençoados com o perdão. São capazes agora de um *esquecimento feliz* e estão reconciliados com a memória, nos termos de Ricœur (2015, p. 300). Desligados da culpa e religados ao passado dos bons afetos, são capazes de recomeçar.

Com intermédio das questões concernentes à dinamicidade interpretativa do insólito – o que permitiu ultrapassar a oposição entre referência e metáfora –, um novo olhar foi dirigido ao conto de Cortázar. Tomada, sem ignorar o evidente grau de metaforicidade, em sua dimensão literal, a narrativa pôde ser lida como uma *trajetória de conformação com a culpa*. Ainda, o recurso à capacidade reanimadora da memória permitiu uma apuração de como a trajetória é construída sobre a relação problemática entre os vivos e os mortos e como, por meio dela, estes foram capazes de afetar aqueles, mesmo quando suas ações não são tornadas físicas, à maneira de *El espectro*.

O processamento problemático da memória, portanto, é o tema que dá o tom inicial da presente investida sobre a *memória reanimadora* como uma metáfora epistemológica que conecta vivos e mortos. Nico sofreu uma segunda morte, mais ameaçadora do que a primeira, pois eterna, quando os vivos a quem tinha afeto escolheram a via do esquecimento destruidor. Diante de tal possibilidade, o morto

ergue a arma exigida, a palavra-memória, sua apresentação figurada, por intermédio daquela que ainda o preserva, sua mãe. Enquanto habita na memória desta, sua existência está assegurada.

Entrevê-se duas intenções na atitude do fantasma. Na primeira, de caráter amoroso, ele tenta provocar a confissão com o intuito de conceder o perdão e garantir estabilidade e felicidade àqueles que amou em vida. Na segunda, de caráter egocêntrico, ele busca a vida. Nesta, entende-se que, ao persistir na memória, confia-se a ela a *capacidade de retornar os mortos à vida*.

Ao longo desta seção, e do artigo sobre os contos de Cortázar e Quiroga, o caráter reanimador da memória, em seu sentido tanto literal como metafórico, alçou-se diversas vezes ao plano da análise. Sua dimensão ainda é diminuta, precisa da ampliação proveniente das próximas seções para ser visualizada mais plenamente.

Devo assinalar, antes, para evitar uma má compreensão, que não é uma exclusividade do conto insólito latino-americano. É notável como a capacidade reanimadora da memória já estava presente na *Divina Comédia* de Dante e que Auerbach (2015), no capítulo *Farinata e Cavalcante*, já tratou de tal relação. Lembremos, por exemplo, que a relação dos mortos com a vida terrena “[...] limita-se à memória [...]” (AUERBACH, 2015, p. 165) e que eles

[...] possuem, portanto, sua própria vida terrena, através da memória, não obstante essas vidas tenham acabado; e não obstante se encontrarem numa situação diferente de qualquer situação terrena imaginável, não só praticamente [...], senão também fundamentalmente, devido à sua imutabilidade espacial e temporal, não parecem mortos, como o estão, mas vivos. (AUERBACH, 2015, p. 165-166)

No Purgatório, as almas pedem a intercessão dos parentes pela salvação. No Inferno, querem saber o que acontece com seus parentes e suas pátrias. Assim, também a *morte-ruptura* está presente no poema. Ainda, adianto, com Auerbach (2015, p. 168), que, no poema, a “[...] existência terrena permanece sempre manifesta, pois em toda parte é a base da sentença divina e, com isto, da situação eterna na qual a alma se encontra [...]”. Este elemento retoma a relação morte-vida tonal do capítulo seguinte.

A situação eterna, que varia conforme os mundos dos mortos dantescos, já compreende todas as representações-tipo que organizam o *corpus* deste texto. Poderíamos inferir disso que, sob tal aspecto, as representações insólitas da morte são continuadoras da poética teológica de Dante? Com o recurso às metáforas

epistemológicas, tal hipótese, embora não descartável, parece secundária. Antes, pensando a literatura insólita e o conto como formas poéticas de investigar a realidade por uma via oblíqua, transcendental, parece que as poéticas de Dante e as aqui investigadas coincidem no destino, mas diferem no caminho. Para a presente investigação, isso diz muito. Cada uma das representações insólitas da morte aqui analisadas, em seus traçados poéticos, não se limita a repetir uma representação-tipo, mas constrói esteticamente uma figuração distinta do drama da morte e do morrer. Cada caracterização, portanto, é uma tentativa de desenlace, um mapeamento da estruturação dos mundos dos mortos de Cortázar, García Márquez e Rubião.

4.2 *Eva está dentro de su gato*: ambiguidade afetiva diante da morte e a transmutabilidade da existência

“[...] pensó, si eso era pensar, ese instantáneo vómito de tiempo y de imágenes.”

Tango de vuelta – Julio Cortázar (2004, p. 33)

Apenas começamos a investida ampliadora da dimensão da memória reanimadora e, com a análise precedente de exemplo, viu-se uma área de interseção entre as problemáticas dos usos e abusos da memória, na terminologia ricœuriana, e a capacidade reanimadora da memória. É ainda nesse tom que *Eva está dentro de su gato*, de García Márquez, merece ser caracterizado.

A perspectiva, todavia, é outra. Se, em Cortázar, a falta de memória foi o catalisador do conflito, seja ele interno ou externo, em *Eva*, é o excesso dela que provoca o desarranjo mental e a irrupção do insólito.

Essas afirmativas, devo ressaltar, não são isentas de controvérsia. O conto, em contraste ao seu predecessor, *La tercera resignación*, é dotado de um grau severo de abertura e polissemia que, assim como o *Pirotécnico*, ameaça a capacidade interpretativa da obra como um todo.

A intriga de *Eva*, à primeira vista, é simples. Uma jovem de idade não determinada – apenas distinguível, fisicamente, por sua beleza sobrenatural, e, psicologicamente, pela imaginação autodepreciativa e pessimista – é consumida, noite após noite, pela insônia. Nestes momentos de angústia desesperadora, ela vê-se perdida do mundo, sozinha contra os fantasmas que vagam nos corredores – em especial, “*el niño*”. Numa dessas noites, “[...] fazia mais frio que de costume e ela

estava só na casa, martirizada pela insônia.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 47)⁷⁸. Ela está aterrorizada, sufocada pelo medo. Deseja a morte e Thanatos, ou outro ser insólito, vem ao seu encontro. A personagem, então, vê-se transferida a um plano imaterial, onde a insônia não mais a alcança. Os medos tornam-se outros: agora teme o *estranho*, o desconhecido. Lamenta-se, enfim, do seu desejo tolo, de não ter aguentado mais alguns anos daquele sofrimento. Na sua nova forma, é desligada do mundo e dos vivos, não percebe que três mil anos se passaram na sua ânsia por um simples amanhecer.

Qualquer leitor familiarizado com o conto, diante deste breve resumo, perceberá o quanto ele empobrece a narrativa. Dependendo do ângulo segundo o qual se aproximou do texto, o qual depende das suas leituras e experiências prévias, tanto com a obra e o autor quanto com o mundo, julgará, inclusive, que elementos indispensáveis para a compreensão do desfecho ou o motivo da intriga foram deixados de lado. Poderia, no resumo, ter privilegiado a obsessão genealógica da protagonista, que projeta suas aflições a uma maldição familiar que recai sobre todas as mulheres da sua família; a sua mania egocêntrica, que, mesmo quando isenta da sua forma física que tanto deplorou, pensa em tomar o corpo de um gato, quando voltaria a ser o centro das atenções – não seria uma besta, mas um animal inteligente, corpo de bicho, mente de mulher –, imperando, ainda, “[...] sua vaidade de mulher metafísica.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 55)⁷⁹; ainda, a figura nunca banal do *gato* na literatura insólita ou no papel e nas angústias do feminino numa sociedade latino-americana – só nos importa a beleza da mulher e, em muito, sua figura lembra o sofrimento romântico, ainda tão presente na nossa literatura.

Todos os aspectos que mencionei rendem pertinentes leituras do conto. No pobre resumo anterior, tais elementos foram deliberadamente ignorados para destacar a estrutura mosaical do conto, com a qual ainda lidaremos em *Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles* e que é tão mais presente nos romances que nos contos. García Márquez, em tais obras, constrói, como bem notou Rama (1971, p. 58), um sistema fragmentário para “[...] distribuir os diversos painéis de tal modo que, no esforço do leitor para rearmar o quadro estabelecendo vinculações não ditas e apenas sugeridas, cobre existência autônoma a obra e se nos faça patente o sentido último

⁷⁸ No original: “[...] había más frío que de costumbre y ella estaba sola en la casa, martirizada por el insomnio.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 28).

⁷⁹ No original: “[...] su vanidad de mujer metafísica.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 36).

da criação.”⁸⁰. Há, ainda nas palavras do crítico uruguaio, uma magnificência sinistra que surge da dificuldade de, principalmente nesses primeiros contos, consolidar um sentido pristino. Rama (1971, p. 58) chama os motivos temáticos subjacentes de “pedales subterráneos” que não deixam de lembrar, devo ressaltar, as subcorrentes de sentido que Poe (1899, p. 277) propunha na sua dispersa teoria do conto e que foram instrumentais para a análise precedente do *Pirotécnico*.

Estamos, assim, num terreno movediço, instabilizado por pedais subterráneos que, ao mesmo tempo que permitem ao leitor construir seu caminho em plena liberdade, fazem olhar para trás e perguntar se seguimos o caminho certo. Assim seria o caminho crítico em direção à verdade, isento de demagogias, imerso nas ambiguidades da arte da palavra. Levando em consideração a crítica de Rama (1971, p. 59), até o autor estaria vacilante a respeito dos “[...] planos de onde deve localizar-se uma explicação: se no social ou no metafísico.”⁸¹.

Para este trabalho e esta seção, importa, primariamente, a relação problemática entre memória, consciência e morte, tomados aqui como os pedais subterráneos da narrativa. Efetuemos, assim, uma nova aproximação da narrativa sobre tal ângulo, discernindo seus movimentos e qual arquitetônica constroem.

O conto divide-se em dois momentos: o antes e o depois do *trânsito*. A narração, embora inicie em um momento posterior da narrativa, cujo núcleo é uma analepse, o antes do trânsito, dá-se quase totalmente numa presentificação da ação, predominantemente no nível da consciência da personagem. Assim como em *La tercera resignación*, García Márquez adota um foco tão próximo do fluxo mental da personagem que vizinha o monólogo.

É com recurso a tal focalização que primeiro se vislumbra a ambiguidade oriunda de um estilo íntimo, metafísico e perturbador, numa história que “[...] está referida com uma meticulosa angústia.”⁸² (VARGAS LLOSA, 2021, p. 220). De repente, notou que sua beleza desabara, essa beleza que chegou a lhe doer fisicamente como um tumor ou como um câncer.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 40)⁸³,

⁸⁰ Tradução livre de: “[...] distribuir los diversos paneles de tal modo que, en el esfuerzo del lector por rearmar el cuadro estableciendo las vinculaciones no dichas y solo sugeridas, cobre existencia autónoma la obra y se nos haga patente el sentido último de la creación.”

⁸¹ Tradução livre de: “[...] planos donde debe ubicarse una explicación: si en el social o en el metafísico.”

⁸² Tradução livre de: “[...] está referida con una meticulosa angustia.”

⁸³ No original: “De pronto notó que se le había derrumbado su belleza. Aquella amarga belleza que llegó a dolerle físicamente como un tumor o como un cáncer.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 23).

enuncia o narrador, iniciando o conto. Quem *notou*? A personagem, evidentemente, que também é quem sente a dor. Porém, quem classifica a dor *física*, que é a sua beleza, como semelhante a um tumor ou um câncer? Quem, ainda na mesma página, julgará que a beleza é um “[...] inútil adjetivo de sua personalidade.” “, afirmação seguida por “Sim; tinha que abandonar a beleza em alguma parte [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 42)⁸⁴? O foco narrativo, tão próximo da personagem, relativiza-se entre a consciência intratextual dela e sua própria posição superior, incapaz de assumir uma posição externa ou interna. O leitor, assim, vê-se diante de argumentos contraditórios e sensações que mudam conforme a progressão da narrativa, sem nunca chegar a uma síntese concludente, como ocorre em *La tercera resignación*.

O movimento da intriga, portanto, constrói o jogo hermenêutico, o mal estar perante a insônia e a morte. O antes do trânsito desenvolve a atmosfera espacial e memorial na qual a consciência, antes e depois, mover-se-á. Eva, como em muitas outras noites, está deitada sozinha em sua cama, sendo atormentada pela insônia que seria provocada por um mal hereditário, a beleza artificial. No velho casarão, sente-se separada do mundo. Em sua vigília atormentada, sua sensibilidade aguça-se às coisas desagradáveis que a cercam. Seu pensamento vaga pelos

“[...] úmidos corredores escuros, sacudindo dos retratos o pó seco coberto de teias de aranha. Esse pó inquietante e terrível que caía de cima, *desse lugar em que se desfaziam os ossos dos seus antepassados*. Inevitavelmente se lembrava do “menino”. Lá o imaginava, sonâmbulo, debaixo da grama, no pátio, junto à laranjeira, com um punhado de terra molhada dentro da boca.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 45)⁸⁵

O pensar de Eva, movendo-se entre rememoração e imaginação, memória e adivinhação, é uma das chaves interpretativas para o mal estar contínuo da personagem. No estado perturbado da consciência, entre o sonho e a vigília, Eva sempre retorna à figura do menino e aos ossos de seus antepassados. Mesmo antes, quando era atormentada pelo custo da sua beleza, tratava-se de uma maldição hereditária. Para Vargas Llosa (2021, p. 2020), em consonância com a presente

⁸⁴ No original: “[...] inútil adjetivo de su personalidad [...]”; “Sí; había que abandonar la belleza en cualquier parte [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 24-25).

⁸⁵ No original: “[...] húmedos pasadizos oscuros, sacudiendo de los retratos el polvo seco cubierto de telarañas. Ese polvo inquietante y tremendo que caía de arriba, desde *ese sitio en que se estaban deshaciendo los huesos de sus antepasados*. Invariablemente se acordaba del ‘niño’. Allá lo imaginaba, sonámbulo, debajo de la hierba, en el patio, junto al naranjo, con un puñado de tierra mojada dentro de la boca. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 26-27, grifos meus).

leitura, o conto é sobre a morte, a reencarnação, o “[...] torturante desejo de que nem tudo termine com a tumba.” (VARGAS LLOSA, 2021, p. 220)⁸⁶.

À diferença dele, todavia, não me parece que seja, absolutamente, o medo da morte ou do que vem depois dela que assola a personagem. No seu sofrimento, a jovem chega, em mais de um momento, a desejar a morte – “Por que não amanhecia naquele momento ou morria de uma vez?” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 47)⁸⁷. Vê-se que Eva, mais de uma vez e não sem motivo, anseia por Thanatos, pela aniquilação.

O que a atormenta, entre outras coisas, é, ao contrário do que vimos em *Cartas de mamá*, um excesso de memória. Apenas um personagem teria compartilhado com ela a solidão: *el niño*. Seu medo, antes do trânsito, é pelo pranto do menino. Ela o teme e à possibilidade dele voltar a dormir do seu lado, “[...] como quando era vivo.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 46)⁸⁸. Enterrado no pátio do velho casarão, sob uma laranjeira, ele não é apenas a figura da morte, mas da vida passada. O menino pede ajuda, salvação da sua “morte absurda”. Eva é incapaz agora, como foi antes, de fazer qualquer coisa.

Resta-lhe apenas esquecer. O seu ambiente, porém, não permite. Quando do sepultamento, ela foi contra mantê-lo tão próximo. Agora, lá está ele, ao alcance de um rápido movimento do pensamento, atravessando os corredores úmidos e escuros, trazendo consigo o passado e sua ameaça ao presente, a morte absurda, ou a morte por uma “tontería”, como a que ela compartilhará logo em seguida.

O momento do trânsito é particularmente elucidador da complexa relação entre memória, consciência e morte. Antes, era a conjunção do primeiro e do último elemento que intensificava o seu mal estar: “O tempo..., oh, o tempo...!, suspirou ela *apelando à morte*. E, lá no pátio, debaixo da laranjeira, continuava chorando ‘o menino’, com seu pequeno choro, do outro mundo.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 47, grifos meus)⁸⁹. Seu terror, todavia, é interrompido por um desejo intrusivo, a vontade verdadeira de comer uma laranja. A escolha do fruto, pelo autor-criador, não é sem justificativa. O garoto está enterrado sob uma laranjeira e, dessa associação,

⁸⁶ Tradução livre de: “[...] torturante deseo de que no todo termine con la tumba.”

⁸⁷ No original: “¿Por qué no amanecía en aquel momento o se moría de una vez? (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 29).

⁸⁸ No original: “[...] como cuando era vivo.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 27).

⁸⁹ No original: “¡El tiempo..., oh, el tiempo...!”, suspiró ella recordando a la muerte. Y allá, en el patio, debajo del naranjo, seguía llorando “el niño” con su llanto chiquito desde el otro mundo.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 29).

Eva constrói a superstição de que não apenas as laranjas do seu pátio estão refrescadas pelo corpo do menino, “[...] com o extraordinário frescor de sua morte.” – para o que é relevante que morte a de uma criança, por ser precoce, dá frescura ao fruto –, mas que “[...] debaixo de cada laranjeira, em todo o mundo, havia um menino enterrado, que adoçava as frutas com a cal de seus ossos.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 49)⁹⁰. É na sua alegria de perceber-se mudada pelo desejo genuíno que Eva se depara com a perda da sua forma corpórea.

O menino e a morte, transfigurados na laranja e na vida, mudam o estado de ânimo e, conseqüentemente, a forma de Eva. O desejo pelo morto, e a vida que há nele, provoca a transformação. O que mais prejudica a capacidade interpretativa do leitor é não o conflito ético que o desejo pela morte confere, ou mesmo sua rápida alternância, mas a ausência de construções de sentido que efetuem uma mudança. Mesmo no desfecho, a ambigüidade da relação de Eva com a morte e com os mortos permanece inalterada. A tensão nunca é dissipada, destoando do que se vê no conto anterior de García Márquez.

Pelo contrário, a relação da consciência com a morte, após a transfiguração, é lançada ao segundo plano. Ou assim pareceria, não fosse a transmutação do menino em laranja. Sob este ângulo, é a incapacidade de satisfazer o desejo de, fisicamente, saborear a laranja que se torna o sofrimento dela. Vem, assim, o arrependimento, “[...] saudade de sua beleza [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 52)⁹¹, e o desejo de voltar a uma forma física. A morte, o Caronte impassível contra as tolices da juventude, cobra seu preço: três mil anos do dia em que teve o primeiro desejo – “¡El tiempo..., oh, el tiempo...!””. De volta aos seus sentidos, ela encontra, no lugar do *menino* e da laranjeira, antiga razão do seu temor, apenas cinzas, arsênico e arrependimento.

Tomado como um todo, o conto pode ser caracterizado como uma forma da *ambigüidade afetiva diante da morte e transmutabilidade persistente da existência*. No primeiro aspecto, o da ambigüidade, trata da relação ambivalente – desejo e repulsa – entre os vivos e a morte. No segundo, trata da incapacidade da morte de destruir a consciência e, em consequência disso, as formas possíveis da morte e do morrer.

⁹⁰ No original: “[...] con la tremenda frescura de su muerte.”; “[...] debajo de cada naranjo en todo el mundo, había un niño enterrado que endulzaba las frutas con la cal de sus huesos.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 30).

⁹¹ No original: “[...] nostalgia por su belleza [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 34).

A arquitetônica do conto, em seu tratamento temático da representação da morte, desenvolve aspectos da relação entre a morte e a memória que enriquecem a instrumentalidade da representação-tipo da *memória reanimadora*. Ao mesmo tempo, trabalhar o conto através a chave interpretativa da relação entre memória, consciência e morte permite não só uma leitura embasada da narrativa verticalmente – buscando reconstruir o confuso mosaico/quebra-cabeça –, mas em termos de uma poética do autor, na medida em que temas caros aos seus primeiros escritos recebem tratamentos semelhantes. A ressonância entre esses motivos temáticos adjacentes, os “pedais subterrâneos” de Rama (1971), nos contos, é produtiva tanto para trabalhar a representação-tipo quanto o conto.

Tratemos, primeiro, da *ambiguidade afetiva diante da morte*. Sua construção, como notado anteriormente, vale-se tanto de mecanismos formais quanto temáticos. Quanto à poética do autor, vê-se como os elementos notados por Zalamea Borda e Vargas Llosa, referentes a *La tercera resignación*, continuam pertinentes – a obsessão temática pela morte, a subjetivação da experiência do indivíduo no mundo e a relação entre corpo e vida mental. A ficção garciamarquiana pulula de insones que temem os mortos. Ainda, assim como no seu conto inaugural, a rememoração é veículo do tormento: criaturas diminutas ou ruídos repentinos fazem “[...] recordar todas as sensações amargas da vida [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 10)⁹² – em *La tercera resignación* –, ou rememorar “[...] das coisas desagradáveis à sua fina sensibilidade.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 44)⁹³, em *Eva*.

O sofrimento, corporizado na inquietude mental, não é pela morte em si, mas por um desarranjo psíquico. Pelo contrário, ambos os moribundos anseiam, em momentos, por Thanatos. Assim, tanto Eva quanto o garoto veem-se numa inconstância, *entre desejo e repulsa*, Eros e Thanatos, como proposto na análise de *La tercera resignación*. Mesmo a figuração de certas imagens é aproximada: o garoto imagina-se transformado na maçã outonal, Eva teme e deseja os *niños* mortos transformados em laranja. Ainda, há medo pelo estranho, o *Unheimlich* freudiano, presente, em *Eva*, após o trânsito – “Era um terror pelo estranho, pelo misterioso e

⁹² No original: “[...] recordar todas las sensaciones amargas de la vida [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 9).

⁹³ No original: “[...] de las cosas desagradables a su fina sensibilidad.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 26).

desconhecido do seu novo mundo.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 50)⁹⁴. Na sua nova forma, ela está incomunicável, isolada dos vivos, o que remete, novamente, à mudez como representação comum da morte, segundo Freud (1996a, p. 318). Ambos, o garoto e ela, antecipam a chegada dos parentes, em especial, da mãe, do desconsolo perante a ausência.

Todos esses elementos já estavam presentes na análise do capítulo anterior. Se seguíssemos os direcionamentos de Vargas Llosa (2021, p. 216), não haveria motivo de interesse literário no conto, além do estudo da expressão do estado mental do autor num determinado período da sua juventude, afligida pela obsessão com a morte, frequente na sua biografia. Acontece, todavia, que a via de análise anterior – passando pelo destaque de Zalamea Borda (1947) à preocupação garciamarquiana pelas “*regiones inexploradas de la subconciencia*”, com recurso ao dialogismo que o conto estabelece com as explorações do psiquismo humano, numa subjetivação da experiência ancorada na relação entre corpo e vida mental – permite, novamente, trabalhar esteticamente o conto para além da sua dimensão abstrata.

Ora, a ambiguidade e a transmutabilidade da morte, embora presentes em ambos os contos, ganham, em *Eva*, contornos de uma representação da relação entre vivos e mortos através da memória. Penso-a sobre a capacidade reanimadora da memória, como ela liga o mundo ativo da mente rememoradora e o passivo dos mortos, rememorados.

O enfoque na consciência da personagem, veículo da memória, no conto, estrutura as aparições fantasmagóricas sob a atividade mental de Eva. É partindo da rememoração, retomando a terminologia ricœuriana (2007, p. 73), que se pode realizar a aproximação da problemática entre memória e morte que surge da instabilidade psíquica da personagem provocada pelo retorno, dos mortos, à percepção.

Dois passos precisam ser dados. O primeiro consiste em enquadrar a problemática da rememoração à maneira da seção anterior, enquanto o segundo propõe-se a, portando os conceitos adequados, adensar a forma do conto, através do seu dialogismo, preenchendo, mesmo que incompletamente, o mosaico hermenêutico da obra. Após tal percurso, estaremos em posição, finalmente, de enriquecer o conceito operacional da memória reanimadora.

⁹⁴ No original: “Era un terror por lo extraño, por lo misterioso y desconocido de su nuevo mundo.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 31).

Como trabalhei até aqui, a via de entrada para a particular representação da relação entre memória, morte e consciência é a do excesso de memória. Tracemos, resumidamente, o mapa cartografado até aqui. Eva, tensionada entre desejo e repulsa, anseia, pelo menos conscientemente, o esquecimento. Quer distância do *niño*, deseja o sono – em oposição à atenção da vigília. Quando, todavia, alcança a separação – pela morte-transformação –, arrepende-se e volta a desejar a vida corpórea. Ao mesmo tempo, seu desejo de esquecimento acompanha o de rememoração – figurada pelo desejo da forma física e por consumir a laranja-*niño*. O problema da ambiguidade afetiva, do qual ainda trato, vê-se enquadrado no campo da memória: Eva vacila entre lembrar e esquecer.

Enquanto viva, o esquecimento lhe é vedado. Está na velha mansão dos seus ancestrais, em meio aos retratos poeirentos, logo ao lado do pátio onde o *niño* e a laranjeira a aguardam. Ao contrário do casal de *Cartas de mamá*, ela está situada *próxima* das lembranças. Retomando o problema dos agentes externos que provocam a evocação da lembrança, na teoria de Ricœur (2007, p. 57-59 e 415-416), ela habita os lugares de memória. Estes funcionam como “[...] *reminders*, dos indícios de recordação, ao oferecerem alternadamente apoio à memória que falha, uma luta na luta contra o esquecimento, até mesmo uma suplementação tácita da memória morta.” (RICŒUR, 2007, p. 57-58). Entre o lugar e a memória, a posição articuladora é a do corpo, que “[...] constitui [...] o lugar primordial, o aqui em relação ao qual todos os outros lugares são lá.” (RICŒUR, 2007, p. 59). Acontece que, em *Eva*, os lugares são “aqui”, não “lá”. O *niño*, fantasma da memória, pode ser ouvido da cama da insônia, lugar mesmo que ele deseja ocupar. Apenas após a perda do corpo, o elo entre a consciência e o passado morto, a ameaça é evitada.

O espectro deste conto, à diferença de Nico, na análise precedente, não detém nenhuma relação problemática com a protagonista. Se há uma relação de culpa entre a viva e o morto, o que não é de se descartar, como analisarei adiante, ela existe apenas na consciência de Eva e nunca é mencionada explicitamente. A morte precoce do *niño* é algo fortuito, ao contrário da dela.

A transformação-morte dela é consequência da aflição provocada pela ambiguidade afetiva, que agora é a vacilação entre lembrar e esquecer. Trata-se, assim, do que Ricœur (2007, p. 70) chama de abuso de memória. Ora, se é possível alcançar-se uma memória feliz, à guisa do desenlace de *Cartas de mamá*, o oposto também é. Sob todos os aspectos, a rememoração do *niño* é natural e pessoal, não

depende da intercessão de outros sujeitos, como se veria nas problemáticas epistemológicas da memória coletiva, da memória manipulada ou da memória artificial. Há espaço para pensar na memória obrigada, mas esta depende da relação do “[...] dever de memória com a ideia de justiça [...]” (RICŒUR, 2007, p. 101), o que, como tratei anteriormente, não é um elemento consolidado em algum endividamento moral dos vivos para com os mortos.

Resta, por fim, a *memória impedida*. Trata-se de um abuso de memória que se pode falar em termos de “[...] memória *ferida*, e até mesmo *enferma*.” (RICŒUR, 2007, p. 83, grifos do autor). Ela é a figura oposta da falta de memória, do excesso de esquecimento. É com recurso a Freud, em *Recordar, repetir e elaborar* e *Luto e melancolia*, que Ricœur desenvolve a relação entre o trabalho de luto e o da lembrança, a qual permite conectar, nesta análise, as elaborações sobre a *ambiguidade afetiva diante da morte* – na sua face mnemônica da vacilação entre rememorar e esquecer – e o segundo aspecto de sua arquetonização, mantido em suspenso até aqui, a *transmutabilidade persistente da existência*.

Partimos de pontos diferentes, alcançamos a mesma vizinhança. Novamente, os “pedais subterrâneos” dos contos de García Márquez nos levam às proximidades da psicanálise. Dessa vez, é a obra de Ricœur, e não a biografia e os ensaios do contista, que promove a produtividade da metapsicologia freudiana – para o que lembremos, para fins de alinhamento epistemológico, o uso, pelo próprio hermenauta francês, das “metáforas” psicanalíticas, dada a “[...] fecundidade heurística na sua eficácia hermenêutica.” (RICŒUR, 2007, p. 457). Assim como o autor, à maneira da segunda seção do terceiro capítulo deste trabalho, a teoria freudiana servirá conforme demonstrar-se produtiva, na medida em que os contos estão longe de serem analogias dos desenvolvimentos psicanalíticos, para o que a análise de *La tercera resignación* serve de exemplo. Mais do que ver na psicanálise um “guia” para entender as obras, seus autores ou personagens, trata-se de buscar semelhanças formais da representação dos enigmas da realidade e do drama humano – em uma perspectiva muito inspirada na leitura que Piglia (2004, p. 51-59) faz da relação entre a literatura e a psicanálise.

Três momentos da obra freudiana permitem determinar com maior densidade a arquetônica do conto: a *dimensão psicologizante do animismo*, que já trabalhei na seção anterior, ainda que modestamente; a relação entre *luto e melancolia*, tomando a última como uma patologia, à maneira da memória impedida; e a dinâmica entre

recordar, repetir e elaborar, em sua capacidade de figurar uma chave interpretativa que confere ao conto uma unidade apreensível. A sequência da análise seguirá a dessa ordenação.

Dentre os três, a dimensão psicologizante do animismo é aquele que mais facilmente presta-se a uma contextualização na poética garciamarquiana. Anteriormente, já havia sido citado como exemplo, momento no qual marquei o modo como o tratamento temático do autor difere da concepção freudiana. No sentido estrito, o animismo é a “[...] doutrina das almas e, no sentido mais amplo, a doutrina dos seres espirituais em geral.” (FREUD, 1996b, p. 87). Para Freud (1996b, p. 87), trata-se de um sistema de pensamento do homem primitivo⁹⁵, a crença nas almas, as portadoras das atividades espirituais, que podem se deslocar e independem, de certa forma, do corpo. É relacionável a esse pensamento que, para os primitivos, “[...] o prosseguimento da vida — a imortalidade — seria algo evidente.” (FREUD, 1996b, p. 88). Tal compreensão é latente às representações da morte, como a de *Eva*, em que a consciência se move entre corpos – outro exemplo significativo é *Axolotl*, de Cortázar.

A compreensão animista, segundo a definição de Freud (1996b), também carrega consigo as técnicas segundo a qual o homem age nesse mundo mágico. A magia é fundada num jogo de semelhantes, em que um elemento substitui outro com o qual mantém alguma relação, o que seria a base de práticas como a do canibalismo – ao incorporar “[...] partes do corpo de uma pessoa pelo ato de comer, adquire-se ao mesmo tempo as qualidades por ela possuídas.” (FREUD, 1996b, p. 86). As similitudes formais são evidentes: o *niño* é transformado em laranja, *Eva* primeiro a abomina e depois a *deseja*. Este verbo grifado, em especial, está na base das técnicas do animista, todas são motivadas pelo *querer*: tudo o que o animista “[...] começa a fazer por meios mágicos vem a acontecer é, em última análise, simplesmente que o deseja.” (FREUD, 1996b, p. 93). Por outra via, voltamos à crença na *onipotência dos pensamentos*, que guiou a análise de *La tercera resignación*.

⁹⁵ Embora já tenha tocado nessa questão, mesmo que superficialmente, devo ressaltar que a compreensão do progresso humano entre sistemas de pensamento, segundo a qual um é ultrapassado por outro, é aversa à poética de García Márquez. Sua representação da realidade americana e dos americanos é a de um mundo mágico habitado por seres insólitos. Segundo Chiampi (2015, p. 112-113), trata-se de um pensamento alimentado pelos discursos americanista do século XX, na crença otimista da *diferença* do ser latino-americano, que supera as diferenças graças à mestiçagem. Evidentemente, na obra de García Márquez, trata-se de uma crença no poder criador da arte, do gozo que se opõe à tragédia dos indivíduos.

À maneira do seu primeiro conto, García Márquez, em *Eva*, retoma a força transformadora da realidade conferida ao pensamento. São os desejos da protagonista, pela fuga do tormento, da morte, da memória, que provocam a perda do seu corpo e da sua contemporaneidade. A *transmutabilidade persistente da existência* é, assim, de um lado, uma resposta ao medo da morte pela crença na imortalidade da alma e, de outro, a fé na potência do pensamento.

Os efeitos de tal desenvolvimento, para uma poética da representação da morte insólita em sua dimensão mnemônica, são reveladores. Tomemos o seguinte trecho:

Quando nós, não menos que o homem primitivo, projetamos algo para a realidade externa, o que acontece certamente deve ser o seguinte: estamos reconhecendo a existência de dois estados – um em que algo é diretamente fornecido aos sentidos e à consciência (ou seja, está *presente* neles), ao lado deste, outro, em que a mesma coisa é latente, mas capaz de reaparecer. Em resumo, estamos reconhecendo a coexistência da percepção e da memória, ou, em termos mais gerais, a existência de processos mentais inconscientes ao lado dos conscientes. Poder-se-ia dizer que, em última análise, o “espírito” das pessoas ou das coisas reduz-se à sua capacidade de serem lembradas e imaginadas após a percepção delas haver cessado. (FREUD, 1996b, p. 103-104, grifos do autor)

Os paralelos formais entre esse modelo e o mnemônico construído sobre a leitura de Ricœur é o principal motivador da sua produtividade. Os dois permitem conceber a reanimação dos mortos pela consciência atormentada, no conto, como uma capacidade da memória de trazer os mortos – seus espíritos ou lembranças – para a percepção, o tempo dos vivos, aqueles que têm consciência. O último período, inclusive, permite chegar a ampliar a potência da memória ao ponto de tornar-se o *abrigo dos espíritos dos mortos*.

A contribuição de Freud para a presente discussão, todavia, não alcançou a amplitude desejada. A consciência atormentada ainda necessita ser esclarecida, para o que a concepção animista é apenas um suporte para pensar a relação mágica entre ela e os mortos, na obra. É no âmbito do luto e da melancolia que uma saída da problemática pode ser entrevista.

Para alcançar uma definição de melancolia, Freud (1996d) parte da sua relação com o luto. Este é, em geral, “[...] a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante.” (1996d, p. 249). A melancolia, por sua vez, é caracterizada pelo

[...] desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição. (FREUD, 1996d, p. 250).

Tais traços são compartilhados pelo luto, cuja única diferença é a ausência da autorrecriminação. Nele, a autoestima permanece intacta. Dentre os sintomas físicos da melancolia, encontra-se a insônia e a recusa a alimentar-se, além de um traço contraditório: o desejo de comunicação. De um lado, impulsos de destruição, do outro, um impulso social. Enquanto no luto há um trabalho realizado e, após sua conclusão, “[...] o ego fica outra vez livre e desinibido [...]” (FREUD, 1996, p. 251), na melancolia há uma perda ou, mais especificamente, uma transformação objetal da consciência – o objeto retirado da consciência identifica-se com o ego, com o qual o eu encontra-se numa relação ambivalente, Eros e Thanatos, produzindo o estado melancólico, no qual “[...] travam-se inúmeras lutas isoladas em torno do objeto, nas quais o ódio e o amor se digladiam; um procura separar a libido do objeto, o outro, defender essa posição da libido contra o assédio.” (FREUD, 1996d, p. 261).

Esse apego é considerado patológico pela psicanálise freudiana. O conto serviria de exemplo das consequências dessa ambivalência e transferência, com *Eva* sendo o sujeito melancólico que se flagela – primeiro na sua autorrecriminação pela virtude inútil da beleza e, depois, pelo arrependimento dos desejos de morte que a levaram ao seu trânsito – e os mortos, o *niño*, a memória não conciliada. De forma geral, o que mais interessa à presente análise é a ênfase na *negatividade do apego à memória*, mesmo que inconsciente, e a *caracterização do sujeito melancólico*.

Em muitos aspectos, Marcos Piason Natali (2006, p. 13) aborda a problemática do apego ao passado segundo uma epistemologia historicamente densa da nostalgia. Sua perspectiva ocupa-se da maneira moderna de representar o passado e relacionar-se com os mortos. A origem do termo, como parte de uma patologia da recordação, define como “[...] doentio o apego excessivo à lembrança de um objeto perdido.” (NATALI, 2006, p. 29). Freud, com seu conceito de melancolia, e o otimismo moderno quanto às novidades, seriam impulsionadores da perspectiva progressista. Para a psicanálise, a melancolia é danosa ao bem estar. Para a historiografia moderna, a nostalgia é prejudicial pela sua imprecisão e hostilidade. A figura do melancólico, no primeiro caso, é a mesma que em Freud: trata-se de um sujeito lúcido,

mas que “[...] conclui que de fato a morte e a perda são irreparáveis, para então ser, compreensivelmente, dominado pela tristeza.” (NATALI, 2006, p. 73).

Como fica o papel do poeta moderno da nostalgia? Na sua leitura de *Pedro Páramo*, Natali (2006, p. 97) encontra a fixação e a eternização da narrativa do “[...] fracasso das buscas culturais pelo paraíso perdido, a comunidade, a identidade, a fé e a origem.”. O arrebatamento dessa arte seria, assim, efeito da “[...] demonstração de destreza e habilidade na representação do desmoronamento, o que sobra, afinal, é a crença na própria literatura – e, especificamente, na literatura como instrumento da razão crítica.” (NATALI, 2006, p. 97).

A posição de *Eva* é problemática quanto a tais postulações. Sob os aspectos da melancolia, a protagonista encontra-se, como dito, na situação típica do sujeito enfermo de memória. Ocorre, todavia, que, como as ressalvas de Natali permitem aferir, a representação da morte insólita contrasta com os pressupostos que situam a condição dentro do âmbito da patologia. Duas premissas devem estar presentes para que se instaure a nostalgia com a qual Natali (2006, p. 73) trabalha: a fidelidade ao passado e o desencantamento ateuista. A primeira é evidente, pois deve haver um apego permanente aos mortos, o excesso de memória e, diga-se, de afeto – ao qual adiciona-se, tendo em vista os casos de fantasmas vingativos, à maneira de *El espectro*, de Quiroga, e *Cartas de mamá*, de Cortázar, o desafeto. Ainda, na segunda premissa, a

[...] crença de que os mortos não são acessíveis aos vivos é necessária para a existência da nostalgia como categoria diagnóstica e como crítica política; é ela que permite que se exija o desapego em nome da realidade. [...] Não há repetição do passado, para Freud como para Marx, justamente porque os mortos [...] não voltam. (NATALI, 2006, p. 62).

Em *Eva*, ambas as premissas são incapazes de compreender a realidade representada. A relação dela com os mortos é ambivalente, mais próxima da melancolia de Freud que da nostalgia. A crença na ressurreição, por sua vez, também impossibilita o diagnóstico da doença. Noite após noite, ela é visitada pelo garoto. É exatamente sua ambivalência que a impede de caminhar para o esquecimento ou para a morte. Não se decide e, à maneira do garoto de *La tercera resignación*, morre por inação, sujeita à inconstância da consciência atormentada⁹⁶.

⁹⁶ Desse percurso argumentativo, todavia, não se deve desprender que a nostalgia, em García Márquez, adquire sempre tonalidades sombrias. Em outro trabalho – *Estar no mundo, estar fora do mundo: nostalgia e alteridade em Doce cuentos peregrinos*, de Gabriel García Márquez –, tive a

Com recurso às contribuições hermenêuticas da psicanálise, uma chave interpretativa é discernível. Levando em conta a estrutura mosaical do conto e sua tematização dos problemas da consciência fundados numa patologia mnemônica, o crítico-leitor pode efetuar um trabalho análogo ao do psicanalista, enxergando, nos enigmas interpretativos, resistências ou repressões a serem superadas preenchendo as lacunas da memória, como define Freud (1996a) em *Recordar, repetir e elaborar*.

Novamente, sigo um princípio de paralelismos formais. É com recurso a tal ensaio que Ricœur (2007) trabalha a memória impedida, o abuso de memória provocado pelo seu excesso: “O *excesso de memória* lembra muito a *compulsão de repetição* [...]” (RICŒUR, 2007, p. 92, grifos do autor). Seguindo a psicanálise freudiana, vê-se uma outra forma para a ambivalência que, repetidamente, em diversos planos, alcançamos na análise do texto. Agora, Eros e Thanatos tomam as faces do *repetir* e do *esquecer*.

Há dois movimentos, um de rememoração e um de esquecimento. Os dois, todavia, ocupam-se de uma mesma lembrança. A face do esquecimento compreende a memória impedida, enquanto a face da rememoração ocupa-se da lembrança encobridora. Nessa “neurose obsessiva”, nos termos freudianos, o “[...] esquecer restringe-se principalmente à dissolução das vinculações de pensamento, ao deixar de tirar as conclusões corretas e isolar lembranças.” (FREUD, 1996a, p. 165). Assim, uma memória, mesmo reprimida, não deixa de ser expressada, apenas torna-se uma ação inconsciente, no sentido de que perde a sua ligação com a lembrança.

Mais uma vez, a angústia entre lembrar e esquecer ganha forma. Dessa vez, a dinâmica entre *resistência* e *transferência* origina o distúrbio. Quanto maior a primeira, mais extensiva será a atuação, a repetição. Diante desses desenvolvimentos, retornemos ao conto.

oportunidade de analisar uma coletânea de contos que é quase inteiramente dominada pela capacidade renovadora e preservadora do apego à memória. A título de exemplo, servem-nos as palavras de Emmanuel Carballo (1971, p. 71, grifo meu), quando considera que a postergação nostálgica em *El coronel no tiene quien le escriba*, que “[...] casi equivale a la muerte, le ayuda a recordar y revivir el pasado y a vivir con dignidad la hora presente.”. Ainda a esse propósito, lembremos que, segundo Germán Vargas (1971, p. 134), os desenvolvimentos de *Cien años de soledad*, *El otoño del patriarca* e *Doce cuentos peregrinos* ocorrem, praticamente, simultaneamente, embora a publicação deste último só ocorra na década de 90. Em cada um deles, a nostalgia assume tonalidades diferentes.

Até o momento, uma questão permaneceu no horizonte. Que significado pode assumir a dor da beleza sentida por Eva? Em mais de um momento deste trabalho, foi tomada como uma representação da autodepreciação no âmbito da feminilidade. A superficialidade dessa leitura, porém, é visível. A presente análise deu prioridade ao distúrbio mnemônico, mas foi incapaz, até aqui, de conciliar a ambivalência e a transmutabilidade à tortura estética da personagem.

O elemento conector, todavia, já foi mencionado: a dor dos animais minúsculos, da beleza artificial, “Vinham do coração do seu pai, que os alimentara dolorosamente em suas noites de solidão desesperada [...] Ou talvez tenham desembocado em suas artérias pelo cordão que a trouxe atada à mãe desde o princípio do mundo.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 42)⁹⁷. De qualquer forma, é um mal genealógico.

Em ambos os tormentos, o mnemônico e o estético, a origem da dor é ancestral. No primeiro, é a lembrança dos mortos que habitam o casarão, seus parentes. No segundo, é a maldição hereditária, a beleza erótica. Ela já se cansara de ser “[...] o centro de todas as atenções, de viver assediada pelos olhares compridos dos homens.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 42)⁹⁸. Aqui, Eros e Thanatos tomam formas quase literais, entre o medo do erótico e o da morte.

Ainda, há uma marca temporal que conecta a angústia erótica à mnemônica. Quando, sem alternativas, vê-se refém da insônia, “[...] procurava repassar, para enganar o sono, as recordações infantis.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 45)⁹⁹. Ocorre, todavia, que a rememoração é *repetidamente* interrompida pelo medo do desconhecido. Entre as memórias, encontra os mortos, o *niño*. Noite após noite, essa é a repetição que consome, literalmente, sua existência. Os insetos, com as dores estéticas, são evitados ativamente pela rememoração, que dá lugar a outro sofrimento, o da memória atormentada pelos mortos. Se há uma culpa introjetada na consciência da personagem, mesmo que injustificada, ela decorre da ação que associa inconscientemente ambos os tormentos.

⁹⁷ No original: “Venían desde el corazón de su padre [...]. O tal vez habían desembocado a sus arterias por el cordón que la llevó atada a su madre desde el principio del mundo.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 24).

⁹⁸ No original: “[...] el centro de todas las atenciones, de vivir asediada por los ojos largos de los hombres.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 23).

⁹⁹ No original: “[...] trataba de repasar, para distraer su sueño, sus recuerdos infantiles.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 26).

Essa perspectiva sobre o conto, que procura construir uma unidade de sentido sobre o mosaico hermenêutico, segue os pedais subterrâneos, nas palavras de Rama (1971, p. 58), ou as subcorrentes de sentido, na proposição de Poe (1899, p. 277). Ocorre, porém, que o terreno é movediço. Repetindo, novamente, Rama (1971, p. 59), é visível a oscilação do próprio García Márquez “[...] a respeito dos planos de onde deve localizar-se uma explicação: se no social ou no metafísico.”¹⁰⁰.

A presente trilha hermenêutica alcança, pelas vizinhanças da psicanálise, uma culpa pessoal da personagem, conectada às memórias da infância e à sua relação com o *niño*. Há uma repressão, que origina esse excesso de memória. O *acting out*, a ação que substitui a lembrança reprimida, é esse percurso de rememoração noturna, cujo principal sintoma é a insônia. Os dois elementos, o Thanatos-esquecimento e o Eros-erotividade, conjugam-se na figura do *niño* e na maldição hereditária. A jovem solitária, sem a presença do *niño*, com quem compartilhava a cama, continua a encontrá-lo noite após noite.

Quatro temas frequentes da obra de García Márquez são percebidos nessa leitura. A casa da família, carregada de memórias e fantasmas, que faz parte, inclusive da biografia do próprio autor, como nota Ruben Cotelo (1971, p. 147). Em seguida, a maldição hereditária, a mesma que condena a estirpe dos Buendía a “[...] girar (a enlouquecer às vezes) em um espaço sem limites que eles mesmos desconhecem.” (ARENAS, 1971, p. 145)¹⁰¹. Na origem desse mal, uma relação incestuosa, novamente, como em *Cien años de soledad*, como bem aponta Cotelo (1971, p. 148-149), que, lembremos, nasce de uma culpa da consciência asseverada pelo assassinato de Prudencio Aguilar. Por fim, o espírito que não suporta a solidão eterna – “O espectro de Prudencio Aguilar vagueia [...] porque não pode suportar a solidão. [...] Melquíades [...] não pode suportar a solidão depois de morto, e abandona a tumba apavorada por *essa morte que existe dentro da própria morte [...]*” (ARENAS, 1971, p. 145, grifos do autor)¹⁰².

A experiência de Eva é a autodestruição, à maneira de tantos moribundos garciamarquianos incapazes de suportar a solidão. Novamente, não há espaço para

¹⁰⁰ Tradução livre de: “[...] respecto a los planos donde debe ubicarse una explicación: si en el social o en el metafísico.”

¹⁰¹ Tradução livre de: “[...] girar (a enlouquecer a veces) en un espacio sin límites que ellos mismos desconocen.”

¹⁰² Tradução livre de: “El espectro de Prudencio Aguilar deambula [...] porque no puede soportar la soledad. [...] Melquíades [...] no puede soportar la soledad ni después de muerto, y abandona la tumba aterrado por *esa muerte que existe dentro de la misma muerte [...]*.”

a solidariedade. A ambivalência entre Eros e Thanatos, mais uma vez, não chega a uma conclusão feliz. A protagonista não consegue esquecer ou lembrar. A ambiguidade provoca a transmutação, cujo veículo é um desejo. O rememorar que sopra vida, pelo corpo, aos mortos – o *niño* que retorna noite após noite – é interrompido pela brisa da morte, o esquecimento. Esta, porém, é igualmente incapaz de destruir os impulsos de vida: Eva deseja a laranja, o *niño* transformado em alimento. Novamente, o desejo, a potência do pensamento, leva-a a uma transformação, enquanto move-se à busca de um corpo, mesmo que o de um gato, tudo para saborear o *niño*, descobre que sua loucura custou caro e, agora, está sozinha em um mundo de cinzas, sem nem mesmo a companhia dos mortos.

Uma questão, todavia, permanece: qual seria o propósito de uma visão negativa do excesso de memória? Para uma tanatologia literária, trata-se de uma problemática imprescindível. No âmbito da capacidade reanimadora da memória, vê-se, por exemplo, o poder devastador que a ressurreição dos mortos exerce sobre os vivos. Mesmo na representação de *Cartas de mamá*, quando as intenções e os efeitos do retorno de Nico são positivos, há uma ameaça da memória. A permanência do passado é perigosa para o presente?

Na esteira dos fundadores do pensamento moderno, como visto em Natali (2007), o apego ao passado é uma ameaça ao estar no presente e o projetar-se para o futuro. Narrativas como *Eva*, no âmbito mnemônico, apontam os riscos de manter os mortos perto. Numa representação muito próxima, *The Fall of the House of Usher*, conto de Poe, repete elementos da construção: Roderick Usher e sua relação provavelmente incestuosa, a morte repentina da irmã, o ressurgimento e a culpa associada ao falecimento e a proximidade da tumba, a caracterização da mansão antiga e ominosa e o perecimento do agente da memória reanimadora.

Nostalgia ou melancolia, como chamemos, é a enfermidade dos necromantes que se deitam com os mortos e perecem sozinhos. O leitor, diante de tais narrativas, além de apiedar-se, recebe um aviso, para boa parte da crítica. Ele deve compreender a patologia, familiarizar-se com suas resistências, utilizando a terminologia de Freud (1996a) como metáfora, elaborá-la e superá-la. Conhecer e trabalhar o drama do inconsciente para, assim, superá-lo. Em outras palavras,

[...] ler a morte através do texto literário converte-se em um ritual que se instaura com o fim de auxiliar o beneplácito da morte na vida e que, assim

como os ritos funerários, tem como fim superar [...] o medo da morte vivido por aqueles que seguem vivos e esperando o episódio culminante sem aceitá-lo manifestadamente [...] (GARCÍA-DUSSÁN, 2019, p. 200)¹⁰³.

Esse também é, repito, o ângulo segundo o qual Vargas Llosa (2021) analisa a obra de García Márquez: exorcizações de demônios, neste caso, o medo da morte. O perigo sofrido, no entanto, é reduzir a obra ao seu elemento psicologizante, sua face de bálsamo existencial. A semelhante leitura escapam os elementos produtores de ambiguidade, as correntes de sentido e, principalmente, a batalha entre Eros e Thanatos.

Essas ambivalências, tão presentes na obra de García Márquez, não se reduzem a lições do bom morrer. As figuras melancólicas – Eva, o garoto de *La tercera resignación* e os tantos solitários que habitam a poética do autor colombiano – cristalizam, em suas representações, o conflito entre vida e morte. As reanimações do passado e dos mortos, ao mesmo tempo que preservam o que já foi, alimentam o presente e preparam-no para o futuro. Em mais de um caso, o passado sustenta o presente. Em outros, todavia, a nostalgia pesa de tamanha forma que nem a morte é suficiente para aplacar a solidão.

Permanece a aporia: a “[...] melancolia é para sempre essa figura inclinada, pensativa. Cansaço? Pesar? Tristeza? Meditação? A pergunta volta: postura declinante da doença ou do gênio que reflete?” (RICŒUR, 2007, p. 91). Se, no mundo da vida e da experiência, a questão não pode ser respondida, não ocorre da mesma forma na arte. A integração na leitura da vida-morte trágica de tais protagonistas, mais do que uma lição, efetua uma sublimação. Ainda com Ricœur (2007, p. 91), no “trabalho” poético, ainda recorrendo à metáfora psicanalítica, reside

[...] o segredo da inversão da complacência em relação à tristeza em tristeza sublimada – em alegria. Sim, o pesar é essa tristeza que não fez o trabalho do luto. Sim, a alegria é a recompensa da renúncia ao objeto perdido e a garantia da reconciliação com seu objeto interiorizado.”.

Deveremos, todavia, retomar adiante essa tensão, novamente no âmbito de uma poética das representações insólitas da morte. A perspectiva mnemónica

¹⁰³ Tradução livre de: [...] leer la muerte a través del texto literario se convierte en un ritual que se instala con el fin de auxiliar el beneplácito de la muerte en la vida y que, al igual que los ritos funerarios, tendría como fin superar [...] el miedo a la muerte vivido por quienes seguimos vivos y esperando el episodio culminante sin aceptarlo manifestadamente [...]”.

adotada até aqui, apesar de já ter sido enriquecida nas duas últimas seções, não abriga uma aporia fundamental: a dinâmica entre memória e imaginação. Esta última ainda não foi aprofundada na sua oposição à primeira. Apenas superficialmente tocamos nesse aspecto, quando a respeito da fantasticidade de *Cartas de mamá*. A leitura puramente metafórica do conto, segundo a qual Nico é uma projeção da culpa, e não um fantasma reanimado, poderia ter-nos levado a esse campo. Seu empreendimento, porém, nos colocaria fora do âmbito do insólito e empobreceria o conto, ao dissolver a ambiguidade do sobrenatural. É a respeito dessa tensão, agora levada ao extremo, que a próxima seção é destinada. Novamente, Rubião desenha um labirinto hermenêutico, dentro do qual, inconsoláveis, somos incapazes de escolher entre memória e imaginação.

4.3 *A noiva da casa azul*: a Verdade e o desajuste entre memória e realidade

“[...] fui fulminado [...] pelo anátema do desterro para a desolada região teológica da Invencível Ignorância, dos que ficam para sempre sentados no escuro.”

Sempreviva – Antonio Callado (1981, p. 41)

Continuamos nosso percurso pelos desfiladeiros da memória. Até aqui, percorremos as trilhas de duas problemáticas mnemônicas: a falta de memória, como exemplo da memória manipulada, e o excesso de memória, como exemplo de memória impedida. Ambas serviram como instrumentos tanto para analisar os contos quanto para ampliar o conceito operacional de *memória reanimadora* – tomada como uma metáfora epistemológica para a relação entre vivos e mortos –, que conecta a primeira linha de força, a *morte-ruptura*, com a terceira, a *morte-vida*, como será trabalhado no próximo capítulo.

O tom desta aproximação foi, assim, o do processamento problemático da memória. A potência de vida que pulsa no ato de rememoração foi relativizada em dois polos da experiência íntima de memória.

No primeiro, com *Cartas de mamá*, enfrentou-se o fantasma da memória não conciliada. Sua ameaça constante à memória manipulada, pelo desejo do esquecimento destruidor, provocou a instabilidade do relacionamento entre Luis e Laura. São as ausências, originadas da afecção penosa que o casal compartilha, que ritmam a narração vacilante entre presente e passado, sob a sombra aterrorizante do morto-palavra. Este, no entanto, recupera o seu lugar, após uma batalha entre

consciência e tempo. Ao final, o morto recebe o sopro de vida da memória – sua persistência no abrigo dos espíritos – e, aos vivos, é concedida a benção do perdão.

No segundo polo, com *Eva está dentro de su gato*, a problemática foi, então, a do apego ao passado. Na sua relação com os mortos e a memória suprimida, a protagonista viu-se consumida pela autodepreciação e o pessimismo. Seu desarranjo mental, através do desejo de morte, produziu a irrupção do insólito. O excesso de memória, assim, foi caracterizado como um problema afetivo, na medida em que nele se alternam o desejo e a repulsa, a rememoração e o esquecimento. Novamente, a memória, agora profundamente vinculada à corporeidade e à espacialidade, foi o instrumento de ressurreição. A atividade da consciência, em sua crença no poder do pensamento e da vontade, concretizou, na memória e pela via animista, a sua capacidade de retornar os mortos para o tempo dos vivos, o tempo da percepção. Mais uma vez, memória e esquecimento responderam às ânsias de vida e morte, dois desejos que, ao invés de contraporem-se em absoluto, aparecem vez após vez caracterizados como *ambivalências e ambiguidades insolúveis nos planos da forma e do conteúdo das narrativas*.

Esses desenvolvimentos, porém, ainda eludem a aporia fundamental da memória, na sua ânsia pela verdade: a dinâmica entre memória e imaginação. No centro dela está o *estatuto veritativo da memória*. Embora ele já estivesse implicado em *Cartas de mamá* – a possibilidade da ressurreição e da coincidência do nome, “Nico”, com o indivíduo –, sua ambiguidade foi dissolvida em todos os níveis. Os mortos ressuscitados pela memória, nos contos analisados até aqui, para bem ou para mal, habitaram a percepção presente como criaturas factíveis, por mais insólito que isso pareça.

É nesse vácuo formal que *A noiva da casa azul*, de Rubião (2010 [1947], p. 164-168), pode ser visto na ambiguidade desconcertante da relação entre memória, imaginação e morte. Dessa vez, o labirinto hermenêutico é construído sobre os enigmas do *tempo* e do *real*. Rubião, novamente, constrói um desafio interpretativo à capacidade do homem de conciliar cognitivamente a consciência e a realidade, sob a égide da memória.

Como nos outros contos desta seção – e, adiante, na maioria dos que compõem o *corpus* deste trabalho –, em *A noiva da casa azul* está-se diante de um fluxo temporal contaminado pelo passado. Um rapaz, de idade, aparência e nome

indeterminados, viaja de volta para o lar da sua juventude, a pacata cidade fictícia de Juparassu. Sua volta tem uma clara motivação: a *raiva*.

Em torno desse sentimento, que constitui o primeiro tom da vida interior do jovem, nos aproximamos da sua experiência de regresso, tanto espacial – a volta para casa – quanto temporal – o reencontro com as memórias da juventude. Essa condição psicológica, que subjetiva as relações com a paisagem e as lembranças, mais uma vez, revela um estado de desarranjo psíquico. Dessa vez, porém, a sintomatologia parte da própria enunciação, efetuada em primeira pessoa pelo próprio garoto – narração intradieética-homodieética, conforme Genette (197-). Sua vida mental, de uma “raiva incontrolável” externada pelo comportamento “grosseiro”, leva-o a comparar-se a um “[...] neurastênico ou débil mental.” (RUBIÃO, 2010, p. 164).

A causa dessa condição seria, antes, o ciúme. O motivo, da viagem e da emoção exacerbada, é a relação entre o narrador e sua namorada, Dalila. Toda a narrativa, inclusive, é movida pela relação emotiva entre a narração e a memória dessa personagem ausente. A partida segue-se a uma carta dela, na qual descobre-se que ela dançara com o ex-noivo, o que provoca uma crise de ciúme. A aproximação de Juparassu evoca as memórias de Dalila e da juventude, aplacando a raiva conforme o narrador deixa que a “[...] imaginação fosse encontrar, bem antes dos olhos, aqueles sítios que representavam a melhor parte da [...] adolescência.” (RUBIÃO, 2010, p. 164). Seu semblante vociferante é substituído pelo enamorado da imaginação, aquele que visualiza na mente o que pode ser: “*Cerrei as pálpebras para fruir intensamente a vontade de beijá-la, abraçá-la.*” (RUBIÃO, 2010, p. 165, grifos meus). O trajeto tem um destino e um objetivo, a Casa Azul onde ela mora e o pedido de noivado.

O *delírio apaixonado* do jovem é, então, repetidamente interrompido pelas vozes da realidade presente. Seu primeiro veículo é o chefe do trem, que o arranca bruscamente do seu “devaneio”, questionando suas razões para desembarcar na cidade. Em seguida, quando sua ânsia por Dalila o envolve na imaginação antecipatória – alimentada pela memória da juventude, na qual ressuscita a Dalila-menina, recupera as intrigas entre as famílias, a morte do pai, os vizinhos e o surgimento da Dalila-mulher, seguida pelo beijo e o reaparecimento da Juparassu “[...] tão linda e [...] suas serras [...] tão azuis.” (RUBIÃO, 2010, p. 165) –, novamente o delírio é interrompido, dessa vez, por um agente que questiona, de novo, as razões

do jovem escolher tal destino. O narrador chega ao ponto de conjecturar se estaria sendo vítima de uma “[...] desagradável brincadeira [...]” (RUBIÃO, 2010, p. 166).

A interlocução promove, em seguida, uma ruptura entre memória e realidade. Em resposta à sua indagação sobre o porquê de questionarem os seus motivos, o narrador ouve que as “[...] casas de campo estão em ruínas.” e que “[...] nada há de interesse para ver nos arredores [...]” (RUBIÃO, 2010, p. 166). Diante da reação temerosa do agente às contínuas perguntas, o protagonista vê-se obrigado a mentir, dizendo que passara por aquele lugar em tempos remotos. A escolha de Rubião por justificar a mentira pelo pressentimento de que o narrador estaria “[...] sob suspeita de loucura.” (RUBIÃO, 2010, p. 166), manifesta uma subcorrente de sentido, antecipa o desajuste entre imaginação e realidade. A resposta do agente confirma a preocupação: “O senhor me assustou. Pensei que conversava com um paranoico.” (RUBIÃO, 2010, p. 166). Ao fim da conversa, o jovem amante parte sozinho, procurando refazer-se do “[...] impacto sofrido por acontecimentos tão *desnorteantes*.” (RUBIÃO, 2010, p. 167, grifo meu).

A caminhada, todavia, nada tem de consoladora. Percorrendo os caminhos da memória, ele encontra a devastação do tempo, manifestada em construções derrubadas e cobertas de mato. À sua frente, espelha-se uma “[...] realidade impossível de ser negada [...]”, a qual resiste “[...] à sua aceitação.” (RUBIÃO, 2010, p. 167). Novamente, procura respostas nas vozes da realidade, desta vez, mediante a conversa com um colono. Realidade e memória chocam-se inconciliavelmente, conforme o roceiro, que teria vivido em Juparassu desde menino, relata a decadência da região por uma epidemia, a qual teria se alastrado por anos, e a fuga dos residentes. Ainda, conta que o rapaz que morara na mesma casa que o narrador “[...] fora levado para Minas com a saúde precária e ignorava se resistira à doença.” (RUBIÃO, 2010, p. 167).

A ruptura entre realidade e memória chega ao seu auge no destino de Dalila. Primeiro, o colono sugere que ela teria sido noiva do jovem narrador, não sua namorada. Em seguida, constata a morte dela. Ao lado das ruínas do espaço e da memória, o narrador encontra-se “[...] siderado ao ver ruir a tênue esperança que ainda alimentava.” (RUBIÃO, 2010, p. 168). Caminha, fora de si, do tempo e do espaço, numa narração igualmente fragmentária, entre os escombros da Casa Azul: “Aqui nos beijamos.”; “Dalila me veio fortemente.”; “Chego ao quarto dela [...]”; “Vazio,

vazio, meu Deus!"; "[...] Dalila, Dalila!"; "[...] parece que Dalila está lá e não a vejo."; "Abraça-me e não sinto os seus braços."; "Corro desvairado." (RUBIÃO, 2010, p. 168).

Essa síntese da composição do conto permite enquadrar a arquitetura do conto, como antecipado no início desta seção. Novamente, está-se em um enigma interpretativo, o desajuste entre memória – na sua dimensão da consciência e da percepção, seu estatuto veritativo, não do trabalho de rememoração, como foi o caso nas seções anteriores – e realidade. A intriga da narrativa configura esse encontro problemático através do trajeto do narrador como um retorno ao passado, que, no entanto, encontra-se devastado insolitamente pelo tempo.

A carta, como um suporte material inquestionável à memória, atesta a existência de um passado próximo. O narrador embarca no mesmo dia em que recebe a correspondência da namorada, a qual teria viajado na véspera. A aflição mental provocada pelo acontecimento é presente, e o desenlace do conflito com ela é antecipado: pedir-lhe-ia em casamento. O trajeto reforça a realidade da memória numa rememoração imaginante que representa, diante do leitor, o passado próximo da juventude.

O teste da realidade, inadvertido a princípio – nos confrontos entre o narrador e os vivos –, efetiva-se quando o jovem corre contra a paisagem devastada, revelando, indiscutivelmente, um mundo destoante. Há muito tempo a Juparassu da memória tornara-se ruína e com ela perecera a amada.

De modo geral, o enigma interpretativo, que constitui a arquitetura, é o do *desajuste entre memória e realidade*. O tom adotado, ainda, confere profundidade trágica à forma como chocam-se as realidades do passado, imaginado ou não, e a presente, modificada ou não. O enigma metafísico ou mnemônico é adensado pelo sofrimento amoroso do casal.

Para a presente análise, nosso foco incide sobre a dinâmica entre memória e imaginação. Este labirinto hermenêutico rubiano é estruturado com o auxílio de dois temas frequentes na literatura do insólito: o tempo e a realidade. Uma vez que o primeiro deles é trabalhado sob a égide da memória, no que concerne à relação entre presente e passado por meio da consciência, somos capazes de criar uma ponte entre ambos segundo o tema da *verdade*.

Com essa associação, a composição do conto preenche uma lacuna que se aproximou sorrateira do nosso percurso: a do *teste de realidade*. A denominação e delimitação da questão, a qual não se reduz a isso, neste termo, além de manter-nos na proximidade da psicanálise, permite conectar dois campos do conhecimento que guiaram as elaborações deste capítulo, os estudos mnemônicos e os do fantástico. Como dito anteriormente, a dinâmica entre memória e imaginação, que passa pelo estatuto veritativo da memória, é uma das bases da teoria ricœuriana da memória. Por sua vez, a representação da realidade, e sua problematização, é um dos elementos perenes nas teorizações do fantástico.

A problemática da memória e da imaginação passa pela questão geradora, seguindo a linha argumentativa de Ricœur (2007, p. 24), da “[...] pretensão da memória à fidelidade em relação ao passado: essa pretensão define o estatuto veritativo da memória.”. Estamos imersos nas representações mentais, depois consolidadas em suas formas perenes do registro. Se a memória representada é uma imagem, como saber se ela corresponde ao objeto em si? Essa aporia, nunca solucionada, associa, pelas vias da linguagem comum, a rememoração à imaginação – o criar imagem. A associação de ideias vem indissociável à evocação que permite a uma tomar a imagem da outra.

As duas formas – imaginação e memória – encontram, todavia, uma diferença eidética de caráter objetual, ainda nas palavras de Ricœur (2007, p. 26). A primeira verte sobre a ficção, o possível, enquanto a segunda volta-se para a realidade anterior. Como garantir, porém, a diferença entre ambas? O que garante a correspondência imagética da memória, a veracidade da imagem-lembrança?

Está-se em um campo que não se limita ao mnemônico, mas estende-se à metafísica e, de forma mais genérica, à filosofia em suas primeiras expressões. Investiga-se não só o homem, mas a essência das coisas. Cegos guiados por cegos, acreditamos conhecer as verdades, até que um inquieto filósofo indague o como e o quê. Somos dotados daquele dom de profetizar do qual falava Platão (2002, p. 76)?

Essa aporia é um dos adubos filosóficos no cerne do desconforto metafísico instaurado pela ruptura fantástica do conto. Como acreditar, diria o Fedro de Platão (2002, p. 59), que o “[...] mito corresponda à verdade?”. Na resposta do Sócrates platônico, há mais do que as fábulas a investigar: “[...] investigo: é a mim mesmo.”

(PLATÃO, 2002, p. 60). O mito da parelha alada, dos cavalos, um bom e um ruim, que nos carregam, exemplifica bem a questão na sua base platônica. Sendo a alma um carro puxado por esses cavalos, aquele de boa índole nos leva à elevação, a evolução rumo ao sonho altivo da alma que anseia retornar à sua capacidade imortal, Eterna, abarcando toda a *verdade*. O outro, de vontades desmesuradas, desvia e atrasa o caminho, regride a alma no seu retorno à existência superior. Nessa fundamentação, a memória, como visto em Platão (2002, p. 86), permanece fixada nas Verdades, aquelas atingíveis apenas pela alma imortal que contemplou a verdade. Lembrar é, assim, despertar o verdadeiro¹⁰⁴.

A memória, assim concebida, é definida circundada pela referência ao passado e sua intenção de verdade. O perigo, por enquanto, mais eminente a tal definição é a imaginação – seja ela provocada pela má percepção, o desejo de criar ou o sofismo – que desafia a ambição de fidelidade da memória.

Ricœur (2007, p. 27) acerca-se dessa questão a partir da herança grega, assim como esta seção. Investigando a *eikón* platônica e sua dupla, a *phantasma*¹⁰⁵, o filósofo abre a sua pesquisa sobre a imagem da suspeita. A problemática da *eikón* surge associada à metáfora do bloco de cera, sobre o qual aplica-se uma impressão, que pode ser feita adequadamente, produzindo o rastro verdadeiro, ou inadequadamente, provocando um erro. Quanto ao *phantasma*, está-se no campo da opinião falsa fundada na ficção, que complica a aporia da presença da ausência. Se ambos, memória e imaginação, representam o que não está presente, como qualificar um e desqualificar o outro? O segundo, mais do que um ajustamento defeituoso, refere a uma captura falaciosa. *Eikón* e *Phantasma* distinguem-se pela qualidade da veracidade, da ânsia de verdade. Se ao *phantasma* corresponde a qualidade de simulacro, da arte fantástica em oposição à eicástica, sai-se do âmbito da necessidade de representar fielmente: é arte criação, dotada de suas qualidades próprias. É arte mimética, mas a mentirosa, que se afasta da impressão provocada pela afecção.

¹⁰⁴ Por ora, adiemos a questão da relação que Platão (2002, p. 93) faz entre o ganhar asas após a morte, da existência divina que alcança o saber e o sublime. Deixemos de lado, também, as postulações sobre o lado nocivo da ficção/imaginação, aquele próximo da obra de arte que impeliria o homem ao mal caminho.

¹⁰⁵ Devo ressaltar que toda a reflexão sobre Platão quanto à oposição *eikón-phantasma* passam pela leitura de Ricœur (2007), ao colocar sob suspeita a imagem e seus modos de criação.

Não é de se estranhar que, em *A memória, a história, o esquecimento*, Ricœur (2007) tenha preterido o problema do *phantasma* em detrimento daquele da memória em seu estatuto veritativo. Afinal de contas, sua pesquisa, de um traçado cuidadoso entre as três epistemologias que dão nome ao livro, é incapaz de livrar-se da sombra constante do passado e da sua necessidade de ser revivido, fielmente, no presente. A base platônica, na sua leitura aqui referenciada, é incapaz de alcançar as capacidades gnosiológicas do *phantasma* e as contribuições de Aristóteles, ao reservar o termo *phantasma* à inscrição em si, merecem um trabalho à parte, que já foi longamente analisado nas proposições de Ricœur (2010) em *Tempo e narrativa*.

Não se deve, contudo, ignorar essa via epistemológica, tão rica para a presente investigação. Já a atravessamos paralelamente e a cruzamos em outras direções, o que torna imprescindível segui-la em direção ao seu destino: a contribuição da imaginação, em seu caráter criativo e não falsificador, para o trabalho mnemônico.

Pensemos neste não como o investigar o passado procurando uma marca visível, mas no questionamento da capacidade do *eu*, humano falho que se crê o racional senhor da realidade, de compreender um mundo que, a cada encontro com o outro, provoca fraturas na sua segurança de homem feito. Aqui, encontramos o campo do fantástico e da tragédia rubiana, enquadrada pela arquetonização do desajuste entre memória e realidade.

O modo discursivo do fantástico, como Roas (2014, p. 8) enuncia, é aquele da constante relação entre o insólito e o real. É o território do impossível, intromissão na realidade daquilo que, apesar de não poder ser, é. No conto de Rubião, é o absurdo da contaminação temporal, figurada no desajuste entre memória – que agora se vê infectada pela possibilidade de ser, na realidade, imaginação, ou seja, ficção – e realidade.

Aquilo que poderia ser um efeito do desajuste mental, a loucura, seguindo a chave de leitura frequentemente assinalada ao longo da análise, toma o tom definido do fantástico. Evidentemente, um leitor familiarizado com a poética rubiana teria suspeitado logo disso, mas uma abordagem crítica do texto não poderia deixar de caminhar nessa vereda atentando às duas paisagens: a do fantástico – com o evento sobrenatural, seja a atitude diante dele ambígua, nas linhas de Todorov (2017), ou aterrorizante, nas de Roas (2014) – e a do estranho – aqui, definitivamente, na teoria todoroviana. Agora, o caminho do fantástico de Roas teve sua via desobstruída e

podemos segui-lo, conectando o desajuste aos desenvolvimentos que ele propõe à relação entre a forma insólita e a representação da morte, com os sentidos que surgem de tal transposição.

O percurso cuidadosamente descrito, com suas interações sociais, espaciais e movimentos mentais, cria o espaço verossímil, com todo o seu hiperrealismo, seguindo a teoria de Roas (2014, p. 31 e 53). À maneira dos românticos que aqueceram o fogo do fantástico, entrevê-se a existência de um elemento que existe tanto no “[...] mundo quanto o ser humano [...]”, supondo uma “[...] ordem que escapava aos limites da razão, e que só podia ser compreendida por meio da *intuição idealista*.” (ROAS, 2014, p. 50, grifos meus). Mais do que a mera loucura, podemos estar diante de uma inversão cronológica ou uma viagem temporal inadvertida, cuja existência percebemos pela visão densamente descompassada do narrador, apaixonado iludido. Refletem-se, assim, numa prosa emotiva, os medos e desejos, “[...] algo proibido que a mente reprimiu, ou porque não se encaixam nos esquemas mentais em uso e, portanto, não são passíveis de racionalização.” (ROAS, 2014, p. 50). Estaria Dalila morta desde o início, e o narrador recusara-se a mentalizar essa possibilidade, ou, mesmo, ele sabe e a deseja mesmo assim?

A irrupção do sobrenatural, ainda, é acompanhada pela expressão indireta – traço assinalado por Roas (2014, p. 55). Loucura patológica ou desespero perante o incompreensível? Medo pela impossibilidade de alcançar a amada ou desespero da realidade ameaçada? Seja como for, o elo é o amor: a pulsão de vida, o desejo pela união com o outro, o enamoramento pelo imaginado, buscado entre os escombros.

Do nosso lado, o efeito é incontornável. Vemos um mundo como o nosso, em seus mínimos detalhes temporais e espaciais, uma viagem contada aos minutos, com cores, paisagens e movimentos, atravessamentos do mundo em trens e cavalos, em contato com personagens descomplicadamente realistas. Na trajetória, todavia, uma pedra no caminho interrompe indefinidamente o percurso. A via do real é bloqueada: à Borges, somos salteados pela realização de que o “[...] mundo coerente em que acreditamos viver, governado pela razão e por categorias imutáveis, não é real [...]” (ROAS, 2014, p. 68).

Com que propósito tal narrativa nos alcança? Ainda seguindo a teoria de Roas (2014, p. 92), desmentem-se os “[...] esquemas de interpretação da realidade e do eu.”. Chegamos, enfim, ao elemento conector entre nossos opostos: memória e imaginação. Tomando o fantástico como a via rubiana, as razões para opor,

insolúvelmente, *eikón* e *phantasma*, no nosso caso, memória e imaginação, enfraquecem-se.

As consequências desse entrecruzamento entre Rubião e Roas são produtivas para a leitura de *A noiva da casa azul* segundo o ângulo de uma poética da morte insólita. Em primeiro lugar, a supremacia da razão – aqui, a memória – dá espaço ao poder revivificador da imaginação. Uma e outra, como os desenvolvimentos deste capítulo demonstram, efetuam a transição da morte para a vida – seja esta a *possivelmente* metafórica da percepção ou a indiscutível da materialização, em palavra ou corpo.

Em dois momentos do conto, o fenômeno da ressurreição, ou seu desejo, é mais evidente. O primeiro é aquele da rememoração – agora, talvez apenas imaginação – do protagonista sentado no seu assento de trem. O amante amargurado permite que “[...] imaginação fosse encontrar, bem antes dos olhos, aqueles sítios que representavam a melhor parte da [...] adolescência.” (RUBIÃO, 2010, p. 165), fruindo seus desejos em um delírio apaixonado. Sua mente percorre, antes do seu vagão, o caminho, antecipando o encontro e ressuscitando o passado. Num segundo momento, após deparar-se com a devastação da realidade, o propósito da imaginação-rememoração é, prontamente, a ressurreição. No seu delírio derradeiro, correndo desvairado entre os escombros da Casa Azul, procura e clama por ela, que lhe “[...] veio fortemente.”, ao que “[...] parece que Dalila está lá e não a vejo.” (RUBIÃO, 2010, p. 168).

Novamente, alcançamos a *memória reanimadora*, que agora inclui, no seu âmago, a *imaginação reanimadora*. É o momento, então, de fazer o caminho contrário, tratando o conto com a metáfora epistemológica, após tê-la encontrado nele.

A arquitetização do conto, enquanto parte de um estudo de tanatologia literária, tem seu tom emotivo-volitivo, nos termos bakhtinianos, motivados, tematicamente, pela relação amorosa. Dalila, essa figura ausente, tanto em forma quanto em matéria sólida, conecta a voz e o foco narrativo, ambos na definição de Genette (197-) – relação entre narrador e narração e relação entre narrador e narrado – ao problema da memória-imaginação.

Em primeiro lugar, a existência de Dalila é inegável. Embora sua materialização e presença na memória verídica do narrador seja questionável em diversos níveis, as

memórias representadas pela linguagem, pela força das orações, permitem ao leitor atribuir às personagens, com base em Rosenfeld (1985, p. 17), uma vida anterior à sua criação verbal. Assim, as imaginações/rememorações conferem a ela uma presença axiologicamente determinada. Para nós, sua existência é fictícia, apesar de conferirmos a ela uma existência – “Como pode ser o que não existe?” (CANDIDO, 1985, p. 55). Tal dúvida tem seu símile também no âmbito mnemônico, no problema da aporia da presença da ausência: como pode preservar-se algo que não mais é? A solução para ambas as perguntas, mesmo que não seja capaz de dissolver a aporia, é a da verossimilhança. Num caso, o leitor, no outro, o rememorador, dotados de suas capacidades mentais, verificam a semelhança entre o ser que *é* e o que *pode ser*. Busca-se, assim, o sentimento de verdade, a verossimilhança, que permite identificar, mesmo levando em conta o conhecimento fragmentário que temos dos seres, ainda seguindo as postulações de Candido (1985, p. 56), as contiguidades entre o real e o possível, compenetrando ficção e realidade, percepção e rememoração. O paradoxo é desconcertante, mas assim também é a arquitetônica do conto, o que produz um paralelismo significativo.

Novamente, a questão da loucura da personagem, que imagina o que não foi, como se fosse memória do tendo sido, pode levar a narrativa ao âmbito do estranho, o limite mais rejeitado do insólito, onde o sobrenatural é descartado, até mesmo por Roas (2014)¹⁰⁶, para quem tal forma não adequa-se a uma teorização do fantástico. Escapo, todavia, do problema epistemológico que surgiria dessa associação do conto ao estranho ao manter os presentes desenvolvimentos no âmbito da temática da loucura.

Não desconsideremos o que há de fantástico na loucura, afinal, não é essa a imagem do mágico criador de fantasias, seja ele poeta ou não? O genial poeta melancólico de Ricœur (2007) e o louco portador do dom da adivinhação em Platão (2002, p. 80) são, ambos, imagens da visão obstruída pela razão cotidiana. É a essa visão oblíqua que os poetas do fantástico do absurdo recorrem, para deleite e esclarecimento. Novas trilhas abertas na realidade misteriosa pelo desbravar do delirante: esse é o itinerário do poeta da morte insólita, na esteira de Rubião.

¹⁰⁶ Em outro trabalho, *Poe, os limites entre o fantástico e o estranho e um debate a partir de Todorov e Roas*, tive a oportunidade de questionar a fronteira entre o fantástico e o estranho, para o que preferi mantê-lo no âmbito das teorias do insólito, em relação íntima com a ameaça do fantástico.

Quanto à outra via interpretativa, a da possível inversão da causalidade espaço-temporal, como diria Schwartz (1982, p. 100), responde àquilo que o crítico chamou de lógica do absurdo. Ainda, ele julga que Dalila, a noiva da casa azul, não correspondia às investidas do amante, para o que conclui que “Não há lugar para a salvação no universo muriliano.” (SCHWARTZ, 1982, p. 102). Evidentemente, ainda estamos imersos na desilusão do homem perante a sua incapacidade de gerar algo fora de si próprio, do desencontro com o Outro, seguindo a crítica de Schwartz (1981, p. 14).

Schwartz (1981, p. 29), por fim, vê no encontro com o passado, tornado presente envelhecido por meio de um artifício temporal, o “[...] vão esforço de recuperar o passado, havendo assim o cruzamento de uma lembrança com uma tentativa frustrada de revivê-la no presente.”.

Alcançamos, assim, a encruzilhada dos dois elementos predominantes: a arquitetização do desajuste entre memória e realidade e a desilusão amorosa. Ambos mantêm o leitor no incerto lugar de conciliar a loucura, o amor delirante e a ruptura da realidade, ferindo a conformação da verossimilhança, com seu elemento de causalidade, imperando o ilógico e o irracional dos fatos, os elementos que nos mantêm seguros da nossa realidade, segundo Bastos (2013, p. 68), a respeito da questão da causalidade em Rubião.

Há, por fim, um último elemento que não pode ser desconsiderado. Trata-se, novamente, da figura eclipsante de Dalila. Em nota a uma das edições do conto de Rubião (1982, p. 21), Schwartz, em rodapé, lembra que “[...] Dalila sugere características negativas. Personagem bíblica, ela era uma cortesã que traiu e entregou Sansão aos filisteus, após ter cortado seus cabelos, dos quais dependiam suas forças hercúleas.”.

No próprio conto, há menções ao desamor da personagem pelo narrador, mais um vetor de distanciamento entre os dois – além do tempo, da distância e da morte. Numa possível chave interpretativa, ela é a figura do mal feminino, já notado em *Las puertas del cielo*, quando da inferiorização de Celina, contradita pela sua ascensão aos céus. Já mencionei, a respeito, as expressões dessa forma em Dante, quando da cortesã que sofre no Inferno. Não deixa de ser oportuno lembrar que a tradição judaico-cristã, à qual Rubião tanto recorre, está impregnada por tal representação, como o Eclesiastes – “E descobri que a mulher é mais amarga do que a morte, / pois

ela é uma armadilha, / seu coração é uma rede e seus braços, cadeias.” (ECLESIASTES, VII, 26) – e os capítulos 25 e 26 do Eclesiástico ilustram bem: “Pouca maldade é comparada com a da mulher, / caia sobre ela a sorte dos pecadores.” (ECLESIASTICO, XXV, 26-27); “Não te deixes prender pela beleza de uma mulher, / não te apaixones por uma mulher.” (ECLESIASTICO, XXV, 28-29); “Foi pela mulher que começou o pecado, / por sua culpa todos morremos.” (ECLESIASTICO, XXV, 33-34); “A libertinagem da mulher é vista na excitação dos olhos, / é conhecida nos seus olhares.” (ECLESIASTICO, XXVI, 12).

A esse propósito, os temas da traição e do sofrimento pela mulher são comuns ao conto – é a raiva, provocada pelo ciúme, que motiva a viagem – e ao texto bíblico. Não esqueçamos, também, da figura ofuscada de Eva, possível desejosa do incesto, do último conto.

Seja como for, Dalila é a estrela guia inalcançável que nos leva a Juparassu. “A figueira começou a dar os seus primeiros figos; as vinhas, em flor; exalam o seu perfume. *Levanta-te, amiga minha, formosa minha, e vem.*” (Cântico dos Cânticos, II, 13, grifos meus), escreve Rubião (2010, p. 164). Percino (2014, p. 102) acredita haver um descompasso entre essa epígrafe e o conto. A presente leitura, todavia, percebe a existência de um diálogo premonitório, o qual atinge sua manifestação poética mais elevada no desenlace. O surto do narrador encontra sua metáfora na epígrafe bíblica. Para alcançar tal compreensão, evidentemente, ela precisa ser descontextualizada, para o que, como diz Schwartz (1981, p. 4), “Toda epígrafe sofre uma perda de funcionalidade ao ser extraída do seu texto original, sofrendo conseqüente refuncionalização ao ser interpolada num novo texto.”. O clamor pela amada é o desejo de ressurreição, a invocação da morta pela voz do amante alucinado, que recai sobre ouvidos surdos. “A figueira começou a dar os seus primeiros figos; as vinhas, em flor; exalam o seu perfume.”, enuncia o amante, presente e pleno de desejo, à espera da sua amada. A Casa Azul está à sua frente, passado que retorna, “Descolorida e quieta [...]” (RUBIÃO, 2010, p. 168), assim como a escada de tijolos, o alpendre – com suas trepadeiras – *vinhas sem flor* – e as cadeiras de balanço. Tudo, no entanto, está vazio e apodrecido. Dalila sem Dalila, abraço sem calor: “Levanta-te, amiga minha, formosa minha, e vem.” Sobre escombros-tumba, o amante abandonado pelo tempo, mas não pelo amor, clama o levantar dos mortos.

Permanece, enfim, a ambigüidade insolúvel. Memória ou imaginação? Loucura ou traição do tempo? No embate entre percepção e memória, qual merece o título de

“real”? O poder invocativo da morte encontra-se, todavia, assegurado tanto na fé da ressurreição, mesmo que insana, quanto na imaginação revivificadora do narrador, que precede a viagem. Perdidos no labirinto de sentido, do amor e do tempo, corremos, todos, desvairados.

5 A MORTE, A OUTRA FACE DA VIDA

“Era um só fígado de Prometeu, mas cada vez que o abutre o devorava, outro surgia. Nossas vidas podem parecer transitórias e devoradas pelo abutre do Tempo. Mas são, ao mesmo tempo, parte desse corpo eterno de Prometeu.”

O fígado de Prometeu – Antonio Callado (2010, p. 27)

Os dois capítulos precedentes nos conduziram, irremediavelmente, ao mundo dos mortos. Em *A morte como ruptura com a sociedade*, viu-se o afastamento entre vivos e mortos, crescente em distância e na dor da ausência. Em *A memória e a palavra: mortos reanimados*, por sua vez, a memória, o fio, de *Ariadne ou não*, que preserva a ligação entre os mundos e seus habitantes, teve seu material esticado, dobrado e submetido a escrutínio. O conceito de *memória reanimadora*, como uma metáfora epistemológica para a conexão entre vivos e mortos, abriu caminho para a persistência dos mortos entre os vivos.

Esta trilha, todavia, é de duas vias, como o rápido resumo do conteúdo dos capítulos permite a visualização. Vivos e mortos afastam-se e aproximam-se. Nos horizontes de tal imagem, dois espaços: o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. O primeiro é evidente, trata-se do *habitat* da verossimilhança, do qual o fantástico sempre faz uso para nos ameaçar. O segundo, porém, foi visualizado apenas de longe, através dos olhos temerosos dos vivos. *O pirotécnico* apenas vislumbra a profusão de cores e tem seu mundo dos mortos entre os vivos, numa existência anormalmente clara. No momento da morte definitiva, o garoto que toma *La tercera resignación* cessa de nos comunicar, silencia ante a chegada de Thanatos. *Las puertas del cielo* são cerradas para nós que, como Marcelo e Mauro, assistimos a ascensão de Celina entre as brumas solitárias da embriaguez coletiva em um bar rioplatense. As *Cartas de mamá*, que transmitem as palavras de Nico do além-vida, nada dizem do seu mundo incomunicável, do qual encontra fuga na rememoração de Luis e Laura. Em *Eva*, embora observemos os primeiros passos de uma existência pós-corpórea, a perdemos de vista logo que é constatada a disparidade entre os dois mundos. Enfim, assim como o amante desejoso, corremos desvairados em busca d’*A noiva da casa azul*.

Do outro lado, sabemos pouco. Encarando as poéticas da morte insólita como investigações poéticas da realidade inapreensível, o porquê dessa dificuldade é

evidente. Ante o além, misterioso e assustador, com suas promessas ambíguas, resta espiar de soslaio, na esperança de enxergar brilho de canto de olho.

Nas tímidas perscrutações, porém, um traço repete-se: a permanência da vida na morte, em par com a da morte na vida, analisada no capítulo anterior. É assim que Zacarias continua a ser pirotécnico, mesmo após o atropelamento; que os medos do jovem de *La tercera resignación* sobrevivem à morte física, apenas dissipando-se na obstinação de morrer; que o céu de Celina é habitado por dançarinos, sonorizado por tango e *jazz* e com garrafas e garrafas de *whisky*; que o Nico-morto preserva a empatia do Nico-vivo; que a consciência de *Eva*, livrada do corpo, não consegue desvencilhar-se dos seus desejos ambíguos; e que a Casa Azul em ruínas retém a presença inalcançável de Dalila.

A persistência da face da vida na morte já havia sido entrevista e adiantada no final do terceiro capítulo. O precursor visado, com o auxílio da leitura de Auerbach (2015, p. 168), foi Dante e, conseqüentemente, a mitologia judaico-cristã: a “[...] existência terrena permanece sempre manifesta, pois em toda parte é a base da sentença divina e, com isto, da situação eterna na qual a alma se encontra [...]”.

Neste capítulo, enfim, fechamos o círculo de contos com o estudo da *face de vida que persiste na morte*. Como última confluência, ela completa o trajeto iniciado no terceiro capítulo e conectado a este pelo quarto. A metáfora espacial, inclusive, relativiza-se: o fio – a memória reanimadora – é viável quando um mundo espelha o outro? Se há vida na morte e morte na vida, por que conjecturar sobre dois universos separados?

Esses e os tantos outros paradoxos que nos eludiram ao longo do presente trabalho permanecem sempre no horizonte. São eles que circundam a escrita do poeta-tanatólogo, que corre, talvez, em círculos.

De toda forma, só resta, ao pesquisador como ao escritor insólito, isto: investigar, confiando no dom da linguagem. Para isso, nas seções seguintes, três outros contos representam existências além-vida em suas realidades particulares. O véu levanta-se mais uma vez. As formas são mais nítidas, mas sorriem ironicamente, exibindo suas possíveis ilusões e nos convidando à conjectura.

A primeira delas, em “*Petúnia: a impotência do homem e o Uroboros da morte-vida*”, acerca-se do *corpus* ainda com recurso principal à metáfora epistemológica da *memória reanimadora*. Esta é enriquecida pelo adensamento da sua dimensão temporal, comparando a reanimação no nível da memória-hábito à da memória-

lembrança. A arquetonização do conto, todavia, está ancorada em uma relação tão próxima dos mundos dos mortos com os dos vivos, que torna necessário o desvio, a fim de abarcar a dimensão não alcançada pelos instrumentos precedentes. É, então, momento de retomar as leituras de Dante e Auerbach, contestando a representação do *status animarum post mortem* na mitologia cristã do poeta com a do contista. Com base nesta comparação, alcança-se um vislumbre da morte e da vida como a serpente urobórica, sendo a primeira a boca e a segunda a cauda. Vida cíclica, existência interminável: eternidade em vida, como diz o próprio Rubião.

Na seção seguinte, “*Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles: a solidão compartilhada e a figuração cíclica*”, busca-se um enquadramento que confira amplitude à leitura precedente. Para isso, recorro ao conceito de *figura* em Auerbach, que foi instrumental para a leitura da poética dantesca, com o intuito de enriquecê-lo diante das particularidades do *corpus*. A *quebra* da continuidade, presente na *morte-ruptura*, e a troca episódica da *memória reanimadora*, de caráter horizontal, é incapaz de compreender a circularidade da serpente que devora o próprio rabo. O conceito de interpretação figural, à Auerbach, responde a isso com a verticalidade da relação entre figura e preenchimento. A análise, contudo, choca a representação insólita da morte e a interpretação figural: a verticalidade vê-se inviabilizada face à intercomunicação entre vivos e mortos, numa figuração cíclica que busca um caminho invisível entre verticalidade – *figura*, plano divino e eternidade– e horizontalidade – intriga e tempo humano.

Na última seção, “*Una flor amarilla: o escorpião encalacrado e a vertigem da (i)mortalidade (ir)repetível*”, enquadrando o problema da *figuração cíclica* dentro do projeto estético de Julio Cortázar e da crítica primorosa de Arrigucci Jr., busca-se uma abordagem do Uroboros entre a formalização e a sua orientação existencial. A escorpionidade cortazariana responde às duas ânsias matrizes dos problemas encontrados ao longo do capítulo, quais sejam, o desafio da linguagem, à beira da autodestruição, e a tentativa de encontrar uma via para conquistar o mistério da realidade. A caoticidade e a fragmentação mostram-se como ferramentas para uma linguagem capaz de desmascarar a realidade. Entre a verticalidade e a horizontalidade, vislumbra-se um conceito de *figura* diferente, baseado numa lógica afetiva, da busca de compreender o mundo pela parataxe. É esta a via encontrada entre horizontalidade e verticalidade, a da analogia do jogo de fragmentos à espera

da consumação ativa do leitor capaz de conciliar a ambiguidade do Uroboros da morte-vida.

5.1 *Petúnia*: a impotência do homem e o Uroboros da morte-vida

Dizei aos corações conturbados: ‘Sedes fortes, não temais. Eis que o vosso Deus vem para vingá-vos, trazendo a recompensa divina. Ele vem para salvar-vos. Então se abrirão os olhos dos cegos, e os ouvidos dos surdos se desobstruirão.

Isaías – XXXV:4-5

Obra aberta, inorgânica, enigmática, mosaical – repleta de subcorrentes de sentido – foram algumas das terminologias utilizadas, ao longo deste trabalho, para referir a obras que ameaçam a capacidade do leitor de conferir sentido ao todo das suas intrigas. Em maior ou menor grau, todos os contos analisados até aqui fazem parte de uma poética influenciada pelas vanguardas estéticas, naquilo em que rompem com a organicidade da leitura em prol de uma fragmentação do sentido nas partes constituintes de um todo, hermeneuticamente, prismático.

Nenhum dos contos aqui presentes, todavia, alcança o nível de ambiguidade, ou mesmo de *nonsense*, nas vias de Percino (2014), que *Petúnia*. Sigo, na busca de um sentido apreensível da arquitetônica do conto, as elaborações sobre a *dinamicidade interpretativa* do capítulo anterior. É de se notar, no entanto, a dificuldade imposta por esta narrativa rubiana à capacidade interpretativa do leitor, numa profusão de temporalidades, intrigas e metáforas.

Dividido em várias partes, o conto tem sua intriga voltada para a relação entre Éolo e as quatro petúnias – Petúnia-mãe, Petúnia Maria, Petúnia Jandira e Petúnia Angélica. Mesmo a denominação das personagens comporta uma ambiguidade metafórica – há uma mudança de nomes, técnica recorrente na poética rubiana, mas que, em *Petúnia*, chega ao seu “[...] delírio paradigmático [...]” (SCHWARTZ, 1981, p. 33). Petúlia Joana, Petúnia-mãe ou Cacilda, é esposa de Éolo, um submisso jovem herdeiro. No centro da intriga está a morte, ou não, das três filhas do casal, as outras Petúnias – “Por que Petúnia-mãe as julgava mortas, se nada apodrecera?” (RUBIÃO, 2010 [1969], p. 183). Ao redor desse motivo, uma série de pequenas intrigas constroem a trajetória de Éolo rumo à recusa da morte.

Todos os conflitos, com exceção dos hermenêuticos, decorrem da relação problemática entre o indivíduo masculino e as figuras femininas dominantes. A primeira é a mãe, dona Mineides, que o força a procurar uma esposa, para que tenha herdeiros para a fortuna da família. Há uma intenção subjacente, todavia, a de encontrar alguém que “[...] cuidará [...]” do seu “[...] Eolinho [...]”, que a “substitua” e tome conta “[...] dele com o mesmo carinho [...]” (RUBIÃO, 2010, p. 184). Apesar da resistência inicial, ele acaba encantado por uma das pretendentes, a Cacilda sensual que compartilha a visão daquilo que os outros não podem ver. O encontro dos dois, que apaga a figura da mãe – “[...] esqueceu-se da mãe.” (RUBIÃO, 2010, p. 184) –, numa transferência de afeto imediato, é emoldurado pela visão conjunta de uma beleza natural que escapa aos outros, nesse caso, os pássaros. Ainda neste âmbito, ocorre a transfiguração de Cacilda em begônia, no exato momento em que constata a afinidade com ela, com Éolo “[...] já convencido de que sempre amara Petúnia, porque na sua frente estava Petúnia.” (RUBIÃO, 2010, p. 185).

O casamento dos dois é precedido pela morte da mãe. Sua última exigência ao filho, todavia, tem efeito póstumo. Ela pede que um retrato seu seja colocado no aposento do casal. A vida dos dois, a princípio, segue tranquila. Com o nascimento da terceira filha, porém, o retrato da mãe passa a desfigurar-se noite após noite, o que aterroriza Cacilda-Petúnia. Apesar de necessitar, diariamente, retocar o retrato, Éolo é incapaz de descumprir o último pedido da mãe, o que provoca a ira de Cacilda-Petúnia, ao ponto de ela transferir o seu descontentamento às filhas, as quais descuida e evita.

O aparecimento de Thanatos é inadvertido. Chegando em casa, Éolo vê que, “[...] jogadas no sofá, as três Petúnias jaziam inertes, estranguladas.” (RUBIÃO, 2010, p. 186). Seu *desejo*, palavra cujo sentido animista já foi bem explorado quanto a *Eva*, é “[...] *reanimá-las*, endireitar-lhes os pescocinhos, firmar as cabecinhas pendidas para o lado.” (RUBIÃO, 2010, p. 187, grifo meu). O uso do diminutivo, note-se, está longe de conferir qualquer comicidade a um trecho profundamente trágico. As belas imagens de uma natureza divina, intimista, conferem à intriga prosaica uma nostálgica tristeza, uma vez que a figura das Petúnias mortas, e o desejo do pai-jardineiro de animá-las em um mundo feérico, já estavam presentes na prolepse que inicia o conto. A beleza das imagens sobrenaturais remete a um paraíso perdido, cuja destruição foi provocada por uma das mulheres dominantes e apenas é *preservada pela repetida ação de Éolo*.

Inquirida sobre quem teria cometido tal ato, Cacilda-Petúnia culpa dona Mineides, apontando para a tela desmanchada do quadro. As atitudes da esposa, todavia, parecem contradizer a sua acusação. Após o ocorrido, some e leva consigo as Petúnias. Éolo é mantido preso, vigiado pelos cavalos-marinhos da esposa. Cacilda torna-se ainda mais distante e, assustadoramente, eufórica.

Nesse momento, a narrativa, que já possuía um grau considerável de metaforicidade, alcança níveis urobóricos, para utilizar a expressão cara a Schwartz (1981). O tempo, até então marcado pelo fluir cronológico – Éolo infantil, seguido pelo jovem apaixonado, depois a morte da mãe, o casamento e o nascimento das três filhas – dá lugar a uma atemporalidade. O cárcere de Éolo, sob os olhos vigilantes da esposa e dos cavalos-marinhos, é suspenso nas noites, quando ele furtivamente vai ao jardim, onde “[...] desenterrava as filhas [...]”, que “[...] ensaiavam imediatamente os primeiros passos de uma dança que se prolongaria pela madrugada afora.” (RUBIÃO, 2010, p. 188). Quanto à esposa, Éolo vê nascer no ventre dela uma flor escura e viscosa, que retira com asco. Noite após noite, a rotina repete-se: corta a flor negra, desenterra as filhas e as observa dançar.

De um lado, seu amor pelas Petúnias. Do outro, o ódio pela flor negra. Esta continua a ressurgir, mesmo após Éolo assassinar sua esposa, a fim de evitar a proliferação das pétalas escuras. A espiral trágica, e metafórica, chega ao seu ápice. Éolo não dorme mais: passa dia e noite certificando-se de que os vizinhos não vejam as flores e denunciem o crime, “Sabe que seus dias serão consumidos em desenterrar as filhas, retocar o quadro, arrancar as flores. Traz o rosto constantemente alagado pelo suor, o corpo dolorido, os olhos vermelhos, queimando. O sono é quase invencível, mas prossegue.” (RUBIÃO, 2010, p. 189).

A narrativa, assim decomposta, revela dois momentos com distintos graus de metaforicidade. Diferentemente d’*O pirotécnico*, não se vê uma mudança de tons, mas uma intensificação, uma descida em espiral rumo à loucura da serpente que devora a própria cauda. Novamente com Schwartz (1981, p. 14), é a repetição da eterna procura do homem, cujo duplo é a atividade do leitor.

Nossa *repetição*, assim, é a busca de sentido. Há uma série de enigmas rubianos que obstruem a unidade do sentido. Os três principais, tendo em vista a presente leitura, são a relação familiar, as imagens feéricas e a circularidade. Na busca da arquitetônica do conto, precisa-se de uma interpretação capaz de sintetizar

os três. No centro das três, está um elemento comum: o protagonismo de Éolo. Este é marcado tanto no nível da intriga quanto no da enunciação, dada a aproximação do foco narrativo da consciência dele. Tomemos, portanto, ele como o fio condutor do conto.

Três personagens, todas do núcleo familiar, ocupam ativamente a ação: Éolo, dona Mineides e Cacilda. A relação entre as duas mulheres é praticamente inexistente, constituindo apenas numa transferência de funções que, mesmo assim, consiste na posição que assumem quanto a Éolo. Elas duas são dirigentes da vida do personagem masculino, dominando-o e orientando a sua existência. Éolo casa-se pela vontade da sua mãe de ter herdeiros, substituída apenas pelo amor que passa a ter por Cacilda-Petúnia.

Uma vez unido à esposa, sua vida é orientada para a relação com ela e suas filhas. Isso muda quando a imagem da mãe se desbota, provocando instabilidade. Novamente, Éolo é passivo, reage às ações das mulheres e, agora, é consumido pelo embate das duas: contra o desejo da mãe de ter sua imagem no quarto, o desespero da esposa, aterrorizada pela imagem deformada da sogra. O casamento e a criação dos filhos são esmagados por esse choque de vontades.

Não se sabe se a mãe ou a esposa – ou, até, as duas – estrangularam as Petúnias. Seja como for, elas continuam sendo as agentes da atividade à qual Éolo deve adaptar-se. Mesmo após suas mortes, elas continuam a influir sobre a vida dele: são as suspeitas do assassinato das filhas, uma brota flores negras e a outra tem seu retrato sempre deformando-se.

Isso não quer dizer, todavia, que Éolo seja um agente passivo da narrativa. Pelo contrário, todo o desenvolver da intriga decorre de *como* ele responde às imposições das mulheres que regem seu destino. Ele não se casa com qualquer uma: escolhe a mulher que compartilha a sua visão encantada, feérica, da realidade. Assim, Cacilda torna-se Cacilda-Petúnia, ao encontrarem-se diante dos pássaros invisíveis à mãe e às outras pretendentes.

O insólito do conto, nas dimensões feérica – os pássaros mágicos, os cavalos-marinhos, as plantas que dançam – e fantástica – o quadro que se deforma, a ressuscitação das Petúnias, a flor negra –, associam-se a essa visão encantada de Éolo. Visto sob tal chave, a metaforicidade do conto decorre de uma aproximação do foco narrativo da consciência enlouquecida de Éolo após o trauma da morte das Petúnias, como já sugeriu a leitura de Ítalo Amarante (2022). É assim, por exemplo,

que se configura o confronto entre o pai e Cacilda, quando ela responde, gritando, quanto à nomenclatura das *Begoniceae*: “Chamo-me Cacilda. Nenhuma delas se chama Petúnia [...] (Cacos de vidro, perdeu-se o amor de encontro à vidraça.)” (RUBIÃO, 2010, p. 183). Ao desencontro do casal, após os conflitos com a mãe e a morte das filhas, corresponde a desilusão da esposa, que não mais compartilha a visão encantada do marido.

Seguindo tal proposta interpretativa, vê-se em Éolo o veículo para a transfiguração da realidade. Novamente conforme os desenvolvimentos da primeira seção do capítulo anterior, procuro equilibrar metafóricidade e literalidade. Evito, assim, uma visão da loucura como pura alegoria: as imagens sobrenaturais, mesmo que decorram da loucura, não podem ser vistas como meras substituições neuróticas da realidade. Caminha-se em um mundo onde seres e fenômenos mágicos detêm sentido e forma.

No último enigma a ser enquadrado, o da circularidade, a dinâmica familiar e o insólito encontram-se na atividade de Éolo. Sem dormir, ele é consumido pela repetição de três ações: desenterrar as filhas, retocar o quadro e arrancar as flores negras. Não importando o sofrimento físico, sua vontade persiste, ele continuará eternamente a repetir as ações.

Duas delas têm valores relativamente positivos. Desenterra as filhas pelo amor a elas, as quais ainda acredita vivas. Retoca o quadro da mãe, corrigindo a deformação. Quanto à terceira, o arrancar das flores, tem uma motivação puramente prática, qual seja, impedir que os vizinhos descubram o seu crime pois, caso seja preso, “[...] quem cuidaria do retrato da mãe, quem retiraria da terra as Petúnias?” (RUBIÃO, 2010, p. 189).

Éolo, assim, está preso em um círculo incapaz de romper. Sofre dia após dia, reagindo contra o esquecimento, impedindo a morte derradeira das filhas e da mãe. Sua ação, todavia, é paliativa: sua atividade não pode parar, caso contrário a destruição do tempo linear alcançará suas amadas. Durante toda a sua trajetória, prolongada para a eternidade, ele é o homem que *reage*. Suas felicidades momentâneas – a tranquilidade da solteirice e o prazer do amor carnal e, depois, do amor paternal – são extintas por forças externas, das mulheres que mandam em sua vida.

A marca da atitude dele diante do destino imposto é a resistência. Resiliência enlouquecida, talvez, mas de resolução contra a passividade, mesmo sabendo o

preço de ter os seus dias consumidos, para o que *prosegue*. Tomada numa metáfora do *ser*, sendo Éolo o seu personagem arquetípico, a arquetonização do conto pode ser enquadrada, assim, como a *impotência do homem diante da inevitável circularidade da existência*. Contra a morte e sua face mnemônica, o esquecimento, a ação de Éolo é a manutenção do ser, mesmo sabendo que a queda é inevitável. É relevante lembrar como a crítica percebe, notavelmente, uma relação entre Éolo e Sísifo, numa convergência de mitos, como visto em Camila Souza (2016).

No âmbito desta tanatologia literária, um aspecto da atividade de Éolo ganha novo sentido. Trata-se, como adiantado anteriormente, da conexão que a metáfora epistemológica da *memória reanimadora* propõe entre vida e morte. Assim como os rememoradores de contos anteriores, Éolo traz os mortos de volta à vida: sua mãe e as Petúnias.

A memória, em seu caráter conservador, preserva a existência, contra o apagamento do esquecimento. O conto de Rubião, através dessa chave interpretativa, permite duas elaborações, uma sobre a metáfora epistemológica e uma sobre a natureza da morte, as quais são esclarecedoras da representação da morte no conto e conferem, finalmente, imagem à pós-morte de representações insólitas da morte, tendo em vista a linha de força da qual se ocupa este capítulo.

A primeira elaboração já havia sido antecipada no capítulo anterior e trabalha da relação entre *memória-hábito* e *memória-lembrança*. Como visto, o hábito diferencia-se da lembrança por ser uma “[...] aquisição incorporada à vivência presente, não marcada, não declarada como passado.” (RICŒUR, 2015, p. 43). Por sua vez, a lembrança “[...] faz-se referência à anterioridade, como tal, da aquisição antiga.” (RICŒUR, 2015, p. 43). A atitude de Éolo, embora ancorada na recuperação do ausente, faz-se numa continuidade presente. Por isso a presença de *Petúnia* neste, e não no capítulo anterior. Estamos diante da memória reanimadora, mas em sua face plenamente realizada no presente, quando os mortos já dançam para a alegria dos vivos. Não há o que recuperar, pois o perdido já habita a percepção.

Essa elaboração, todavia, não deixa de ser enriquecedora para a capacidade heurística da metáfora em questão. Enfatiza-se, agora, o caráter presentificado da existência em vida: é necessário habitar-se a percepção para existir. Diante de tal desenvolvimento, pode-se pensar, por exemplo, a relação entre metáforas da “morte” em vida de sujeitos desaparecidos ou encarcerados. O conto coloca a análise diante

da “vida” dos mortos, do seu mundo próprio. Embora eles tenham passado para o lado de cá, e não nós para o de lá, sabemos do outro lado pela forma de suas existências, a imanência dos seus *post mortem*.

Retornamos, assim, aos trechos instigantes da leitura que Auerbach (2015) faz da *Comédia* dantesca. Como adiantado na última seção do capítulo três e na primeira do capítulo quatro, a determinação da situação eterna, do mundo dos mortos, a partir da situação terrena, acompanha as representações insólitas da morte desde, pelo menos, sua mitologia judaico-cristã, com especial forma no poema clássico de Dante. Auerbach (2015), nota com acuidade a estruturação que o poeta italiano faz dos temas do *status animarum post mortem* e do amor. Retomemos os trechos citados:

[...] como sentença divina final, uma unidade perfeitamente ordenada tanto como sistema teórico, quanto como realidade prática e, portanto, também como criação estética; deve representar a unidade da ordem divina de uma forma ainda mais pura e atual do que o mundo terreno, ou algo que nele acontece, pois que o além [...] é o ato completo do plano divino. (AUERBACH, 2015, p. 164-165)

[...] possuem, portanto, sua própria vida terrena, através da memória, não obstante essas vidas tenham acabado; e não obstante se encontrarem numa situação diferente de qualquer situação terrena imaginável, não só praticamente [...], senão também fundamentalmente, devido à sua imutabilidade espacial e temporal, não parecem mortos, como o estão, mas vivos. (AUERBACH, 2015, p. 165-166)

[...] existência terrena permanece sempre manifesta, pois em toda parte é a base da sentença divina e, com isto, da situação eterna na qual a alma se encontra [...]. (AUERBACH, 2015, p. 168).

Estamos, agora, em uma posição nova para avaliar a relação entre esse paradigma e as representações que compõem o presente *corpus*. Três elementos merecem análise próxima, dois assimétricos e um simétrico. Os dois primeiros são a existência de um *plano* ou uma *sentença divina* e a *relação mnemônica*.

O juízo divino, embora possa ser considerado uma subcorrente de sentido em contos como *Eva* ou *Cartas de mamá*, não segue os moldes do poema dantesco. Não estamos diante de “unidades perfeitamente ordenadas”, seja como sistemas teóricos ou como situações práticas. Sobre o juízo, reina o *insondável*. Esses mundos dos mortos, longe de seguirem uma hierarquia definida, são imprevisíveis e seguem regras inadvertidas, não antecipadas. É notável, por exemplo, a quase total ausência de referências a uma ordem divina, com exceções significativas que parecem muito

mais relativizarem a possibilidade de uma hierarquização – *Cartas de mamá e Nabo*, que analisaremos adiante.

A segunda assimetria está no campo mnemônico. No poema dantesco, embora a memória estabeleça uma relação entre vivos e mortos, ela não tem o mesmo poder revivificador que detém nos contos. Em Dante, aos mortos está vedado o mundo dos vivos. As suas memórias conservam uma face das suas existências terrenas, mas o caminho entre o mundo dos vivos e o dos mortos é intransponível sem o auxílio divino.

Toda e qualquer comunicação é mediada pelo Plano. Dante percorre os mundos dos mortos apenas graças à intercessão dos abençoados e o faz em uma missão maior: a salvação das almas corrompidas. A história dele é a do “[...] desenvolvimento e da salvação de um único homem; Dante, e, como tal, uma *história figurativa* da salvação da humanidade em geral.” (AUERBACH, 2015, p. 164, grifos meus). Os mortos lembram dos vivos, dentro dos quais incluo eles mesmos. A intercessão dos que andam no nosso lado é capaz de afetá-los, como as tantas almas do Purgatório que pedem preces não deixam negar. A outra via, porém, é vedada. Apenas a voz de Dante é capaz de transmitir os conselhos e apelos do além vida, graças à intervenção e à vontade divina.

Nos contos, embora haja elementos que venham a convergir com a representação dantesca, isto ocorre apenas superficialmente. A ausência da vontade divina, de uma consciência determinada e discernível, confere a caoticidade do desconhecido à estrutura dos mundos dos mortos e das relações entre mortos e vivos. Os espectros são muito mais poderosos e interferem incisivamente no mundo dos vivos. Estes, por sua vez, também foram empoderados, uma vez que suas vontades sobrepujam o determinismo da morte, numa clara ameaça à ordem natural, para não dizer divina. Mesmo “loucos”, como Éolo, Eva e o garoto de *La tercera resignación* exercem sobre a morte um poder extraordinário, sem dizer com isso que a dominem.

Em tal âmbito, das existências de morte-vida, encontra-se o terceiro elemento, o simétrico, que tornou imperativa a presença da comparação entre o nosso *corpus* e o poema dantesco. Anteriormente, chamei-lhe de *imutabilidade eterna*. Novamente, há uma mudança de tom, mas ela não desvirtua a essência da caracterização.

Os mortos de Dante têm as suas almas presas a realidades repetitivas e imutáveis. Suas existências terrenas determinam as suas existências no mundo dos mortos. Novamente, estamos diante das consequências da vontade divina, a qual elabora um Plano que será cumprido. As mortes, assim, representam a consumação

final da existência terrena, numa relação recíproca que conecta eternamente as duas existências.

No *corpus*, essa dinâmica é visivelmente preservada. As existências do além são repetições ou continuações das existências terrenas. A diferença fundamental, porém, é a maneira como os dois mundos permanecem conectados além da determinação, na medida em que mortos e vivos continuam a interferir nos mundos um do outro. Não à toa, pode-se referir a muitos dos mortos como mortos em vida, ou vivos em morte.

A própria viabilidade da metáfora epistemológica da *memória reanimadora*, e como ela foi estruturada no capítulo anterior, aponta um vínculo íntimo entre os planos de existência. O desejo de Nico leva os vivos a o ressuscitarem, o medo e o amor à morte levam Eva à sua transmutação em espírito e o pseudo-noivo de Juparassu persegue o fantasma de Dalila, que sempre foge do seu alcance, mas está ali.

Em *Petúnia*, ainda, encontra-se o exemplo mais esclarecedor dessa dinâmica. Vê-se a influência dos mortos sobre os vivos em três momentos. Primeiro, na presença aterrorizante de dona Mineides, seja ela a assassina ou não. Depois, com o sofrimento provocado pela morte das Petúnias e, ainda, com a contínua proliferação das rosas negras após a morte da sua portadora. Também a memória reanimadora é dotada de sua capacidade plena, tanto na ressuscitação das Petúnias quanto na de dona Mineides, pela atividade de Éolo, seu cuidado em manter em seu convívio/percepção as lembranças das suas amadas.

As novas existências delas continuam conectadas às anteriores. Dona Mineides sofre pela ausência de um herdeiro masculino, quando ocorre o nascimento da terceira Petúnia. As pequenas begônias dançam e usufruem dos prazeres que as alegravam em vidas. Suas novas existências, ainda, foram determinadas pela anterior: são petúnias, como as chamava o pai, e, assim, recuperam o movimento graças ao solo fértil em que Éolo lhes planta toda noite.

Nessa circularidade existencial, vislumbra-se a conexão invulnerável à ruptura de Átropos¹⁰⁷. Na poética insólita da morte de Rubião, assim como em tantos contos que compõem o *corpus*, morte e vida constituem, *respectivamente*, boca e rabo da serpente urobórica da existência (i)mortal.

¹⁰⁷ A referência repetida às moiras é oportuna. Há uma forte subcorrente de sentido que vincula, em uma visível intertextualidade, como aponta Souza (2016), o conto à mitologia grega.

Tal figura, construída na leitura do conto rubiano, permite uma retomada dos mundos dos mortos, físicos ou imanentes à existência pós-morte, dos contos anteriores. O *Pirotécnico* continua um mestre das luzes, numa prolongação da existência anterior; os mortos de *Eva* e *La tercera resignación* conservam a solidão e o desespero existencial, suas alteridades e impulsos ambíguos, além dos desejos terrenos; Nico ainda é o rapaz amoroso, que concede perdão aos seus amados e deseja a companhia deles; Celina, mais do qualquer outro, experiencia a consumação da existência em um mundo que é reflexo daquele que ela amou em vida, com salões, música e uma vida da qual ela teve de abrir mão para conquistar o desejado céu; *A noiva da casa azul*, em morte como em vida, elude o seu amante, ao mesmo tempo que permanece no lugar da sua partida, numa existência que fulgura e foge à vista, para o desespero daquele que a busca.

É no horizonte dessa serpente da existência, tão cara à poética rubiana, que os próximos contos merecem ser estudados, adentrando, numa última investida, na circularidade que une o insólito ao desejo do conhecimento. A presente análise permitiu, finalmente, atravessar de uma à outra linha de força. Com isso, todavia, não se deve depreender que a obra de Murilo Rubião se limita a um plano existencial, assim como advoguei contra a leitura dela no caminho do puro não senso. Recuperando as palavras de Schwartz (1981, p. 82), que bem poderiam servir para parte considerável das obras dos outros autores que compõem o *corpus*:

A poeticidade do fantástico em Rubião não se limita apenas à existência linguística do inverossímil, mas reside na densidade do signo, pela possibilidade múltipla de decodificação. Os três subtextos amalgamados, o cristão, o social e o existencial urdem a trama consistente em uma narrativa que se universaliza na possibilidade de estabelecer homologias com o contexto, em última instância, com o homem.

Por outro lado, não é de se negar o dialogismo, também destacado no trecho citado, que o contista mineiro instaura com a mitologia judaico-cristã. O próprio Rubião (1982, p. 4, grifos meus), de família e formação cristã, nota como sua posição agnóstica efetua uma desfiguração das concepções católicas sobre a existência que o inquietaram:

O catolicismo está muito mais ligado à morte do que à vida, e transforma mesmo a vida em morte. Daí eu ter partido não para a eternidade que me ensinaram, mas para a *eternidade já na própria vida*. *Desse modo a vida seria apenas uma coisa circular que não chegaria nunca àquela eternidade, mas também nós nunca poderíamos nos livrar dela.*

Continuamos, assim, diante do paradigma da eternidade cristã, mas, agora, convertida em uma relação recíproca. Seguindo a leitura rubiana da eternidade, procuraremos, agora, contrapô-la às dos outros autores, em busca de como caracterizar obras nesse “[...] círculo constante entre a eternidade e a vida, sem aceitar essa separação entre a vida e a morte.” (RUBIÃO, 1982, p. 4).

5.2 *Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles*: a solidão compartilhada e a figuração cíclica

“La vida y la muerte se intercomunican y se alimentan entre sí: son una sola red, inevitable, donde se encuentra apresado el ser.”

La muerte y la lluvia – Julieta Campos (1971, p. 91)

Estamos, agora, plenamente imersos na relação entre a vida e a morte em representações nas quais elas completam-se, seja formando um círculo ou uma linha contínua. Vê-se como a *ruptura* e a *conexão* que, grosso modo, representam as linhas de força trabalhadas nos capítulos anteriores, encontram-se numa relação recíproca, não mais de oposição. Toma-se a medida de uma dialética entre viver e morrer, habitando dois mundos diferentes, mas intrinsecamente vinculados numa contiguidade indissolúvel.

Novamente, porém, os contos e as diferentes representações da morte que buscamos encontrar ameaçam a estabilidade das elaborações. Esta nova e última investida sobre um agrupamento de contos precisa, assim, alcançar uma compreensão capaz de expandir a leitura precedente até que ela seja capaz de fornecer uma interpretação esclarecedora da problemática relação entre vida e morte no *corpus* delimitado.

O instrumento da *memória reanimadora*, embora continue imprescindível, não é suficiente. Há uma duplicidade, ambígua, que o vetor reanimador, cuja direção é horizontal, é incapaz de desdobrar. A natureza da relação entre vida e morte que, embora, como o capítulo anterior longamente trabalhou, seja parcialmente constituída na *troca* episódica entre um e outro, necessita, para alcançar a amplitude do círculo da serpente que devora o próprio rabo, de um vetor vertical.

“Tal *figura*, construída na leitura do conto rubiano, permite uma retomada dos mundos dos mortos, físicos ou imanentes à existência pós-morte, dos contos anteriores.”. Assim me referi à circularidade existencial, o Uroboro da morte que devora a vida, o qual ainda não recebeu um enquadramento adequado. Em destaque, a palavra que merece escrutínio. Recorrentemente, ao longo desta pesquisa, falei em *figura*, *figurar* ou *figuração*. Seu uso, no mais das vezes, foi indiscriminado. “[...] *figura* que se posiciona no plano das ideias [...]”; “[...] *imagem sem nitidez, forma apenas vislumbrada, entrevista; vulto* [...]”; “[...] representação simbólica de algo; imagem que remete a alguma coisa; símbolo, emblema, alegoria [...]”; “[...] uma ideia, uma descrição etc. em destaque, em foco [...]” (FIGURA, 2023, grifos meus). Nenhuma das definições do dicionário, todavia, alcança a densidade que ela adquire no caso do Uroboro.

Em um momento, porém, passamos por uma menção que se aproximou do problema etimológico da palavra. Refiro-me ao uso feito por Auerbach (2015) no âmbito do realismo da *Comédia*, como primeiro mencionado na terceira seção do capítulo três. A noção de *figura*, na obra do filólogo alemão, recebe uma definição etimológica e historicamente determinada, sem a qual a leitura que o autor faz da *Comédia* seria inadequada. É nesse instrumental teórico que busco uma metáfora epistemológica – dadas as particularidades do *corpus* contra as quais a noção merece ser contraposta, a fim de enriquecê-la e adaptá-la ao material – capaz de interpretar a relação vertical entre vida e morte nos contos.

Embora seja em *Mimesis* que Auerbach desenvolva a leitura da *Comédia* que alçou à vista a problemática do realismo figural, a noção em questão é mais bem definida em *Figura*. Com base no seu desenvolvimento semântico, Auerbach (1997, p. 64) demonstra como uma palavra “[...] pode evoluir dentro de uma situação histórica e dar nascimento a estruturas que serão efetivas durante muitos séculos.”. Embora esteja longe de ser o propósito deste trabalho, não é de se descartar a possibilidade do problema representacional da morte na *Comédia* estar vinculado à existência de uma problemática estrutura da relação entre vida e morte, transportada através do milênio pela cultura ocidental, na sua herança greco-latina e medieval cristã, até o insólito do século XX.

Apeguemo-nos, no entanto, à sua concepção conforme Auerbach vê até o fim da Idade Média. A primeira definição do termo que se aproxima daquela que nos interessa é a de Lucrécio, que recupera o sentido filosófico grego da palavra, ao

mesmo tempo que o renova. Ele encontra serventia para *figura* como definição para o “[...] jogo entre modelo e cópia [...]”, uma vez que “[...] *forma* e *imago* também estão solidamente ligados a um ou a outro dos significados [...]”, mas “[...] *figura* é mais concreta e dinâmica do que *forma*.” (AUERBACH, 1997, p. 17). Pela primeira vez, é empregada no sentido de “[...] ‘visão de sonho’, ‘imagem de fantasia’, ‘fantasma’.” (AUERBACH, 1997, p. 17).

Em outro uso da palavra, o de Quintiliano, Auerbach (1997, p. 26), determina a definição mais comum da palavra, na sua dimensão retórica. Nela, refere-se a *figura* como um recurso de linguagem, a “[...] arte das alusões, das insinuações e das circunlocuções veladas, calculadas para ornar uma grasse ou torná-la eficiente ou mordaz [...]” (AUERBACH, 1997, p. 26), produzindo sobre expressões aquilo que nos impressiona. Em boa parte dos usos da palavra ao longo deste trabalho, foi, em geral, este o sentido provocado.

É de se notar, porém, que a relação entre tais definições, a de Quintiliano, no aspecto puramente estilístico, e a de Lucrécio, naquilo que concerne à face onírica da palavra, seu caráter insólito, adquire feições poéticas. Neste aspecto, *figura* remete a uma dinâmica produtiva entre o real e a ficção. Não à toa, “[...] eram os poetas que estavam mais interessados nos matizes do significado entre modelo e cópia, nas formas variáveis e na semelhança ilusória que habitam nos sonhos. (AUERBACH, 1997, p. 21).

No desenvolvimento semântico da palavra, tal caráter ganhou dimensões impactantes quanto à relação entre arte e realidade. Foi no mundo cristão medieval, na leitura do filólogo alemão, que ela se alçou a instrumento cognoscível do real, da História e da arte. Esse significado é encontrado pela primeira vez em Tertuliano, para o qual “[...] *figura* é algo real e histórico que anuncia alguma outra coisa que também é real e histórica. A relação entre os dois eventos é revelada por um acordo ou similaridade.” (AUERBACH, 1997, p. 27). Estabelece-se, assim, uma continuidade profética entre o primeiro e o segundo acontecimentos, um antecipando o outro. Para alcançar tal relação, necessita-se interpretar os eventos de determinado modo.

Não é de se estranhar a íntima ligação entre a gênese do novo significado de *figura* e uma hermenêutica cristã. O uso do termo associa-se a um tipo de interpretação que tem como objetivo “[...] mostrar que todas as pessoas e acontecimentos do Velho Testamento eram prefigurações do Novo Testamento e de sua história e redenção.” (AUERBACH, 1997, p. 28). Os caracteres reais e históricos

conferidos aos acontecimentos dotam de concretude histórica os eventos, impedindo que sejam tomados como alegorias puras.

Ainda é nesse âmbito que se compreende a relação entre os eventos como a concretização de um conhecimento. Este é

[...] constantemente designado como *veritas* [...] e a figura, por sua vez, como *umbra* ou *imago*; mas tanto sombra quanto verdade são abstratas apenas em referência ao significado, a princípio ocultado para ser revelado em seguida; são concretas em referência às coisas ou pessoas que aparecem como veículos do significado. (AUERBACH, 1997, p. 31, grifos do autor)

Há, na noção medieval de *figura*, quando associada à criação poética, uma visível releitura da filosofia platônica, como bem nota Auerbach (1997, p. 53). Nela, a “[...] noção de que o artista, como uma espécie de figura do Deus Criador, realizava um arquétipo do que estava vivo em espírito. Como vemos, estas são ideias de origem neoplatônica.” (AUERBACH, 1997, p. 53). É nesse caso que se encaixa a poética dantesca, segundo o autor, para a qual a “[...] poesia se define como uma *umbra* da verdade gravadas em sua mente, e a sua teoria da inspiração inclui às vezes expressões que podem ser explicadas nesse mesmo sentido.” (AUERBACH, 1997, p. 54).

Para definir concretamente *figura* como um instrumento crítico de compreensão de tais poéticas medievais, das quais a de Dante é apenas o exemplo capital, Auerbach determina cuidadosamente seus aspectos centrais. O modo interpretativo figural

[...] estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange e preenche o primeiro. Os dois pólos da figura estão separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica. Só a compreensão das duas pessoas ou acontecimentos é um ato espiritual, mas este ato espiritual lida com acontecimentos concretos, sejam estes passados, presentes ou futuros, e não com conceitos ou abstrações; estes últimos são secundários, já que promessa e preenchimento são acontecimentos reais que ou já aconteceram na encarnação do Verbo, ou ainda acontecerão na segunda vinda. (AUERBACH, 1997, p. 46).

Tem-se, dois acontecimentos ou pessoas, vinculados em uma contiguidade temporal e significativa. Eles estão intimamente conectados, sendo o segundo o que completa o primeiro. São concretos, históricos, apenas contando com a dimensão

espiritual naquilo que concerne à interpretação, da qual eles não dependem. O primeiro é a *figura*, a prefiguração de *algo a acontecer*, o aguardado *preenchimento*.

Como modelo interpretativo, a noção de *figura* é ampliada notavelmente a diversos campos do conhecimento. Não está limitada a uma compreensão espiritual da realidade, de um passado mítico distante, destaca-se como mecanismo do cognoscível, poético, filosófico e, marcadamente, histórico. Transforma a História em uma figura encoberta, à espera do olhar capaz de discernir sua verdadeira natureza: “Na visão moderna, o acontecimento provisório é tratado como um momento dentro de um processo horizontal indivisível; no sistema figural, a interpretação sempre vem de cima [...]” (AUERBACH, 1997, p. 50)

As poéticas da morte, por sua vez e evidentemente, não ficam de fora. A forma como está relacionada à leitura de Dante é exemplo capital. A noção de “preenchimento derradeiro”, aquele da morte que completa a vida, contém caráter figural claro, como nota Auerbach (1997, p. 46). Tal perspectiva é desenvolvida por ele: “[...] na análise de Auerbach o *outro mundo* é para Dante a verdadeira realidade, ao passo que este, à maneira neoplatônica, existe apenas como ‘sombra dos futuros’ (*umbra futurorum*).” (CARONE, 1997, p. 10-11, grifos do autor). É na conexão entre *figura* e a representação da morte como um *preenchimento* da vida, dotado de um claro caráter de Verdade, já vislumbrado na leitura d’*A noiva da casa azul*, cuja dinâmica contínua entre os dois eventos foi enquadrada com *Petúnia*, que a figuralidade da relação entre vida e morte, o Uroboro existencial, pode ser lida através da concepção do filólogo alemão.

Nenhum conto, dentre os selecionados para o nosso *corpus*, fornece um campo tão produtivo para a primeira aplicação analítica da noção de *figura* quanto *Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles*. Em primeiro lugar, como antecipado em *Eva*, a narrativa está estruturada em mosaico, como é o tom da maior parte das representações insólitas da morte analisadas. Em segundo, dialoga diretamente com o paradigma da morte cristã, desde o seu título. Ainda, é claro um alinhamento filosófico entre a *figura* dantesca e a sua.

A narrativa, mais do que em qualquer um dos outros contos de García Márquez aqui analisado, é estruturada em uma confusão de temporalidades. Ainda, há, pelo menos, duas focalizações narrativas, uma *extradieética-heterodieética*, que compreende os momentos da intriga em que os eventos ocorrem na consciência de

Nabo ou quando ele está sozinho, e uma *intradiegética-heterodiegética*, quando de um narrador personagem, indistinguível entre as opacas personagens do núcleo familiar para o qual trabalha o jovem. Em mais um nível de complexidade formal, também é de se destacar a ausência de construções de sentido acabado por parte de ambas as narrações. Na primeira, apenas descreve-se os acontecimentos, sem propor interpretações. Na segunda, embora haja densidade interpretativa, ela está limitada em seu campo de visão: restringe-se à posição dos *outros* da sociedade diante daquilo que observam, o que é pouco e não alcança o além vida.

Dito isso, a intriga é relativamente curta, embora a narração em espiral – a qual retorna, repetitivamente, sobre si cada vez que avança no desenvolver da história – e o vaivém temporal adensem-na. *Nabo* é um jovem, “*negro*”, que trabalha exercendo duas funções: escova os cavalos e dá corda na vitrola e canta, para a menina “[...] morta e solitária, que ouvia a vitrola, olhando a parede friamente [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 115)¹⁰⁸. Toda a existência dele gira em torno de dois elementos temáticos, os cavalos e a música.

Seu amor, porém, era o último. *Nabo*, quando chega à casa, diz que seu ofício é cantar. “Isso, porém, não interessava a ninguém. O que a gente precisava era de um rapaz que escovasse os cavalos.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 115).¹⁰⁹ Assim, seu ofício acaba sendo esse: é um cavaleiro que, por conveniência, alegra a menina “morta”. Tudo, porém, é animado pela paixão musical. Canta aos cavalos, à menina e, aos sábados à noite, ouve o saxofone de um preto que performa na praça. A monotonia da sua *vida*, devotada ao trabalho, resplandece em música. De certa forma, o narrador personagem chega a considerar que ele permaneceu cantando, como se houvesse sido “[...] recebido para que cantasse, e aquilo de escovar cavalos não fosse senão uma distração que fazia mais leve o seu trabalho.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 115)¹¹⁰.

Em estado de choque, a repetitividade da sua existência enfrenta dois acontecimentos sucessivos. O primeiro ocorre num sábado qualquer, quando desaparece o preto que tocava na praça. A única coisa que fazia além de escovar os

¹⁰⁸ No original: “[...] muerta y sola que oía la ortofónica, mirando la pared fríamente [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997 [1951], p. 155).

¹⁰⁹ No original: “Pero eso no interesaba a nadie. Lo que se necesitaba era un muchacho que cepillara los caballos.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 154).

¹¹⁰ No original: “[...] aceptado para que cantara, y eso de cepillar los caballos no fuera sino una distracción que hacía más liviano el trabajo.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 154) 115

cavalos, sua ação puramente pessoal, vê-se impedida. As semanas passam e, sem o retorno do saxofonista, Nabo perde sua razão de ir para a praça.

É nesse mesmo tempo que trazem a vitrola para distrair a menina. Esta é um dos elementos mais enigmáticos do conto. Surge repentinamente e é apenas descrita pelas debilidades que a caracterizam: “la niña muerta”, que encara sem expressão a parede, incapaz de mover-se ou reconhecer qualquer pessoa. Para a surpresa dos familiares, o seu convívio com Nabo produz uma mudança: ela passa a dar corda na vitrola e sabe pronunciar o nome dele. A relação entre os dois é de uma intimidade desconcertante, pois a vida mental da menina só se move em razão da fidelidade de Nabo ao seu cuidado. Quando sozinha, ela cessa qualquer atividade.

Assim ocorre quando, no segundo acontecimento que rompe a rotina, Nabo é deixado em estado vegetativo por um coice. Teria penteado o rabo de um cavalo, após encontrar um pente que lhe parecia dedicado a tal propósito. O acidente deixou-o atordoado por todo o resto da vida. Em seu novo estado, sua vida-morte, ele é mantido trancado em um quarto. A partir de então, a menina não mais volta a ouvir a vitrola e a voz de Nabo é selada atrás da porta, onde ele permanece amarrado e apenas nota-se sua existência pelos pratos vazios que devolve. Na consumação de uma conexão, vê-se como ele e a menina, dois “mortos em vida” que compartilham do amor pela música, alcançam, juntos, o silêncio.

Nabo permanece nessa solidão, permanentemente preso nos momentos antes do acidente, “[...] sentindo-se crescer fora de tempo, até que alguém disse às suas costas: ‘Ande, Nabo. Você já dormiu bastante’.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 112)¹¹¹. Este trecho, presente no primeiro parágrafo, já antecipava os acontecimentos insólitos por vir. Essa voz do além, a princípio desconhecida, passa anos tentando acordar Nabo do seu sono solitário.

Sua primeira aparição ocorre três dias após o acidente. Numa outra visita, ele revela o motivo do seu chamado: ele faz parte do coro que o espera, para quem apenas interessa “[...] trazer uma voz como [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 114)¹¹² a de Nabo. Os dias alcançam as semanas, estas os meses e os anos. A voz sempre retorna, chamando Nabo, que ignora a sua convocação. Os corpos dele e da menina envelhecem, enquanto suas vidas permanecem em suspenso.

¹¹¹ No original: “[...] sintiéndose crecer sin tiempo, hasta cuando alguien dijo a sus espaldas ‘Anda, Nabo. Ya dormiste bastante.’” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 151) 112

¹¹² No original: “[...] traer una voz como [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 153).

Após alguns anos, Nabo reconhece a origem da voz. Alí está o mesmo saxofonista que ele ouvia nas praças. Os dois estão conectados por um fio indiscernível. O saxofonista, após parar de ir ao lugar – teria morrido –, apesar de nunca ter distinguido Nabo, sente que alguém deixara de vê-lo aos sábados. O jovem adormece e segue-se a espera do espírito do musicista.

Mais alguns anos depois, finalmente, o saxofonista revela o seu vínculo com a morte de Nabo. Ele e os outros teriam feito que encontrasse o pente, “[...] para que viesse cantar no coro.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 119)¹¹³. O desejo dos mortos impõe-se sobre os vivos, incapazes de escapar das suas vontades.

Do outro lado da porta, há uma mudança que acompanha o desenvolvimento da conversa atemporal entre Nabo e o espírito. Quinze anos já se passaram, e os familiares decidem abrir a porta, para verificar o estado do morto-vivo. Constatando sua calma, verbalizam que “Un día de estos se morirá y no lo sabremos sino por el olor.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 159)¹¹⁴. Assim, eles esquecem, novamente da presença de Nabo. A menina, porém, passa a vigiar: vira-se em direção à porta e atenta suas narinas.

Na madrugada do mesmo dia, ela dá corda na vitrola pela primeira vez desde o acidente. No dia anterior, haviam notado um cheiro estranho no quarto, mas Nabo permanecia vivo. Essa conjunção de sinais antecipa, ominosamente, o retorno do morto.

Do lado de dentro, a conversa chega, finalmente, ao encontro entre os dois. Até então, as palavras do espírito alcançavam sem sentido aos ouvidos do Nabo morto-vivo. Ocorre, todavia, que “Um dia desses morrerá e não saberemos senão pelo cheiro.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 119)¹¹⁵. Finalmente, as duas vias da conversa encontram-se viabilizadas. Embora o delírio do cavaliariço continue, ele parece conseguir ouvir a voz do além. Impassível, Nabo nega sua ida ao coro enquanto não encontrar o pente que deixara cair.

O espírito, então, diante da resistência contínua do morto-vivo, concede seu desejo, prometendo encarregar-se de que ninguém o impedirá de recuperar o pente.

¹¹³ No original: “[...] para que vinieras a cantar en el coro.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 158)¹¹³.

¹¹⁴ No original: “[...] debió ser después de que cerraron la puerta cuando Nabo dijo al hombre: ‘No puedo ir al coro.’” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 160).

¹¹⁵ No original: “[...] como un caballo vendado, buscando instintivamente la puerta de la caballeriza que quince años de encierro habían borrado de su memoria pero no de sus instintos [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 161-162) 120

Nabo, então, derruba a porta, atravessa a casa, desenfreado, passa pela menina e dispara sem direção, “[...] Deve ter sido, depois que fecharam a porta, quando Nabo disse ao homem: ‘Não posso ir ao coro’.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 120)¹¹⁶. Atrás dele, soando nos seus ouvidos surdos, a menina gira a manivela da vitrola, e recorda a única “[...] palavra que aprendera a dizer em toda sua vida e a gritou da sala: ‘Nabo! Nabo!’.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 123)¹¹⁷.

Ao longo de toda a análise, dois elementos encontraram-se sempre em conjunção: a solidão e a música. Cada um à sua maneira, os três personagens centrais da história – Nabo, o saxofonista e a menina – levaram vidas solitárias, animadas apenas pela música. Na sua trajetória apática pela vida, Nabo encontrou alívio cantando, enquanto convivia com os cavalos e os outros dois personagens. No além, o saxofonista sentiu a ausência do seu companheiro desconhecido dos sábados à noite, aquele que acompanhava suas performances. A menina, no caso mais extremo, só escapava da apatia da sua morte-vida graças à vitrola e a voz de Nabo.

No âmago da intriga, encontramos a solidão tão característica dos contos de García Márquez. Ela foi inescapável para o menino de *La tercera resignación* e para *Eva*. Como disse Arenas (1971, p. 145), a solidão em que

.” [...] se veem envoltos (ou completamente nus) é a única coisa que carregam até a morte e, mesmo, depois dela. Em quase nenhum deles existe o amor, mas sim o desejo de posse, a paixão que depois de materializada converte-se em rotina ou hábito necessário. E é como se cada personagem tivesse uma dimensão tão grandiosa, com seu mundo e seu inferno particular, que se torna indescritível para o outro [...].¹¹⁸

No binômio tonal encontrado por Zuluaga (2015, p. 88) – solidão/solidariedade –, como já sinalizado na seção dois do terceiro capítulo e na segunda seção do quarto, exhibe sua primeira face. Como notado então, tais personagens são perseguidos pela solidão e pela morte. Não há solidariedade nas suas pós-vidas. O menino perderá sua

¹¹⁶ No original: “[...] como um cavalo vendado, buscando instintivamente a porta da cavalaria, que quinze anos de clausura tinham apagado de sua memória mas não de seus instintos [...]” 122

¹¹⁷ No original: “[...] palabra que había aprendido a decir en su vida y la gritó desde la sala: ‘¡Nabo! ¡Nabo!’.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 162).

¹¹⁸ Tradução livre de: “[...] se ven envueltos (o completamente desnudos) es lo único que llevan hasta la muerte y aun después de ella. En casi ninguno de ellos existe el amor, sino el deseo de posesión, la pasión que después de haberse materializado se convierte en rutina o en una costumbre necesaria. Y es como si cada personaje tuviese una dimensión tan grandiosa, con su mundo y su inferno particular, que se hace inasible para el otro.”

forma no ataúde, depois será um ser sem corpo e incomunicável. Eva, por sua vez, encontra-se nas ruínas do tempo, separada até mesmo dos outros mortos.

“Existiria solidariedade na morte?”, indaguei anteriormente. Graças a *Nabo*, encontra-se a face solidária da morte na primeira poética de García Márquez. Os três personagens destacados, isolados da sociedade por suas condições atípicas – um servo solitário, uma menina doente e um musicista morto –, encontram-se entrelaçados pelo amor à música. Através desta, criam vínculos capazes de vencer a rigidez da natureza, mesmo na sua face mais terrível e inevitável: a morte.

Os mortos de García Márquez esticam seus braços, abrem o véu e puxam Nabo para o outro lado. Suas vozes ignoram a ausência de corpo e encontram veículo no delírio e no sonho. Clamam o reencontro com o canto dos vivos, configurando uma arquitetonzificação da *união dos solitários através da música*. No além, esperam os seus queridos para juntarem-se ao coro.

Com base nessa arquitetonzificação, de uma narrativa mosaical sob o paradigma da morte cristã e esteticamente próxima do figural dantesco, o conceito de *figura* merece uma reavaliação. A forma do conto, em primeiro lugar, é construída sobre uma série de vazios de sentido. Sabe-se pouco sobre os personagens, reduzidos apenas a elementos essenciais ao desenvolvimento. Novamente, é necessário preenchê-los de sentido, na medida em que a narração chega ao ponto de dividir seus focos, confundindo o ponto de vista segundo o qual aproxima-se da intriga. Uma das perspectivas privilegiadas, desde o título da narrativa, é a de um existencialismo cristão, através da imagem dos anjos e do sofrimento terreno. Ainda, há uma correspondência entre vida e morte, como somas de ações e como continuidade, que propõe uma relação de sentido entre ambas. A leitura puramente referencial, tomando a morte de Nabo como uma pura causalidade, é incapaz de compreender a totalidade de uma trama de existências conectadas.

Retomemos o conceito de *figura*, a fim de propor uma análise do Uroboro do conto e trabalhar sua efetividade. Como modo interpretativo da realidade, consiste na conexão estabelecida entre dois eventos ou existências, para o que o primeiro significa si mesmo e o segundo, que abrange e preenche o primeiro. Ambos são reais, historicamente determinados e separados no tempo, sendo reunidos pelo ato espiritual da interpretação. O primeiro, assim, é a *figura* e, o segundo, o *preenchimento*.

No âmbito das poéticas da morte, vida e morte assumem essas faces. A vida é a *figura*, enquanto a morte é o *preenchimento derradeiro*. Este completa aquele na medida em que detém a face verdadeira da existência, a *veritas* da qual a figura é apenas a *umbra*. De tal forma, há um significado ulterior que preenche verticalmente a existência terrena, naquilo que ela tem de *incompleta* e *incerta*. Apenas a além-vida é perfeitamente ordenada, justificando as falhas da vida dentro do plano divino. De certa forma, é o que se vê em *Las puertas del cielo*, embora os valores que ordenam a ascensão corretora das dores da vida de Celina estejam longe de seguir a base cristã da qual o conceito de *figura*, como aqui referido, se origina e que será a base da cartografia hierárquica dos mundos dos mortos na *Comédia*.

Tais elementos da definição merecem ser colocados em xeque para compreender *Nabo*. Destaquemos, primeiro, a problemática relação entre *acontecimento* e *pessoa*. Embora ambas as palavras se refiram a aspectos diferentes, diante da relação figural entre vida e morte, a distinção é atenuada. Considerando que tratamos de personagens, e que suas vidas formam parte das caracterizações deles, distingui-los da intriga que os constrói é algo forçoso. O caso de *Nabo* é esclarecedor: sabemos pouco da sua densidade emocional, dos seus desejos e medos. Sua caracterização é discernível apenas no conjunto das suas ações.

Para alcançar sua amplitude de personagem, é preferível referir-se a ele como uma *existência*, mantendo-se a proximidade com as questões que circundam vida e morte, verdade e erro. Tem-se, assim, o Nabo-vivo e o Nabo-morto, dentro de cujas existências inclui-se tanto a imanência – sua vida interior – quanto seu campo actancial – aquilo que faz. Com tal união, também conjugamos as duas questões basilares da fenomenologia da memória, como em Ricoeur (2015), o plano egológico – o *quem* – e o objetal – o *quê*, tratando ambas as metáforas epistemológicas, a da *figura* e a da *memória reanimadora* segundo os mesmos critérios.

Dessa forma, divisamos duas existências, o antes e o depois do trânsito. Na narrativa, percebe-se os dois momentos com dificuldade, pois a morte-vida preserva aspectos de ambos os lados. O Nabo vivo-morto, porém, antecipa sua existência posterior no diálogo com o saxofonista-morto, revelando uma conexão tão próxima que ameaça romper a divisão dos mundos. Os mortos atacam os vivos, que reagem, bravejando suas vontades. Grosso modo, as duas existências habitam, na figura dos mortos-vivos, no mesmo plano, cuja conexão está na *memória reanimadora*, a

ferramenta temporal que permite aos vivos e aos mortos lembrarem e sofrerem uns pelos outros.

A impassividade de Nabo perante os anjos, ou espíritos, é de uma grandeza terrena absoluta. Sua morte foi provocada, os mortos o esperam. Ele, todavia, recusa-se a ir. Por anos, é confrontado pela encarnação de Thanatos na voz e forma do musicista, mas continua determinado a cumprir sua função terrena: cuidar dos cavalos. Como pensar, assim, na verticalidade que caracteriza o preenchimento derradeiro? Que plano divino é esse que se vê dobrado pelo ímpeto de um jovem garoto preto, sujeito à vontade dos seus senhores brancos? *Deus vê-se subjugado pelos caprichos pessoais dos homens.*

Torna-se difícil encontrar a face da *verdade* que deve ser aguardada após a morte. Há, porém, abundância de *umbra*. O próprio caráter mosaical da narrativa reforça tal noção: há sempre sombras esperando a luz da interpretação. Que doença afeta a menina? Qual relação mágica existe entre Nabo e a menina? Como funciona a dinâmica entre os narradores? Por que Nabo se sente tão ligado aos equinos? Qual a natureza do amor entre Nabo e o musicista? O que a voz do jovem tem de tão especial? Que força é essa que supera a morte? Que força supera a doença, para que a menina seja capaz de recuperar-se, mesmo que momentaneamente, após quinze anos de silêncio?

Enquadrando todas as perguntas, está a relação entre as duas dimensões, a dos vivos e a dos mortos. Uma conexão aguarda para ser sondada, escondendo a *veritas* do preenchimento que nos aguarda na morte. Vida e morte são incapazes, sozinhas, de completar uma ou outra. A vida não reina sobre a morte, ou vice versa, mas mantém-se em pé de igualdade, duas faces de uma existência. Ao contrário das representações dos mortos e das suas sentenças eternas, a morte insólita de contos como *Nabo* intercomunicam e alimentam reciprocamente as duas dimensões, numa *figuração cíclica* que busca um caminho invisível entre verticalidade – – *figura*, plano divino e eternidade– e horizontalidade – intriga e tempo humano. A epígrafe desta seção, inclusive, antecipa como tal dinâmica é tonal da obra de García Márquez. Está-se diante de uma concepção da existência nebulosa, onde vivos e mortos confrontam-se, para depois darem as mãos em busca das respostas para as suas angústias.

5.3 *Una flor amarilla*: o escorpião encalacrado e a vertigem da (i)mortalidade (ir)repetível

“[...] é isso mesmo que nos faz senhores da Terra, é esse poder de restaurar o passado, para tocar a instabilidade das nossas impressões e a vaidade dos nossos afetos. Deixa lá dizer Pascal que o homem é um caniço pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes.”

Memórias Póstumas de Brás Cubas – Machado de Assis (2008, p. 54)

O desenvolvimento do conceito de *figura*, na seção anterior, permitiu adequá-lo à linha de força presente. As duas faces da existência, vida e morte, no presente *corpus*, estão longe de completarem uma à outra. O insólito da década de XX demonstrou-se, ao longo deste trabalho, arisco às tentativas de enquadrá-lo segundo um dos modelos recorrentes. A *ruptura com a sociedade*, a dimensão mais básica e comum da morte, embora tenha sua representação nos contos, é contradita pelo caráter preservador da e na consciência, por meio da *memória reanimadora*. Por sua vez, a *memória reanimadora* foi relativizada pela dinâmica ativa entre vivos e mortos, e seus planos.

O círculo alcançado, o Uroboros da existência, escapa à interpretação direta. O conceito de *figura* encontrou o ponto de chegada, de conexão entre a primeira e a segunda linha, efetuada pela metáfora da *memória reanimadora*. O que resta ao homem, seja ele o leitor ou o poeta-necromante, diante da consciência da sua natureza urobórica?

Dois planos da questão unem os dois agentes da atividade estética – sejam eles os autores criador e contemplador, de Bakhtin, ou as duas pontas da tríplice mimesis ricœuriana. O primeiro é o hermenêutico, que compreende o fazer estético em sua complexidade particular, da relação entre as consciências criadoras de sentido e a forma da obra. O segundo é o existencial, a natureza humana diante dos mistérios do *ser* e do *morrer*.

Na busca de uma resposta à posição do homem-esteta confrontado pelo desespero do desconhecido que circunda ambas as faces do problema, sejam elas as do plano actancial – que tenta decifrar as estéticas do insólito – ou as do plano objetual – que investiga a natureza do Uroboro da morte e da vida –, é necessário, mais uma vez, encontrar uma ponte entre o problema teórico e a sua materialização em obra. Nessa direção, a poética de Cortázar, e sua interpretação por Arrigucci Jr.

(1973), demonstra-se uma via rica de interpolações sobre o jogo da imaginação, o jazz místico da criação que envolve os autores do presente *corpus*.

Candido (1973) já apontava um alinhamento assim. Sobre *O escorpião encalacrado* (ARRIGUCCI JR, 1973), ele considera que

[...] é e não sobre Cortázar, pois pode ser lido também como se o seu assunto fosse a crise atual da arte e da literatura; ou antes, a crise dos meios tradicionais do que se chamava a expressão artística e literária. Davi Arrigucci Júnior aborda o estudo da sua destruição, que *pode ser ritual, mas pode também ser ontológica*. (CANDIDO, 1973, p. 9, grifos meus)

Para pensar essa literatura do pós-guerra, Candido considera que a perspectivação da *vertigem* e da *escorpionidade*, da consciência da sua possível autodestruição, torna-se necessária. É o tempo da construção que, na sua ânsia de alcançar obliquamente o objeto, está sempre arriscando ver-se esvaziada de sentido. A cuidadosa leitura de Arrigucci Jr. é uma das primorosas tentativas da crítica de compreender tal fenômeno, tomando como campo de investigação a obra de Cortázar.

Na sua penetração no labirinto, Arrigucci Jr. (1973, p. 28-29) destaca duas dimensões do desafio movido e que move Cortázar: “Linguagem de invenção e mistério da realidade [...]”. Ambas caracterizam momentos corolários. Como projeto, parte-se de uma visão da realidade em muito próxima da desilusão que move as vanguardas estéticas, nas quais é patente a “[...] profunda crise dos valores da cultura ocidental, herdados do renascimento: sente-se agora como o homem, endeusado, graças à razão, como o centro do mundo, está de fato separado do mundo por um abismo.” (ARRIGUCCI JR, 1973, p. 90).

Os efeitos dessa desilusão com a capacidade humana de *conhecer* são sentidas em diversos níveis da obra estética. Há a problematização do herói, do racionalismo humano e, mesmo, do próprio ato de narrar. A arte, todavia, não consegue livrar-se da sua ligação com a linguagem. Como resposta, passa a questionar a sua própria capacidade enunciativa. Na literatura, é a questão de dizer aquilo que as palavras, por si só, não são capazes, o que “[...] acaba por exigir também a tematização do próprio ato de narrar, ou melhor, da sua possibilidade.” (ARRIGUCCI JR, 1973, p. 21).

Em tal processo, questiona a *máscara* racional que a linguagem e, de modo geral, a cultura sobrepõem à verdade. Narrar, assim, é *desmascarar* a aparência enganosa, “[...] transformando-se numa indagação metafísica, numa busca do ser, na

ânsia do real absoluto, que marca *o misticismo sem Deus de vários dos personagens, sequiosos de um céu no mesmo plano da terra em que pisam*. (ARRIGUCCI JR, 1973, p. 20, grifos meus). Essa busca mística do *ser* é motivada, parcialmente, pelo pressentimento de uma vinculação a um *outro* que está além de nós, do qual a razão, segundo Arrigucci Jr. (1973, p. 29), nos diz estarmos definitivamente separados.

Almeja-se, portanto, transpor-se o abismo que nos separa do *outro*, da *totalidade*, mediante a linguagem poética. Busca-se uma participação, ou melhor, uma *identidade momentânea de essência*. Para isso, é necessária a integração que “[...] consistiria em apagar toda dualidade; apesar do princípio de contradição, o sujeito é ao mesmo tempo ele próprio e o ser do qual participa.” (ARRIGUCCI JR, 1973, p. 47).

Como, porém, construir uma linguagem capaz de efetuar essa *reconexão*? Cortázar, ainda segundo Arrigucci Jr. (1973, p. 46), encontra resposta na *direção analógica* do homem, do que a “[...] tendência metafórica de nossa linguagem seria manifestação evidente.”. Segundo tal perspectiva, o homem sentiria a urgência de compreender o mundo pela analogia, desejo manifestado desde as suas primeiras tentativas de entender e que teria perdido sua eficácia pelo predomínio da razão. Na poesia, porém, essa “lógica afetiva” encontraria reduto, tornando a tendência analógica “[...] um *instrumento eficaz*, como uma espécie de sentido espiritual, capaz de explorar um mundo irreduzível em sua essência à razão.” (ARRIGUCCI JR, 1973, p. 46, grifos do autor).

Num paralelo muito próximo àquele feito na análise de *Eva*, entre o desejo animista e a poesia, Cortázar encontraria uma afinidade entre poesia e magia. Para ele, ambas buscam posse e conhecimento, numa ânsia de explorar a realidade. Apenas “[...] a cultura separa o poeta do mago. A ânsia do domínio se transfere para o plano metafísico, ontológico. O poeta se transforma num ‘*mago metafísico*, evocador de essências, ansioso de posesión creciente de la realidad en un plano del ser.’” (ARRIGUCCI JR, 1973, p. 48, grifos do autor). O ato poético é, assim, uma tentativa de integração do ser no *outro*, “[...] implica [...] posse, no plano ontológico, e conhecimento.” (ARRIGUCCI JR, 1973, p. 48).

É nessa via que a obra de Cortázar é comparada a uma aventura no reino da imaginação, à fotografia, ao *jazz* e aos jogos. Há um desejo constante de alcançar uma realidade inefável, de que se tenta “[...] apossar com a linguagem criadora.” (ARRIGUCCI JR, 1973, p. 28). Contra a lógica racionalista, prefere-se o caos, o fragmento e a cisão entre as partes e o todo.

A obra mantém unidade e tensão interna, mas esta é baseada na *porosidade* e na *abertura*, a serem interpoladas pela atividade do leitor. O texto é construído sobre uma busca que desafia a linguagem, nas vias do seu foco transcendente. Hesita sobre sua técnica, “[...] confrontando-se consigo mesma, encaracola-se, volta-se contra si mesma.” (ARRIGUCCI JR, 1973, p. 22). No seu desnudamento, à beira da autodestruição, convida o leitor a “[...] participar do jogo da ficção, a passar de mero *consumidor* passivo a *consumador* ativo do texto.” (ARRIGUCCI JR, 1973, p. 22, grifos do autor).

Ânsia de *consumação*, frustração do desencontro. Cada experiência estética consiste em uma leitura-montagem, tentativa de conciliar a ambiguidade entre os inúmeros sentidos. É um risco, a tentativa de alcançar o inefável, que sempre escapa. De cada falha, segue-se uma nova tentativa. Assim, cada

[...] experiência é outra experiência, uma nova experiência, uma nova invenção do mesmo tema. Uma invenção consciente de si mesma, que integra a própria crítica, desnuda os próprios fracassos e sabe que sua grandeza resultará da insistência na perseguição. (ARRIGUCCI JR, 1973, p. 40, grifos meus)

Contra o contínuo afastar do *outro*, uma esperança permanece. Esta é alimentada no “[...] entendimento de algumas *figuras*, imagens anunciadoras em que se resgata o fragmentário em cristalizações com sentido.” (ARRIGUCCI JR, 1973, p. 208, grifos do autor). Ao longo da obra do crítico brasileiro, encontra-se, recorrentemente, o uso conceitual de *figura* para analisar a obra de Cortázar. Retornamos, por esse elo conceitual, à questão da interpretação figural no *corpus*.

Arrigucci Jr. (1973, p. 309-310) chega, inclusive, a comparar a noção como utilizada em Cortázar à sua acepção medieval, utilizando a leitura de Auerbach como ponte. Sua concepção, em Cortázar, assemelha-se pela linguagem paratática e fragmentária, mas “[...] exclui, no entanto, qualquer divindade unificadora, deixando sem consumação a figura, como *uma potencialidade aberta à busca do elo final*, que jamais se encontra, embora se julgue entrevê-lo por momentos, no próprio plano da terra dos homens [...]” (ARRIGUCCI JR, 1973, p. 309). Vê-se como a sua interpretação do figuralismo em Cortázar é afim da leitura que fizemos em *Nabo*.

Há, porém, um avanço notável nessa nova análise. Trata-se do elemento formal vanguardista, a abertura da obra em busca de um elo final. Ao contrário da poética dantesca, em que a ordem é imposta no nível da narração, em contos como os de

Cortázar, o fragmentário permanece. Não é uma questão, como o não senso em leituras de Rubião dá entender, de um jogo marcado, do pseudolabirinto: vislumbra-se o “[...] entendimento de algumas *figuras*, imagens anunciadoras em que se resgata o fragmentário em cristalizações com sentido.” (ARRIGUCCI JR, 1973, p. 208, grifos do autor).

Figura, assim, remete a complexas *unidades de sentido*. Estas não são arbitrárias, pois se baseiam na visão da realidade do autor. O modo fragmentário encontra, portanto,

[...] correspondência no desejo de se atingir uma visão ubíqua e simultânea da realidade integral (uma aspiração que pode ser aproximada, como se viu anteriormente, do núcleo do projeto surrealista), como se a partir do próprio caos se buscasse uma nova ordem, contida de forma potencial, figural, nos fragmentos da narrativa estilhaçada, à maneira de uma imagem críptica do mundo. (ARRIGUCCI JR, 1973, p. 310)

Implica-se uma coerência secreta, no núcleo da realidade. A arte é a busca desse centro do labirinto: transcender a arte, encontrar o real.

As precedentes elaborações em muito alteram o panorama da natureza Urobórica e sua dissociação da noção de *figura*. Os cruzamentos com o surrealismo e a crise realista do pós-guerra, e a posição de Cortázar diante de uma separação entre o homem e o mundo, conferiram densidade histórica a um problema ontológico temático.

A esperança figural de Cortázar, da capacidade de entender *algumas figuras* particulares, embora o problema matriz continue a escapar, responde à dificuldade de conferir sentido à relação do Uroboros existencial. A cada volta da serpente, fragmentos da experiência são cristalizados, consumados. Propõe-se unidades de sentido que, embora não compreendam a “imagem críptica do mundo”, provocam vislumbres desfocados. Como Marcelo e Mauro, em *Las puertas del cielo*, vemos os mortos dançarem no salão e somos ofuscados por suas imagens. Não alcançamos o que está além das portas celestes, mas, através da fumaça e dos corpos suados na pista de dança, espiamos feixes de luz que nos aproximam, pelas vias da parataxe, das inalcançáveis formas do além.

Esse chegar – lento, retesado, falho – é performado pelos construtores de sentido, os leitores *consumadores* ativos. A atividade do poeta não é, portanto, meramente *ilustrar* o destino. Ele deve confundir as vias tradições – da cultura, da

religião, da ciência – para que o leitor, dos fragmentos, cristalize unidades de sentido, encontre as *figuras*.

O Uroboros da morte-vida, assim, como *figura* repetidamente encontrada, permite uma leitura regressiva das unidades de sentido que fundam as linhas de força dos capítulos. Uma vez que a relação entrevista entre morte-vida for uma figura à guisa da elaboração sobre a leitura de Cortázar, a *morte-ruptura* e a *memória reanimadora* assim também o são. Permitem que o leitor ultrapasse abismos construídos pela razão, na direção de um real oculto. Evidentemente, eles não alcançam o centro, apenas fragmentos apreensíveis.

A inconsistência das suas formas também responde ao modo de perceber a realidade para a qual a interpretação figural se faz necessária. A problematização da enunciação, das personagens e da capacidade apreensível do todo serve à consciência da escorpionidade, à busca autodestrutiva necessária ao jogo da imaginação.

O insólito não fica de fora dessa derivação. Tem como objetivo derrubar as máscaras racionais que nos impedem de alcançar o real. Ele, assim, adquire uma “[...] função ao mesmo tempo crítica e ontológica: *separa a verdade de suas máscaras; revela o ser.*” (ARRIGUCCI JR, 1973, p. 280, grifos meus).

Vê-se, enfim, a razão de, nos contos, a conexão entre as dimensões dos vivos e dos mortos revelarem-se integradas. *Duas faces de uma existência*, elas não são apreensíveis em uma *dualidade* e, portanto, a tarefa integradora de uma poética da morte insólita precisar ser capaz de *efetuar a identidade momentânea da essência*, que “[...] consistiria em apagar toda dualidade; apesar do princípio de contradição, o sujeito é ao mesmo tempo ele próprio e o ser do qual participa.” (ARRIGUCCI JR, 1973, p. 47).

Morte e vida tornam-se uma *figuração cíclica*, como chamei no final da última seção. O caminho entre verticalidade e horizontalidade é, ainda seguindo a crítica de Arrigucci Jr. (1973), a do foco transcendental, ubíquo. De mãos dadas, mortos e vivos em progressão à Sísifo, circunvoluções no labirinto que acabam “[...] por fazer reverter a busca sobre si mesma, numa auto-ingadação da possibilidade de prosseguir.” (ARRIGUCCI JR, 1973, p. 22).

Diante de uma noção de *figura* enriquecida pela lida da crítica de Cortázar, é o momento de mover as ferramentas desenvolvidas mais uma vez. O Uroboros da

morte-vida merece mais uma volta, acompanhada de perto pelo olhar à busca de cristalizações de sentido, *figuras* do mistério da morte e do morrer.

Para tanto, selecionei *Una flor amarilla* (CORTÁZAR, 1995 [1964]), o conto que, dentre os selecionados para o *corpus*, escrutina com mais intensidade o problema da morte e do morrer. Nas outras narrativas, houve mais de uma ocasião em que a questão da natureza da morte foi relegada ao segundo plano, em detrimento de outros temas – como o perdão, a solidão ou o amor. Em *Una flor amarilla*, porém, isto não acontece: é o elemento tonal para o qual toda a intriga está direcionada.

Sua focalização narrativa parte da voz de um narrador intradieético-heterodieético que reconta a história de um outro personagem, estruturando a intriga numa discussão sobre a mortalidade ou não da alma. O narrador já chegou a uma conclusão: somos imortais. Ele o sabe pela negativa, pois conhece “[...] o único mortal.” (CORTÁZAR, 1971, p. 87)¹¹⁹. Sua narrativa, assim, é a do contato com esse indivíduo, alternando entre a citação indireta e a direta, dando voz para o *mortal*, principalmente quando este veicula seus sentimentos ou dirige-se ao narrador.

Parte considerável da narração, assim, ocupa-se de caracterizar o sujeito *atípico*, o mortal. Para isso, no entanto, serve-se de recursos que confirmam credibilidade, a qual precisa ser transferida para a sua história a fim de que ela adquira verossimilhança e torne-se considerável além de um puro devaneio. É evidente, porém, uma relativização de tal caracterização, que constata traços confiáveis e a firmeza das suas palavras ao mesmo tempo que questiona suas conclusões. Estava “[...] tão bêbado que não lhe custava dizer a verdade [...]” (CORTÁZAR, 1971, p. 87).¹²⁰; não era ignorante; sofria honestamente, em um momento baixo da sua vida, após ter sido abandonado pela esposa e enfrentar a sua mortalidade: bebia para esquecer.

Sua história começa com um *encontro*. Em um ônibus, *descobre* um garoto que se parecia com ele naquela idade. “Pouco a pouco foi admitindo que se parecia muito [...]” (CORTÁZAR, 1971, p. 88)¹²¹, para o que a estranha semelhança chegou ao ponto de motivá-lo a descer atrás do jovem, segui-lo até sua casa. É então que uma “[...]”

¹¹⁹ No original: “[...] al unico mortal.” (CORTÁZAR, 1995, p. 77). Para esta e todas as futuras citações No original do conto, utilizo a edição de 1971 da Expressão e Cultura, com tradução, novamente, de Remy Gorga Filho.

¹²⁰ No original: “[...] tan borracho que no le costaba nada decir la verdad [...]” (CORTÁZAR, 1995, p. 77).

¹²¹ No original: “Poco a poco fue admitiendo que se le parecía en todo [...]” (CORTÁZAR, 1995, p. 77).

espécie de *revelação* caiu sobre êle.” (CORTÁZAR, 1971, p. 88, grifo meu)¹²². Sabendo sem saber, à maneira de Mauro e Marcelo em *Las puertas del cielo*, ele sente algo que prescinde de explicação.

Obcecado pela existência do menino, envolve-se com sua família. Quanto mais sabe sobre ele, mais o que “[...] havia começado como uma revelação, *organizava-se geometricamente* [...]”, ao ponto que, enfim, “[...] *era possível formulá-lo com as palavras de todos os dias*: Luc era outra vez êle, não havia mortalidade, éramos todos imortais.” (CORTÁZAR, 1971, p. 88-89, grifos meus)¹²³. Graças a um pequeno erro no mecanismo da realidade, um avatar simultâneo no lugar de um consecutivo. Causalidade e erro, as razões que permitiram ver através da máscara da mortalidade.

Com o passar do tempo, reforça-se sua hipótese. Percebe-se em Luc, cada traço físico e emocional, seu passado e, para o terror do bêbado mortal, seu futuro. O menino estava condenado a experienciar as mesmas infelicidades que ele. Não só isso, mas todos os futuros Lucs, nas próximas vidas, repetiriam as mesmas dores e os fracassos da sua vida, num Uroboros insaciável.

A forma como o homem descreve a existência de Luc é assombrosamente produtiva para a análise da relação entre a interpretação figural e a relação morte-vida urobórica: “[...] compreenda-me, enquanto pedimos outro copo: *Luc era eu*, o que eu fôra de menino, mas não o imagine como uma *cópia*. Era bem mais uma *forma análoga* [...]” (CORTÁZAR, 1971, p. 90, grifos meus)¹²⁴. A contraposição entre *calco* (*cópia*, na tradução utilizada) e *figura análoga* (*forma análoga*, na tradução utilizada), associada à realização *consecutiva*, aproxima a relação entre a imortalidade e a interpretação figural. Todos os elementos notados anteriormente estão presentes: a potencialidade aberta, a analogia entre acontecimentos e/ou pessoas, a imagem a ser interpretada, a ausência de uma consciência superior que ordena e a *umbra* à espera da interpretação que cristalize, consume, o sentido. Ainda, a ausência de uma relação superior, vertical, entre um e outro momento, reforça a interpretação figural como sugerida por Arrigucci Jr., em detrimento daquela que Auerbach encontra em Dante.

¹²² No original: “[...] espécie de *revelación* cayó sobre él.” (CORTÁZAR, 1995, p. 78, grifo meu).

¹²³ No original: “[...] había empezado como una *revelación* se *organizaba geometricamente* [...]”; “[...] *era posible formularlo con las palabras de todos los días*: Luc era otra vez él, no había mortalidad éramos todos inmortales.” (CORTÁZAR, 1995, p. 78, grifos meus).

¹²⁴ No original: “[...] entiéndame, mientras pedimos otra copa: *Luc era yo*, lo que yo había sido de niño, pero no se imagine como un *calco*. Más bien una *figura análoga* [...]” (CORTÁZAR, 1995, p. 79, grifos meus).

Na existência desse mundo narrativo, tudo é análogo. Reinam a metáfora, a parataxe e o Uroboros da existência. Foi necessária apenas uma causalidade para que a inteligência narrativa enxergasse além da falsa mortalidade dos homens.

Quanto ao erro no mecanismo, ele pode ser falso. De fato, a conclusão do homem é que ele seria imortal, uma vez que, graças a um defeito existencial, seu avatar consecutivo nascera antes dele morrer. Ocorre, todavia, que um dos eventos narrativos sugere que sua ação está incorporada na vida do menino. Quando criança, o homem perdera um aviãozinho, numa cena desesperadora. Ocorre que, como antecipado, todos os acontecimentos da vida de Luc seguem os da sua. Assim, o menino também ganhara um aviãozinho e o perdera em uma sequência de eventos análoga. O diferencial, todavia, que aponta para uma idiosincrasia naquela experiência está, precisamente, em que quem presenteia o menino com o avião é o homem, ou seja, ele mesmo. Caso não fossem avatares simultâneos, Luc teria ganhado o avião? A descrição da família do menino em sua pobreza aponta para o contrário. Assim, duas existências simultâneas, *figura-preenchimento* e *preenchimento-figura* adquirem uma continuidade que não existe na interpretação figural pura, uma horizontalidade que se sobrepõe à verticalidade, apontando para o oblíquo.

Em outro momento, ainda, ocorre outro esfacelamento da interpretação figural. Luc morreria meses depois, não alcançando o preenchimento da vida-figura do homem. Sua doença era a mesma que atacara o homem na infância, mas, à diferença dele, Luc não foi levado ao hospital. Nesse momento, como antecipado, o vislumbre da *figura* é relativizado: se não houve preenchimento, pode ter sido uma falsa percepção. Para o narrador, isso vinha a demonstrar que qualquer pessoa “[...] dada à imaginação pode dar-se à fantasia em um ônibus 95 e terminá-la ao lado da cama onde está morrendo silenciosamente um menino.” (CORTÁZAR, 1971, p. 93-94)¹²⁵. Tal proposição, além de questionar a possibilidade do evento insólito, aponta para a posição ambígua em que nos colocamos diante da possibilidade dessa *outra realidade*. Sente-se e imagina-se algo além, mas vemos a imagem tremer e confundir-se.

Mesmo assim, como o início da narrativa, em que o narrador constata a imortalidade, e o final, em que compartilha o sofrimento existencial do único mortal,

¹²⁵ No original: “[...] dado a la imaginación puede empezar un fantaseo en un autobús 95 y terminarlo al lado de la cama donde se está muriendo calladamente un niño.” (CORTÁZAR, 1995, p. 83).

servem de exemplo, o vislumbre da *figura* permanece. A princípio, a angústia decorre da impotência, a incapacidade de evitar que, após a morte de Luc,

[...] outro homem repetiria a forma de Luc e sua própria forma, até morrer, para que outro homem entrasse, por sua vez, na *roda*. [...] uma teoria ao infinito de pobres-diabos *repetindo a forma sem saber, convencidos de sua liberdade e de seu arbítrio*.¹²⁶.

Por outra via, alcançamos o nebuloso da existência e a incapacidade de compreendê-la. Em seguida, porém, a angústia reverte-se em felicidade absoluta, na “[...] certeza maravilhosa de ser o primeiro mortal [...]” (CORTÁZAR, 1971, p. 94)¹²⁷. Alegra-se, assim, com a certeza do fim, do não existir e da não repetição do seu destino em algum desconhecido morto “[...] vá se saber onde e quando [...]” (CORTÁZAR, 1971, p. 94)¹²⁸.

A felicidade, no entanto, não dura. Em uma tarde qualquer, vê uma flor. Trata-se de um *novo encontro*, como aquele com Luc. Observando-a, sente que foi, um pouco, como se ela também o observara, um “*contacto*” raro, daqueles que todos sentem, “[...] isso que chamam a beleza.” (CORTÁZAR, 1971, p. 94)¹²⁹. A estonteante beleza da singela flor amarela o retorna ao Uroboros: sempre haveria flores, belezas como aquelas, para os homens futuros. Percebe o nada, o fim da cadeia da existência no qual espera o retorno ao pó: “[...] não haveria nunca mais uma flor para alguém como nós, não haveria nada, não haveria absolutamente nada, e o nada era isso, que não houvesse nunca mais uma flor.” (CORTÁZAR, 1971, p. 95)¹³⁰. Escapar dos sofrimentos da existência, do inevitável fracasso dos desejos e das ilusões, é também não ver mais flores como aquela. Desesperado, passa a subir e descer em ônibus atrás de ônibus, buscando alguém que pareça com Luc ou ele, alguém que pudesse ser ele para “[...] logo deixá-lo ir sem dizer nada, quase que o protegendo para que

¹²⁶ No original: “[...] otro hombre repetiría la figura de Luc y su propia figura, hasta morir para que otro hombre entrara a su vez en la *rueda*. [...] una teoría al infinito de pobres diablos *repetiendo la figura sin saberlo, convencidos de su libertad y su albedrío*.” (CORTÁZAR, 1995, p. 82, grifos meus).

¹²⁷ No original: “[...] certidumbre maravillosa de ser el primer mortal [...]” (CORTÁZAR, 1995, p. 83).

¹²⁸ No original: “[...] vaya a saber donde e cuándo [...]” (CORTÁZAR, 1995, p. 83).

¹²⁹ No original: “[...] eso que llaman la belleza.” (CORTÁZAR, 1995, p. 84).

¹³⁰ No original: “[...] no habría nunca más una flor para alguien como *nosotros*, no habría nada, no habría absolutamente nada, y la nada era eso, que no hubiera nunca más una flor.” (CORTÁZAR, 1995, p. 84).

continuasse sua pobre vida estúpida, sua tôla vida fracassada até outra tôla vida fracassada até outra tôla vida fracassada até outra...” (CORTÁZAR, 1971, p. 95)¹³¹.

As principais inovações que o conto de Cortázar desenvolve sobre as noções precedentes já podem ser notadas na crítica de Arrigucci Jr. A análise do conto, por sua vez, consolida as orientações estéticas perante a poética da morte insólita. Trabalhando a arquitetônica da obra, assim, pode-se atravessar as proposições da escorpionidade ao quadro da presente pesquisa.

Como antecipado, *Una flor amarilla* centra sua forma no problema da mortalidade. Todos os momentos da obra, em seus níveis diegéticos e composicionais, articulam-se sobre o enigma da existência. O homem *mortal*, em seu delírio bêbado e desesperançoso, nos coloca diante da situação do ser desesperado com as correntes do destino que o carregam.

De partida, somos integrados a uma condição de *desilusão*. Sozinho, o sujeito da intriga está descontente com sua vida. Considera sua vida imbecil e fracassada. A possibilidade da imortalidade é, diante disso, a impossibilidade de escapar do ciclo de falha. Nem a morte é um final derradeiro, apenas o recomeço das tentativas destinadas à falha. O Uroboros existencial tem uma face trágica, da impotência do homem para mudar seu próprio destino. Sua estrada foi pavimentada e não há desvios.

As construções de verossimilhança e credibilidade servem para viabilizar a integração do leitor à visão do personagem, reforçando sua possibilidade. A “[...] espécie de *revelação* [...]” que “[...] caiu sôbre êle.” (CORTÁZAR, 1971, p. 88, grifo meu) também precisa derrubar aqueles que contemplam. Da mesma forma, a organização, *geometricamente* desenhada, verifica aquilo que a princípio é uma intuição: somos imortais, tudo sempre será como foi. Repetimos os destinos de homens desconhecidos, passado, que serão também repetidos pela eternidade. Como *figuras análogas*, não há nada além do preenchimento.

Nessa perspectiva, seríamos *umbra* e *veritas*, esta verificada graças à disposição casual que permitiu a um sujeito atípico perceber as engrenagens secretas, escondidas pela nossa lógica racional. Não é questão de um plano divino,

¹³¹ No original: “[...] logo dejarlo irse sin decirle nada, casi protegiéndolo para que siguiera por su pobre vida estúpida, su imbecil vida fracasada hacia otra vida fracasada hacia otra imbecil vida fracasada hacia otra...” (CORTÁZAR, 1995, p. 85).

mas de uma arbitrariedade da existência que repete as formas já existentes, sem qualquer intenção de concluir-se. Não há erros ou acertos, tudo está disposto contra a vontade humana.

Ocorre, todavia, que a narrativa, tal como o escorpião encalacrado, relativiza sua própria capacidade de dar forma ao Uroboros, em sua forma de figura da eternidade. Isso ocorre em três níveis: o da falibilidade do mecanismo, o das existências simultâneas e o da assimetria das existências. No primeiro, não se sabe como o mecanismo da repetição foi rompido e, ainda, como pode-se vislumbrar isso. O caos, a casualidade da experiência, não permite conferir sentido à observação dos eventos. No segundo nível, a integração do homem-figura na existência de Luc-preenchimento desafia a interpretação figural, uma vez que a simultaneidade e a influência que uma existência tem sobre a outra, da qual o exemplo mais evidente é o presente do aviãozinho, o que depõe contra a tese da imortalidade. No último nível, a morte de Luc rompe a continuidade, o que permite ao narrador, inclusive, questionar a experiência. *Figura-preenchimento* e *preenchimento-figura* confundem-se e ameaçam suas possibilidades de ser.

O escorpião, porém, não consegue destruir sua escorpionidade, preso para sempre em um prisma de sentido, com o ferrão eternamente prestes a romper seu exoesqueleto. A possibilidade da circularidade da existência é mantida em suspenso pela densidade da experiência, cuja expressividade dos eventos e das existências não desaparecem mesmo com a relativização da sua possibilidade.

É assim que se alterna, ao longo da narrativa, entre a felicidade e o desespero com a possibilidade da (i)mortalidade. Por um lado, a mortalidade impede a repetição dos ciclos de falhas e confere ao indivíduo a liberdade da sua existência. Por outro, depois dela nada mais há, apenas a solidão daquele que não terá mais contato com a beleza, como a de uma singela flor amarela. Liberdade e solidão ou *figura* e eternidade? A pergunta nunca é respondida, mas é colocada.

O conto toma a forma, portanto, da arquitetização da *vertigem da (i)mortalidade (ir)repetível*. Como uma *figura* da morte e da existência, a obra coloca o leitor diante de uma potencialidade aberta de sentido, a consumá-la ativamente. Não propõe uma síntese esclarecedora, apenas dispõe *figuras* fragmentadas da qual pode cristalizar o sentido. Assim, escapa-se da perspectiva horizontal ou vertical, na medida em que ambas coexistem, ora anulando-se ora derrubando uma à outra. A identidade momentânea, a integração entre o *eu* e o *outro* aguarda sua concretização, ainda que

efêmera. Continua-se a aguardar a próxima experiência, na progressão à Sísifo cristalizada eternamente na *figura* do Uroboros.

6 UMA CARACTEROLOGIA DAS REPRESENTAÇÕES INSÓLITAS DA MORTE NO CONTO LATINO-AMERICANO

“Le bon sens nous dit que les choses de la terre n'existent que bien peu, et que la vraie réalité n'est que dans les rêves.”

Les paradis artificiels – Charles Baudelaire (1978, p. 7)

No sinuoso caminho trilhado através da aporética da morte, as leituras dos contos guiaram-nos por uma espiral que finda onde começou. À primeira vista, assim como nas poéticas dos autores, em especial na crítica da obra de Rubião como uma poética *non sense*, teríamos sido encantados pelo feitiço do absurdo, não percebendo a nossa condição de alimento digerido eternamente no estômago do Uroboros.

As linhas de força poderiam, inclusive, anular-se: a *fugacidade da morte-ruptura* sendo negada pela *permanência da memória-reanimadora* e a *morte como segunda face da vida* desmoronando sobre seu próprio peso, incapaz de estruturar o espelhamento de uma na outra. Os contos, comparados e divididos conforme diferentes paradigmas, impediriam uma visão aglutinante *das narrativas* e, assim, tolheriam a capacidade de responder as perguntas que surgiram no trajeto, conforme as representações insólitas da morte contrariam-se.

De fato, uma leitura contígua das obras e das poéticas ou, mesmo, a busca de uma *forma típica* de representar os enigmas da morte e do morrer, no *corpus* ou, arrisco dizer, na América Latina, é inexequível. A possibilidade de estabelecer uma genealogia latino-americana, embora apresente-se como um campo fértil, na medida em que há elementos suficientes para pensar na continuidade que forma uma tradição – pensando-a nos termos de Ricœur, da dinâmica viva entre inovação e sedimentação –, exige um trabalho extenso que ultrapasse as dimensões das obras de três autores, em nove contos. As disparidades representacionais, tanto de ordem temático-ideológica quanto formal-composicional, impedem a síntese do *corpus* em uma forma estável.

O esforço empreendido, todavia, não foi em vão. A caracterização de cada conto, a partir das suas arquitetônicas, encontra, *nas curvas em que a análise derrapou*, elementos para uma compreensão geral do fenômeno em uma dada temporalidade histórica – moderna e latino-americana – que permite uma leitura renovada dos contos, segundo o ângulo de uma tanatologia literária da morte insólita. Incorpora-se à fortuna crítica das obras, assim, instrumentais críticos e elaborações

sobre o que seria uma tendência representacional da aporética da morte, a qual traz, no seu âmago, *a impossibilidade de instituir-se como uma tradição “stricto sensu”*, um inventário repetitivo de formas.

O destino, como sempre, não pode ser dissociado do seu itinerário. Assim, antes de empreender uma última investida, devemos recapitular as encruzilhadas encontradas e os obstáculos ultrapassados, para fins didáticos e práticos. Nesse percurso, algumas perguntas continuam a ecoar, à espera de alguém capaz de respondê-las. Outras, todavia, encontraram, na presente leitura, expressão amiga. São estas as perguntas que pretendo, enfim, responder.

No centro da problemática da formal e temático-ideológica da representação da morte, temos a questão da *compreensão da morte e do morrer*. Diante da heterogeneidade de discursos positivos – em especial, o religioso e o científico – e negativos – o choque da contrariedade de concepções e o ceticismo diante da impossibilidade empírica –, seguimos com a noção de uma *aporética da morte*, fundada na saturação discursiva e na confusão existencial.

A principal hipótese geradora que surgiu e moveu o entrelaçamento entre teoria e obra, no âmbito uma tanatologia literária, foi a de que o objeto estético articula essa heterogeneidade, utilizando sua própria linguagem. No desenvolvimento de tal pensamento, a capacidade de *inovação semântica* – como definida por Ricœur (2010 e 2015) quanto à narrativa e à metáfora – levou-me a pensar a configuração da mimesis II e as metáforas epistemológicas, materializadas nas representações-tipo, como instâncias de construção de sentido que reivindicam espaço e “verdade” no campo de batalha dos discursos sobre a vida e a morte.

Embasando a investigação, vali-me da estética da criação verbal de Bakhtin e da hermenêutica de Ricœur. Como o filósofo russo, tomei a composição da obra de arte como uma atividade positiva que incorpora outros campos da cultura, avaliando e reconfigurando a realidade. Da leitura de Ricœur, teve especial importância a relevância das relações acrônicas e a necessária historicização, as quais constroem a tradição em um *continuum* reconfigurado pela atividade do leitor e da crítica. Estruturas inteligíveis e recursos simbólicos, aliados aos paradigmas em constante transformação, permitiram ao hermeneuta francês pensar uma noção de tradição literária, com a qual a obra está em constante diálogo, sobre uma dialética da

sedimentação – que retém os modelos contestáveis de composição da intriga – e da *inovação* – do incessante revoltar-se desses mesmos sedimentos.

Esta última elaboração, na dinamicidade da sua concepção de tradição, é determinante de uma afinidade discursiva. Citando, novamente, Ricœur (2010b, p. 32-33, grifos meus), a nossa capacidade de sistematizar narrativas em ordens é justificada, uma vez que “[...] as culturas produziram obras que podem ser aparentadas entre si segundo *semelhanças de famílias* [...]”.

É seguindo tal pista que a *characterologia* empreendida teve como propósito, no seu movimento de *convergência*, detectar as semelhanças composicionais de ordem temático-ideológica e formal. De imediato, além da representação de uma morte insólita, destacam-se os paradigmas do *conto* e do *insólito*.

No quadro da aporética da morte, dei ênfase às facetas heurísticas de ambas as formas. Na teoria do conto, é a contribuição de Piglia (2004) que melhor evidencia a relação entre a busca de sentido pelo leitor, sujeito à tensão comprimida do gênero, e a tentativa de encontrar *sentido na experiência*, uma verdade secreta. Ainda, segundo Arrigucci Jr. (1973, p. 254-255), a concepção do conto, que ele encontra na poética cortazariana, é a da captação e fixação de um fragmento da realidade que, através da fluidez presa no prisma diminuto, abra-se para uma “[...] realidade muito mais ampla, como uma visão significativa, ou melhor, como uma verdadeira ‘revelação’. Fixar limites para transcender limites é o aparente paradoxo do [...] contar [...]”.

Quanto ao insólito, praticamente todas suas teorias incorporam o propósito heurístico. Embora algumas privilegiem a negatividade da sua representação – o provocar instabilidade nas leis lógico-rationais –, é constante a definição do fantástico, em especial, como uma *investigação da realidade* que constata a máscara a ser derrubada, revelando a verdade oculta.

Ainda, tanto o conto quanto o insólito, ao serem localizados histórica e geograficamente, na *modernidade latino-americana* – pensando nesta como o pós-segunda guerra e parte dos movimentos editoriais e estéticos que antecipam e integram o *momentum* cujo ápice é o *Boom* –, carregam de sentido o que é tomado como *realidade*. A sociedade que dita a *experiência* e sustenta a *máscara* é identificada, no *corpus*, na sua ocidentalidade, pautada, no nível explicativo da existência, pela religiosidade judaico-cristã e o fervor cientificista. Os paradigmas culturais imediatos, como a psicanálise freudiana e a literatura Europeia – com seu

nome mais representativo em Dante –, constituem discursos-referentes lidos criticamente e reconfigurados segundo as intenções dos autores. Assim, encontramos a *copenetração entre consciências* que, para Freud, seriam etapas consecutivas – relembremos, a respeito, da face positiva dos ideais de *miscigenação* que Chiampi (2015, p. 112-113) vê como um dos fatores que proporciona a experiência real maravilhosa – e mundos dos mortos em vida.

É marcante, devo destacar, que o contexto, embora seja o elemento que imediatamente permite agrupar as poéticas dos autores, ocupa posição secundária nas formas dos contos. A experiência insólita com a morte vincula-se, inevitavelmente, a parâmetros espaciais e temporais político-sociais – o insólito necessita de um parâmetro de realidade, como bem pontua Roas (2014) –, mas, no *corpus*, são raras as exceções em que a realidade latino-americana não está em segundo plano. Dentre estas, apenas as arquitetônicas de *Las puertas del cielo* e *Nabo* ruiam caso fossem deshistoricizadas.

Há, todavia, um aspecto do contexto sem o qual seria impossível estabelecer a relação entre as representações insólitas da morte e as especulações tanatológicas, entre as quais é possível incluir os discursos religiosos e científicos. Refiro-me à expectativa da *fusão da imagem do artista com a do intelectual*, já marcada por Cortázar (2001). Esta é consecutiva à nova formação cultural dos leitores e à renovação da busca pela mudança social, como o *boom* de livros especializados que precede o *boom* literário, notado por Rama (1984), sugere. A superação dialética do artista como artesão do prosaico na direção de *pensador latino-americano* incorpora não só a dimensão *política*, mas, também, a *ontológica*.

Após a constatação das regularidades formais e temático-ideológicas – ponto de partida da presente jornada –, segui de conto em conto, ziguezagueando de arquitetônica em arquitetônica, os marcos da viagem. A partir desses, efetuei convergências comparativas, sobre o princípio de uma hermenêutica de *adição de sentidos*, agora plenamente estabelecida. O dimensionamento das obras em conjunto permite sucessivas inferências, na medida em que as leituras se contaminam e, nas curvas do trajeto, cristalizam sentidos pela parataxe, como indicam a análise de *Una flor Amarilla* e as críticas de Cortázar e Arrigucci Jr.

Precisamente, são essas cristalizações que importam como possíveis respostas à aporética da morte. Seus conteúdos, porém, são indissociáveis das

formas composicionais e arquitetônicas que, configuradas, permitem a *reconfiguração cristalizadora*. Integram-se, assim, os movimentos de convergência e divergência, o vai e vem do pêndulo da análise.

O *pirotécnico Zacarias*, de Rubião, tomado como a *incomunicabilidade entre o singular e o coletivo*, abriu as vias da metáfora epistemológica da *morte-ruptura* – o primeiro dos três cristais. No processo da sua definição, ficou evidente o vínculo entre o inorgânico do *indizível* – pensado na polissemia do conto rubiano – e a necessidade de processar a (in)conciliável alteridade do homem moderno. Ainda nos encontramos, todavia, nos limites das fronteiras das poéticas da morte insólita, pois a especulação poética está tão próxima a um problema de ordem ético-metafísica – a diferença entre o *eu* e o *Outro-coletivo* – que a ruptura entre vivos e mortos adquire aspectos simbólicos. Dito isso, o intercâmbio entre morte-símbolo, que tende para a alegoria, e a morte-especulação, vertendo para a referencialidade, é constante e necessita, ao longo de toda a investigação, ser equilibrada para nunca se tornar uma dualidade ou, mesmo, uma antinomia.

Esse problema, devo ressaltar, ganha densidade e elaboração teórico-metodológica na primeira seção do capítulo quatro. Então, a teoria do fantástico levou a pensar a atividade interpretativa do insólito como o enfrentamento de *desafios hermenêuticos latentes* que impedem a leitura puramente alegórica ou literal, em especial nas expressões literárias do século XX. Novamente, o propósito é heurístico e a técnica é a parataxe. O recurso à metáfora viva de Ricœur e à dialética entre obra fechada e aberta, em Eco, permitiu tomar as representações como “*exempla*” de *instabilidade*, a partir das quais a atividade contempladora reconstrói as sugestões de novos sentidos que transcendam a razão cotidiana.

Se, n’O *pirotécnico*, a prevalência da dimensão metafórica foi mediada pela perscrutação da literal, em *La tercera resignación*, de García Márquez, ocorreu o contrário. A referência, no conto, pesa sobre a metáfora, restringindo a narrativa à intriga do morto-vivo que se consome pela sua própria situação, na *ambivalência do homem diante da morte*. Em um nível maior, ao incorporar a leitura de Vargas Llosa (2021) como égide da crítica biográfica, a literalidade é ainda mais drástica: toma a obra como o *escapismo submisso* do autor. Novamente, foi necessária uma mediação para, sem reduzir o conto a isso, não ignorar a considerável medida em que a realidade influi sobre a arte e, conforme Canclini (2019), as assimetrias de leitura produzidas pelas declarações públicas e obras sugestivas. Nesse âmbito, as obras de

García Márquez, principalmente *La tercera resignación* e *Eva está dentro de su gato*, adicionam ao percurso a dimensão egológica e a exploração do inconsciente, já notado na crítica de Zalamea Borda (1947). Assim, pode ser pensada, sempre no ângulo da tanatologia literária, como uma forma de processar as angústias da morte e do morrer, o que há de demoníaco em Thanatos.

O drama interno do falecimento, incorporado à *morte-ruptura*, adensa o problema. Diferentemente de *O pirotécnico*, morrer passa a ser algo inquietante, cuja separação da sociedade não tem belas feições. O *eu* teme, além da perda do corpo, a solidão.

Apenas em *Las puertas del cielo*, de Cortázar, a metáfora epistemológica incorpora o outro lado da cisão, o dos *enlutados*. A jornada dos homens que ficaram do lado de cá, no conto, é a da perdição, daqueles que lamentam a perda dos seus próximos.

A arquetonização do conto, como uma *desierarquização dos mundos dos mortos*, coloca, todavia, o luto em segundo plano. A problemática da perda é secundária, elemento composicional da arquetonização que critica a organização política da sociedade, ao confundir a hierarquia do seu *além-preenchimento*. O centro da narrativa, aproximado progressivamente da periferia do sofrimento do marido que perdeu a esposa, é a cartografia caótica, sobreposta à cosmologia dantesca. Rompe-se o que chamei da representação dos mundos dos mortos como *dimensões organizadas*, cujo critério da sua geografia é político-religioso. Dante e Celina são *exempla* de estruturas diferentes dos valores. O trajeto do poeta cristão é a subida: das profundezas do inferno à altitude do Paraíso, na direção da luz Divina. O da mulher estigmatizada é o retorno ao início, para o que Céu e Inferno são *duplos* e a ruptura tem sua beleza no afastamento da opressão terrena, para o que o divino, assim como os mundos dos mortos, imana das existências dos vivos.

O *além sem Deus*, de Cortázar, porém, não rompe completamente com a obra-paradigma que é a *Comédia*. A *dignidade poética* e a *intencionalidade discursiva realista e didática* seguem presentes, embora adquiram novas funções. Ambas, porém, podem ser relativizadas no contexto de uma tradição da representação dos mundos dos mortos, colocando entre a poética de Dante e a de Cortázar a de Silvina Ocampo, que leva ao extremo ambos os parâmetros. Quanto à *representação da vida após a morte*, é notável a sua continuidade. *Integridade da essência, separação entre*

a vida e a morte e imutabilidade eterna são constantes do *corpus* que já estavam manifestadas na *Comédia*.

As divergências, no geral, são decorrentes da ausência de uma *ordem superior*. Não esperar-se-ia diferente: todas as poéticas da morte insólita analisadas preocupam-se em relativizar os modelos lógicos, sejam eles sociais ou ontológicos. Quando o assunto é religião, para o que é visível a influência da judaico-cristã, não há uma consciência divina discernível. Quando mais, pode-se entrever, em tentativas de cristalização, um Deus brincalhão ou impotente, sujeito às vontades dos homens.

Há, na consecução de contos sob a égide da *morte-ruptura*, a progressão da *problemática da separação*. Conforme a distância entre vivos e mortos cresce, tensiona-se a relação entre eles. A marca do trânsito da morte choca-se com aquilo que *permanece*, o *elo duradouro da memória*. A princípio, essa relação foi vista como uma dualidade. No entanto, a circularidade alcançada no capítulo cinco rompeu a tensão na direção de uma dialética viva, de trocas constantes. Vivos e mortos dançam na existência, *separando-se no espaço e reunindo-se no tempo*.

O quarto capítulo foi encarregado de reconstruir essa cristalização nos termos da metáfora epistemológica da *memória reanimadora*. Graças aos desenvolvimentos sobre a dinamicidade interpretativa e a teoria mnemônica de Ricœur, foi possível identificar *Cartas de mamã*, de Cortázar, como uma *trajetória de conformação com a culpa* em que o morto exerce papel ativo, na sua ação de espírito vingativo cuja arma é a memória. Esta pôde ser pensada, então, na sua capacidade reanimadora, a ferramenta, tanto crítica quanto ontológica, que retorna os mortos ao mundo dos vivos.

Foi necessário, para tanto, desenvolver uma teoria da memória em paralelo à sua função dentro de uma poética da morte insólita. Em primeiro lugar, ela está intimamente ligada à *rememoração*, que busca ativamente o ausente. Seu movimento é entre o passado – contra o *esquecimento de reserva* – e o presente – a favor da *reabitação do passado na percepção*. Para os mortos, habitar o presente significa a vida, cujo lar possível é a memória. Esta, todavia, só existe na atuação dos vivos que são tanto *passivos* – na evocação, quando algo externo, como um lugar ou nome recupera a lembrança – quanto *ativos* – quando buscam, conscientemente, a *lembrança-morto*, sendo o seu extremo a incorporação da lembrança em um *hábito*, para o que a manutenção da ressurreição do passado mantém-lhe continuamente na percepção. Este último caso é pertinente para a compreensão dos costumes que rotinizam o ato de *lembrar*, nas vias do questionamento de Ricœur (2007, p. 60):

[...] a espécie de perenização, operada pela série de reafetuações rituais para além da morte um por um dos co-celebrantes, não faz das nossas comemorações o ato mais loucamente desesperado para fazer frente ao esquecimento em sua mais sorrateira forma de apagamento dos rastros, de devastação?

Esquecimento e morte: duas faces do mesmo problema, no âmbito da *memória reanimadora*. Os desenvolvimentos dos contos seguintes enriquecem a metáfora epistemológica, conforme deslizamos na espiral. Em *Cartas de mamá*, o estudo da memória reanimadora foi iniciado sobre a face da problemática da *falta de memória*, motivo da revolta do morto.

Em *Eva está dentro de su gato*, a outra face, o *excesso de memória*, é formalizada na arquetonização da *ambiguidade afetiva diante da morte e transmutabilidade persistente da existência*. Novamente, a contribuição de García Márquez refina o cristal com a aflição da consciência e o domínio da mente e da vontade sobre o corpo e a existência. A memória vê-se, então, como *agente tensionador* entre consciência e memória, ao contrapor a resistência da consciência à transição e os processamentos problemáticos do passado, enfraquecendo a estabilidade egológica do ser.

De um lado, a crença da transmutabilidade da existência apazigua o medo da morte. Do outro, a fé na potência do pensamento pesa a responsabilidade do destino sobre o homem. Essa força, agora, pode ser melhor definida como a crença na *vontade* ou, melhor, no *desejo*. O fechamento do círculo, no capítulo cinco, ao incorporar morte e vida numa dialética de trocas bilaterais e medidas relativamente equilibradas, confere aos vivos o poder de, através dos seus *quereres*, mesmo que inconscientes, desestruturar o tempo e as fronteiras entre vida e morte.

Os vivos desejam os mortos, e estes, aqueles. A memória, como abrigo dos espíritos, é desejada pelos que já foram, na ânsia de *solidariedade*, contra a *solidão*. Os que ficam, por sua vez, querem remendar o passado, reter, novamente, os familiares e amigos perdidos na percepção. Mais uma vez, vê-se uma das expressões do problema da *alteridade moderna*. Há, em ambos os vetores da memória – o dos mortos que querem ser lembrados e o dos vivos que lembram –, o desejo do *Outro*, a busca da *identidade de essência*.

Esse *locus* discursivo da poética da morte, a tendência transcendental, é plenamente consolidado na leitura de *A noiva da casa azul*, de Rubião. Num primeiro

momento, a elaboração dá-se nos termos do *estatuto veritativo da memória*, a dinâmica entre memória e imaginação através dos enigmas do tempo e do real. Em seguida, é desenvolvida na direção temático-ideológica da *verdade*: do teste de realidade (nas vias da oscilação entre memória e imaginação) e da ânsia de conhecimento (*Eikón* e *Phantasma*).

Na perspectiva da *memória-reanimadora*, ocorre, assim, o enriquecimento da metáfora com a sua dimensão imaginadora – já presente no caráter ativo da rememoração, mas, até então, indissociável do problema da necessária fidelidade à afecção-lembrança. Nos termos de uma *Verdade* almejável, todavia, as inferências são mais complexas.

Evidentemente, há, nas poéticas da morte insólita, em consonância com os propósitos heurísticos do fantástico, o depósito da *fé* no *phantasma*, em detrimento do *eikón*. É, assim, que a arte criação alça-se à qualidade de (re)conhecimento, como via especulativa, tanatologia literária.

A inquietação entre ambos os modos representativos, porém, é historicamente densa, e seu peso acompanha as experiências estéticas, tanto do criador quanto do contemplador. O realismo-lógico e o idealista tensionam-se, mais diretamente, no contexto do fantástico, a partir da virada positivista do conhecimento. O *telos* da narrativa insólita e da realista, em termos gerais, é o mesmo: a verdade, seja ela transcendental ou não. *Eikón* e *phantasma*, pensados como destoantes formas expressivas, diferem em modo e base estético-filosófica.

Transferindo a problemática para uma poética da morte insólita¹³², seus contornos temporais permitem, além de vislumbrar, à distância, movimentos estético-filosóficos, conferir historicidade às cristalizações dos paradigmas-tipo. Retornemos ao *Fedro*, de Platão (2002), e o problema da loucura. Apesar do pessimismo com que vê o *phantasma*, uma expressão da representação insubmissa à fidelidade da afecção-lembrança é preservada: o dom da alma de profetizar através da inspiração divina. Para Platão (2002, p. 80), o “[...] delírio que vem dos deuses é mais nobre que

¹³² Devo acrescentar que o presente *corpus* é limitado a expressões artísticas que se colocam mais próximas das literaturas “cultas” europeias. Embora haja exceções, como notam pertinentes leituras da obra de García Márquez sobre a ótica da cultura popular e dos influxos de mitologias indígenas, predomina o diálogo com as literaturas europeias. Essa é uma problemática que merece um estudo particular, capaz de contrastar as particularidades de poéticas com bases filosófico-religiosas diferentes. Do ponto de vista da elaboração do presente estudo, embora fosse interessante, tal pesquisa não é prioritária, uma vez que o diálogo direto com outros matizes culturais é incidental nos contos analisados.

a sabedoria que vem dos homens.”. Assim, a crença na imortalidade da alma que, como ele próprio diz, “[...] não podemos exprimir de uma maneira racional [...]” (PLATÃO, 2002, p. 83), é assegurada pela confiança na divindade. Ainda, sendo ela participante do divino, aproxima-se, no além, da beleza, da bondade e da sabedoria. Nas suas jornadas de nascimento e renascimento nos rastros dos deuses, perturbadas pelas intemperanças terrenas, os homens “[...] apenas vislumbram as realidades.”. A sua crítica à arte, assim, pode ser vista como àquela dos que, cegos pelas ilusões terrenas, desvirtuam os outros. É necessário o estudo e a fé para alcançar a verdade e poder dissertar corretamente, na direção da elevação dos outros, todos unidos rumo ao céu.

O conhecimento, como melhor elaborado em *Teeteto* (PLATÃO, 2019), é obtenível pela ação da alma, sua investigação. A eternidade e imutabilidade da *Verdade*, sua natureza metafísica, é assegurada pela sua divindade. Sentir – ou imaginar – não é igual a conhecer. A maiêutica, arte obstétrica dos diálogos, exige as *parteiras verdadeiras* que, como Sócrates para Teeteto, promovem “[...] as uniões acertadas.” (PLATÃO, 2019, p. 266). Essa união entre *crença na imortalidade da alma*, *segurança no divino* e a *autoridade filosófico-religiosa*, embora pareça distante na datação junto a Platão, é carregada ao longo dos séculos e permanece até a atualidade.

No âmbito de uma tradição da representação insólita da morte, o elo paradigmático visível está em Dante. O neoplatonismo permite ao poeta florentino estruturar o *além* na conjugação entre a filosofia e a arte da antiguidade grega com a teologia cristã medieval. A fé continua sendo o caminho para a transcendência, e a arte não fica de fora disso. As musas, *filhas de Mnemosine* e Zeus, agora são iluminadas pela lamparina absoluta de Yahweh. A loucura divina é não só aceita, como é motivo de idolatria. As hagiografias e os milagres, as obras elevadas que anseiam a verdade graças à inspiração divina, ditam, de cima para baixo, a Verdade e, inclusive, a natureza e o sentido da morte, assegurados pela autoridade do divino.

Apenas muito tempo depois, com o avanço da ciência, vê-se o surgimento de uma tensão. A transcendência é questionada, na medida que o divino perde sua razão – passa a ser uma ilusão, uma das loucuras ou ignorâncias que Platão tanto desprezava. Ironicamente, *eikhon* e *phantasma*, pensados, ainda, nos termos de modos expressivos em antinomia, têm suas feições transformadas, deformando a busca divina de Platão e Dante. Um elemento importante, todavia, permanece: a

autoridade estabilizadora. No entanto, a fé no céu é substituída pela confiança na razão: o homem torna-se o deus-destino da sua própria existência.

Esse é o plano do surgimento do fantástico no século XIX. No campo de combate, duas vozes autoritárias, igualmente positivistas e dependentes da fé, a ciência e a religião. O panorama esclarece, historicamente, a *necessidade subversiva* do insólito. Contra a autoridade que se julga senhora da verdade, a relativização; contra a ordem, o caos. É evidente, todavia, que a estética não consegue desvencilhar-se da ética, da religião e do conhecimento, de maneira geral. Para pensar a morte e o morrer, reafirmando aquilo que a narrativa tem de *síntese do heterogêneo* e *dialogismo*, os poetas-tanatólogos, por mais inovadores que sejam, necessitam dos sedimentos culturais.

Ora, a relação entre *crítica* e *verdade*, na literatura, tem uma marcação histórica precisa que vai de encontro à gênese do fantástico: o romantismo. A grande invenção romântica, conforme Octavio Paz (1984), é, precisamente, a ironia. A exploração dos domínios da imaginação e da loucura, os *phantasma*. Seus movimentos são, ambivalentemente, de *afinidade* e *ruptura* com o *tempo* – da razão crítica – e com a *religião*. A poesia incorpora e rivaliza, tendo como *modus* a ironia. Segundo Paz (1984, p. 74), angústia e ironia, a poesia

[...] afirma o tempo sem datas da sensibilidade e da imaginação, o tempo original; diante da eternidade cristã, afirma a morte de Deus, a queda na contingência e a pluralidade de deuses e mitos. Porém, cada uma dessas negações volta-se contra si mesma [...]

Revolucionário *diante* das revoluções e da religiosidade, e não *com*, o fazer estético, em Paz, reúne a fé na *analogia* e na *ironia*. Na primeira parte, ele rivaliza com os outros pensamentos ao instituir-se *outra coerência*, “[...] não constituída de razões, mas de ritmos.” (PAZ, 1984, p. 79). A poesia, porém, compreende a dissonância “[...] que se chama, no poema, ironia e, na vida, mortalidade.” (PAZ, 1984, p. 79-80). Consciência da história iguala-se à consciência da morte, sem, contudo, abdicar de construir seus mitos. “Em quem acreditar? A história da poesia moderna é a história da resposta que cada poeta deu a esta pergunta.” (PAZ, 1984, p. 80).

Perante essa história moderna, a poética da morte insólita, como vista em García Márquez, Cortázar e Rubião – três latino-americanos da segunda metade do século XX –, busca a superação dialética, na sua síntese do heterogêneo. Novamente, imaginação e ironia, incorporar para cristalizar. As duas principais tendências

antecessoras a serem superadas: a religiosa, tendo como paradigma Dante, e a ateuista absolutista, no seu rigor lógico-cientificista.

Embora a relação esteja longe de ser causal, elementos das tanatologias antecessoras são, nas respostas poéticas, retomados e adquirem novas funções, reconfigurando as tradições. Os resquícios de tal processo podem ser vistos nos próprios paradigmas-tipo. No centro do pensamento científico sobre a morte, está a noção, anteriormente mencionada em Freud, de *retorno ao inanimado*. Seu paralelo visível é o da *morte-ruptura*, na sua transitoriedade. No pensamento religioso judaico-cristão, a relação vertical entre morte e vida, entre Deus e o homem, cujo paralelo é a *morte como segunda face da vida*, o figuralismo que encontra a verdade apenas no além regido pela autoridade divina. Entre as duas, no plano do padecimento do homem, está a ética social, o sentimento dos vivos pelos mortos, o luto, pensável nos termos da *memória reanimadora*.

Essa relação permite, assim, entrever o estabelecimento de uma tradição, como definida por Ricoeur. A dinâmica entre os paradigmas já estabelecidos de representações da morte e a *inovação* oriunda das novas formas, que altera o conjunto ao focalizar por diferentes ângulos, ou mesmo distorcer, os sentidos *sedimentados*.

A reconfiguração das tendências precedentes – como as derrapagens críticas de capítulo em capítulo, seção em seção, permitem depreender – relativiza tanto a tradição quanto a si mesma. A autoridade é subvertida, num poetizar da morte que tematiza o seu próprio fazer. *A dualidade tensa precisa ser substituída pela abertura*.

O capítulo cinco, colocando os mundos dos mortos e dos vivos no horizonte, dimensiona a amplitude da imagem oscilante dessas perscrutações. Ao colocar vida e morte no mesmo plano, percebendo a *face da vida que persiste na morte*, rompe-se a dualidade entre *transitoriedade* e *permanência*. Desde o princípio do capítulo, embora a análise parta dos conceitos ainda incompletos, então, de *memória reanimadora* e *figura*, só concretizados plenamente ao final do capítulo, entrevê-se a instabilidade do quadro representativo da morte composto pelos contos.

Petúnia, de Rubião, percebida como uma arquetonização da *impotência do homem diante da inevitável circularidade da existência*, mergulha-nos no problema das trocas constantes entre duas dimensões em pé de igualdade. As presentificações ressuscitadoras de Éolo, ao mesmo tempo que dramatizam a necessidade do Outro

– as filhas e a mãe mortas – empoderam o homem, sujeito capaz de desafiar e, a custos inflados, vencer Thanatos. A tragicidade da existência não anula a grandeza da sua atividade, ele é mais um *exempla* do poder do desejo e da impassividade da existência humana.

O Uroboros da existência, cuja boca está eternamente travada na calda, no conto de Rubião, torna-se a metáfora dessa jornada insólita, de um Sísifo absurdo que *voluntariamente* se dirige ao mundo dos mortos. Transferido o problema do luto para o nível da poética, o *duplo* de Éolo é o poeta-tanatólogo, na sua ânsia de conhecimento.

A grandeza do homem é concretizada definitivamente na leitura de *Nabo, el negro que hice esperar a los angeles*, de García Márquez. Então, reafirma-se a reciprocidade entre vida e morte, vivos e mortos, numa ambiguidade nunca solucionada. O figuralismo, na sua base cristã-medieval, é relativizado por essa relação. A vontade do indivíduo, mais uma vez, contrapõe-se à divina, que é obrigada a ceder. A vida, assim, vence a morte. A *união dos solitários através da música* encontra solidariedade no morrer, na *feição simpática* do Uroboros.

A *figuração cíclica*, que sustenta essa relação entre as duas faces da existência, porém, permanece na espiral eterna. A impossibilidade de uma interpretação direta, em razão do *modus* estético pós-vanguarda que almeja a transcendência pela via oblíqua, paratática, escapa à conclusão.

A última seção, ao tratar de *Una flor amarilla*, enquadra a ambiguidade no âmbito do figuralismo em Cortázar, compreensão que permite esta leitura convergente. Os dois planos vinculadores do Uroboros, o hermenêutico e o existencial, adquiriram, enfim, suas definições. Encontram-se unidos na *vertigem* e na *escorpionidade*. A realidade insondável e o questionamento da linguagem apontam, juntos, para a necessidade de um fazer aberto, crítico até à sua própria linguagem. A autoridade dos outros discursos tanatológicos é subjugada por uma fé sem Deus, o desejo de transcendência que não sabe as direções e *ziguezagueia* à espera de esbarrar no seu destino.

No final do trajeto, o poeta espera encontrar a outridade. Seu parceiro na viagem é o leitor, que não pode resignar-se à passividade. Seu movimento deve ser paralelo ao do autor, numa leitura-montagem que consiga conciliar a ambiguidade e a polissemia. Essa figura como potencialidade aberta à busca do elo final, como descrita por Arrigucci Jr. (1973, p. 309), funciona como símbolo das atividades dos

três contistas, como artífices-tanatólogos da morte insólita. Em sua historicidade, nos termos do que diz Candido (1973, p. 9), refere-se à autodestruição ritual e ontológica que, no entanto, recusa-se a permanecer na ignorância. Acompanha, assim, a busca da *Verdade* através da parataxe, das cristalizações de sentido, fragmentos apreensíveis.

Loucura mística, não-fazer artístico, despropósito ateu ou impertinência crítica, qualquer um destes poderia denominar o *locus* heurístico da morte nas poéticas estudadas. Elaboradas suas concepções da morte em outra forma, que não a artística, isso seria ainda mais evidente. A mimesis criadora, no entanto, ao incorporar à sua configuração a instabilidade do seu próprio fazer, justifica-se na sua contemporaneidade histórica como uma via de conhecimento consciente e *honest* na sua *própria desonestidade*.

Nos termos da teoria mnemônica de Ricœur (2007), isso é significativo. A memória natural, tomada no seu empirismo, é incapaz de abraçar o enigma da morte, o Hades está além do seu horizonte, limitada pela capacidade da consciência terrena de enxergar o passado da sua experiência. A memória artificial, todavia, na sua dimensão educativo-autoritária, associável à ciência e à religião, projeta-se além do indivíduo. Os exemplos históricos são diversos:

Desde o alvorecer da Idade Média, Alcuíno, que Carlos Magno encarrega de restaurar o sistema educativo da Antiguidade no Império Carolíngio, pode declarar a seu imperador que a memória é o 'tesouro de todas as coisas'; todas as coisas: artigos da fé, *caminhos virtuosos que levam ao paraíso, caminhos perniciosos que levam ao inferno*. Pela *memorização*, são inculcados, na base de '*notas de memória*', todos os saberes, habilidades, *saber-criar, saber-viver* que balizam a caminhada para a beatitude. (RICŒUR, 2007, p. 78, grifos meus).

Novamente, ecoa o neoplatonismo. A devoção recebe parte de seu poder das imagens eloquentes, capazes de tornar os mundos dos mortos lugares de memória significativos. É assim que Ricœur (2007, p. 78, grifos meus) consegue caracterizar a *Comédia* como um *trajeto de memorização*, de forma semelhante ao que tratei na leitura de *Las puertas del cielo*, de Cortázar, os

[...] lugares percorridos tendo como guia Virgílio e, depois, Beatriz, constituem tantas estações para uma memória meditante que alia à rememoração das *figuras exemplares a memorização dos ensinamentos maiores da tradição, a comemoração dos acontecimentos fundadores da cultura cristã*.

Essa nova forma de memorização, que Ricoeur chama de *memória poética*, choca-se com a *honestidade da desonestidade* das poéticas de García Márquez, Cortázar e Rubião. A relativização, apesar de ser motivada por uma fidelidade ao desmascaramento da realidade, é contraproducente à manipulação da memória.

Se pudermos pensar em uma ética da morte nessas representações insólitas da morte, ela seria nos termos de Ricoeur. Como empreendimentos estéticos rumo ao desconhecido da morte e do morrer, os contos insólitos chocam-se contra a totalidade do universo. Sua ética? A da busca do *singular*, aquela que, à Espinoza, acredita-se mais próxima do todo ao encontrar as partes, singulares, e espera que, já dizia Dante, pouca “[...] faísca grande chama segue [...]” (INFERNO, Canto I, verso 34, grifo meu)¹³³.

Se pensarmos, como Ricoeur (2002, p. 42), que cada “[...] obra de arte é a solução de um problema [...]”, alcançaremos a compreensão de que o esforço repetitivo dos autores ao longo dos séculos, ao mesmo tempo que atesta a persistência da investida contra o insondável, revela a resistência do objeto. O poeta da morte repete o esforço de Sísifo, enquanto aguarda a chegada do anjo de asas negras. Tentam, assim, tornar-se as cigarras de Platão (2002, p. 97), os homens que, amantes das Musas, “[...] deixaram-se cativar de tal modo que, embevecidos nelas, esqueceram-se de comer e de beber, até que morreram sem mesmo se dar conta [...]”, sendo transformados em cigarras, para cantar eternamente. Quem sabe, assim, alcancem o insondável.

Suas canções, todavia, estão deslocadas. Cada autor, do seu lugar no mundo e no tempo, busca cristalizações, muitas vezes sem a certeza que eles, por si, são capazes de compreender as partes do todo que é o mistério (in)sondável da morte. Compõem, assim, as peças de um todo. Consiste, nessa, a dose de dialética, agora nos termos de Platão (2002), de um método que quer compreender o todo partindo das partes. Ocorre, todavia, que as incertezas modernas sobre a realidade levam, graças aos novos meios de comunicação em massa e à distância, à criação de uma

¹³³ No original, da mesma edição, que é bilíngue, o trecho tem uma rica polissemia: “Poca favilla gran fiamma seconda [...]”. Do italiano *Seconda*, que preserva a noção de uma ordem numérica – aquela que segue a primeira –, incorpora a noção de *conformidade*, associada à de segundo plano, e a sua derivação de *seguire* – verbo, seguir, cujo uso foi preferido na tradução, mas que, evidentemente, deixa a desejar.

Ágora moderna, inimaginável no tempo de Dante, em que cada artista da morte expõe, envergonhado, a escultura feita à meia luz.

São incapazes, todavia, de furtar-se à busca. A indagação da realidade, dentre cujas formas mais frequentes está a da natureza da morte e do morrer, segue uma necessidade do homem, perguntas as quais ele não consegue deixar de tentar responder. Assim, religião, ciência e arte tornam-se oráculos que consolam. Aceitar suas meias verdades, porém, não é algo tão fácil. Como nota Frank Kermode (2000, p. 166)¹³⁴, nós “[...] somos conscientes da nossa trapaça, e colocamos palavra contra palavra; mas isso apenas significa que a harmonia que desejamos é mais difícil de alcançar.”.

A poética da morte insólita, porém, caracterizada na sua atividade simultaneamente sintética, subversiva e irônica, lida conscientemente com tal aflição ontológica. A grandeza e, ao mesmo tempo, a fragilidade do discurso estético, naquilo que sua forma tem de *phantasma*, reside na orientação da sua capacidade de manipular a tensão das vozes sociais na direção de unidades apreensíveis, tentativas de apaziguamento. Ainda, a heurística literária pensada como a busca da verdade pela (re)configuração, levando em consideração o papel *consumador* do leitor, permite pensar na experiência estética como uma perpétua latência de sentido capaz de, portanto, abrigar a insondabilidade da morte.

Os contos insólitos encerram um ciclo caótico, incompreensível, alheio à vontade divina. A tensão da ordem é dissolvida, dando lugar a outra: a da dinâmica fluida entre vivos e mortos, medo e desejo. No centro, a consciência aflita, conflitante entre razão e sem razão, senso e não senso.

O poeta, todavia, é o Ulisses dantesco, navegando impetuoso rumo ao desconhecido. Segue contra as repreensões da religião e da ciência; questiona os mapas, mesmo aqueles cartografados pelos seus companheiros de viagem. Desfeitos seus corpos, boca e punho, língua e dedos, só o pó e, talvez, a consciência emudecida pelo tempo, alcançam o destino invisível em vida. Lá descansam, talvez, as respostas inatingíveis.

Como forma, as poéticas estudadas da morte insólita são o *escorpião encalacrado* de Cortázar. No seu conteúdo, na relação entre vida e morte, o *Uroboros* de Rubião. Na consciência dos personagens, a *aflição solitária* de García Márquez.

¹³⁴ Tradução livre de: “[...] are conscious of our cheating, and set the word against the word; but this only means that the concord we still desire is harder to achieve.”.

Em todas essas poéticas, permanece a consciência da tensão, a convulsão do saber e do desconhecer, a lembrança e o esquecimento. A poesia, todavia, resiste contra a mortalidade da história e a eternidade da religião. No “[...] tempo real, na história, cada vez que um homem se depara com diversas alternativas, opta por uma e elimina e perde as outras; não no ambíguo tempo da arte, que se assemelha ao da esperança e ao do esquecimento.” (BORGES, 1999, p. 41)¹³⁵.

¹³⁵ Tradução livre de: “[...] tiempo real, en la historia, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas opta por una y elimina y pierde las otras; no así en el ambiguo tiempo del arte, que se parece al de la esperanza y al del olvido.”.

REFERÊNCIAS

- ALAZRAKI, J. ¿Qué es lo neofantástico? *In: ROAS, D. (org). Teorías de lo fantástico.* Madrid: Arco/Livros, 2001, p. 265-282.
- ALENCAR, J. Benção paterna. *In: ALENCAR, J. Sonhos d'ouro.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. p. 31-38.
- ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia.* São Paulo: Editora 34, 2017.
- ALVAREZ, R. Edgar Allan Poe, Machado de Assis e Júlio Cortázar: três visões do conto em conjunção. *Crítica Cultural*, Santa Catarina, 2010, v.5, p. 232-251.
- AMARANTE, Í. *Petúnia: encenações da loucura na literatura fantástica de Murilo Rubião.* João Pessoa: UFPB, 2022.
- ARENAS, R. En la ciudad de los espejismos. *In: MARTÍNEZ, P. Sobre García Márquez.* Montevideo: Casa de las Américas, 1971, p. 139-146.
- ARIÈS, P. *História da morte no Ocidente.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ARISTOTELES. *Poética.* São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- ARRIGUCCI JR, D. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar.* São Paulo: Perspectiva, 1973.
- ARRIGUCCI JR, D. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. *In: ARRIGUCCI JR, D. Outros achados e perdidos.* São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 51-56.
- ARRIGUCCI JR, D. O mundo misturado: Romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 40, 1994, p. 7-29.
- ASSIS, M. *Memórias póstumas de Brás Cubas.* Rio de Janeiro: Rovel, 2008.
- ASSIS, M. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. *In: ASSIS, M. Machado de Assis: crítica.* São Paulo: Globo, 1997. p. 11-28.
- AUERBACH, E. *Figura.* São Paulo: Ática, 1997.
- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental.* São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal.* São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance.* São Paulo: Hecitec, 2014.
- BAKHTIN, M. *Toward a Philosophy of the Act.* Austin: University of Texas Press, 1993.
- BASTOS, A. Murilo Rubião e a questão da causalidade. *In: GARCÍA, F.; BATALHA, M.(org). Murilo Rubião 20 anos depois de sua morte.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, p. 67-82.

BAUDELAIRE, C. *Les paradis artificiels*. Paris: Gallimard, 1978.

BAUTISTA-CABRERA, A. Ficcionalización de “La verdad del caso del señor Valdemar” de Poe en “La tercera resignación” de Gabriel García Márquez: apuntes sobre desficcionalización literaria. *In: MORENO BLANCO, J. El ejercicio del más alto talento*. Bogotá: Universidad de la Salle, 2019, p. 41-64.

BERMEJO, E. *Conversas com Cortázar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

BORANELLI, V. *O fantástico nos contos de Murilo Rubião e de Júlio Cortázar: entre o mito literário e a polimetáfora*. 2008. 99f. Dissertação (Mestrado no Programa de estudos pós-graduados em literatura e crítica literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, São Paulo, 2008.

BORGES, J. L. El escritor argentino y la tradición. *In: BORGES, J. L. Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1957. p. 151-162.

BORGES, J. *Nueve ensayos dantescos*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

BOSI, A. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. *In: BOSI, A. (org.). O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1984, p. 7-22.

BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.

CALLADO, A. *Sempreviva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CALLADO, A. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

CAMPOS, J. La muerte y la lluvia. *In: MARTÍNEZ, P. Sobre García Márquez*. Montevideo: Casa de las Américas, 1971, p. 90-91.

CANCLINI, N. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

CANDIDO, A. A Personagem do Romance. *In: CANDIDO, A; et al. A personagem de ficção*. São Paulo: 1985, p. 51-80.

CANDIDO, A. El papel del Brasil en la nueva narrativa. *In: RAMA, A. Más allá del boom: Literatura y mercado*. Buenos Aires: Fiolios Ediciones, 1984. p. 166-189.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. São Paulo – Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017.

CANDIDO, A. Literatura e subdesenvolvimento. *In: CANDIDO, A. A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

CARBALLO, E. Un gran novelista latinoamericano. *In: MARTÍNEZ, P. Sobre García Márquez*. Montevideo: Casa de las Américas, 1971, p. 68-77.

CARONE, M. Um roteiro do conceito de figura. *In: AUERBACH, E. Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

CARPENTIER, A. *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

- CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- COLCHIE, T. *A Hammock Beneath the Mangoes: stories from Latin America*. Nova York: Plume Books, 1992.
- CORTÁZAR, J. *As armas secretas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- CORTÁZAR, J. *Bestiario*. Madrid: Santillana, 2004.
- CORTÁZAR, J. *Bestiário*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.
- CORTÁZAR, J. *Cuentos completos 1*. México: Alfagara, 2003.
- CORTÁZAR, J. *Final do jogo*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.
- CORTÁZAR, J. *Obra crítica*, volume 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- CORTÁZAR, J. *Obra crítica*, volume 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001b.
- CORTÁZAR, J. *Obra crítica*, volume 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001a.
- CORTÁZAR, J. *Queremos tanto a Glenda*. Alfaguara: Colombia, 2004.
- CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- COTELO, R. García Márquez y el tema de la prohibición del incesto. *In: MARTÍNEZ, P. Sobre García Márquez*. Montevideo: Casa de las Américas, 1971, p. 147-156.
- ECO, U. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FIGURA. *In: Dicionário Houaiss Online de Português*. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-1/html/index.php#3. Acesso em 22 de fevereiro de 2023.
- FREUD, S. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996d.
- FREUD, S. *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996c.
- FREUD, S. *História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, S. *O caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos (1911-1913)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.
- FREUD, S. *Obras completas de Sigmund Freud – v. VII*. Rio de Janeiro: Delta, 1958.
- FREUD, S. *Totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. América Latina existe. *El país*, Contadora, Panamá, 28 de março de 1995. Disponível em: https://elpais.com/diario/2010/10/23/babelia/1287792762_850215.html. Acesso em 18 de maio de 2021.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Cien años de soledad*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Cronicas y reportajes*. Bogotá: La Oveja Negra, 1985.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Da Europa e da América, 1955-1960*. Rio de Janeiro: Record, 2006a.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Doce cuentos peregrinos*. Buenos aires: Debolsillo, 2012.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. La poesía, al alcance de los niños. *El país*, Madri, 26 de janeiro de 1981a. Disponível em: <https://elpais.com>. Acesso em 07 de março de 2021.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. La soledad de América Latina. *El país*, Madri, 08 de dezembro de 1982. Disponível em: <https://elpais.com>. Acesso em 07 de março de 2021.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Ojos de perro azul*. Barcelona: Plaza & Janés Editores S.A., 1997.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Olhos de cão azul*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Textos andinos, 1954-1955*. Rio de Janeiro: Record, 2006b.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Textos do caribe*. Rio de Janeiro: Record, volumes 1 e 2, 1981.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. Un domingo de delirio. *El país*, Madri, 09 de março de 1981b. Disponível em: <https://elpais.com>. Acesso em 07 de março de 2021.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Viver para contar*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

GARCÍA, F. Aspectos dos discursos fantásticos contemporâneos, pegados “às unhas”, em um conto “não pronto para a publicação” de Murilo Rubião. In: GARCÍA, F.; BATALHA, C (org.). *Murilo Rubião 20 anos depois de sua morte*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, p. 11-32.

GARCÍA-DUSSÁN, E. Representación de la muerte en un cuento de Gabriel García Márquez. In: MORENO BLANCO, J. *El ejercicio del más alto talento: Gabriel García Márquez, cuentista*. Cali: Ediciones Unisalle, 2019, p. 199-210.

GAUTIER, T. *La morte amoureuse*. Bordeaux: Linux Debian, 2004

GENETTE, G. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Lisboa: Vega, 197-.

GILARD, J. Eduardo Zalamea Borda, descobridor de García Márquez. *Literatura: teoria, historia, critica*, 2006, p. 339-351.

GILARD, J. El grupo de Barranquilla. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n. 128-129, 1984.

GILARD, J. Prólogo. In: GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Da Europa e da América, 1955-1960*. Rio de Janeiro: Record, 2006a. p. 11-80.

GILARD, J. Prólogo. In: GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Textos andinos, 1954-1955*. Rio de Janeiro: Record, 2006b, p. 15-95.

GILARD, J. Prólogo. In: GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Textos do caribe*. Rio de Janeiro: Record, volume 1, 1981, p. 5-59.

GRUEN, W. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas, 1989.

HERRERO CECILIA, J. *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

KERMODE, F. *The sense of an ending: studies in the theory of fiction with a new epilogue*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

LAWAETZ, G. *Spanish short stories*. Londres: Penguin Books, 1972.

LUCCHESI, M. *Nove cartas sobre A Divina Comédia: navegações pela obra clássica de Dante*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

LUKAVSKÁ, E. El triste trópico de Gabriel García Márquez. *Etudes romanes de Brno*, Brno, 1986, v.8, p. 35-45.

MOREIRA, P. *Modernismo localista das Américas: os contos de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

MORENO BLANCO, J. El ejercicio del más alto talento: Gabriel García Márquez, cuentista (Spanish Edition) (p. 41). Universidad de La Salle. Edição do Kindle.

MOURÃO, R. O conto em Minas Gerais. In: RUBIÃO, M. *A flor de vidro, Murilo Rubião & Outros*. Belo Horizonte: Editora Arte Quinta, 1991, p. 18-20.

NATALI, M. *A política da nostalgia: um estudo das formas do passado*. São Paulo: Nankin, 2006.

OCAMPO, S. *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé, 1999a.

OCAMPO, S. *Cuentos completos II*. Buenos Aires: Emecé, 1999b.

ORWELL, G. *Animal farm*. London: Penguin Books, 1999.

PATRÍCIO, P. Eros e Thanatos, vida e morte: as esferas do humano e da natureza em "Aniquilação", de Alex Garland. *Macabéa*, v. 9, n. 3, 2020, p. 268-286.

PAZ, O. Os filhos do barro. In: PAZ, O. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 59-80.

PERCINO, E. *Murilo Rubião: senso e não senso*. São Carlos: EDUFSCar, 2014.

PIGLIA, R. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PLATÃO. *As grandes obras de Platão*. [s.l]: Mimética, 2019.

PLATÃO. *Fedro*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

POE, E. Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre 'Twice-told tales', de Nathanael Hawthorne. *Bestiario*: Porto Alegre, ano 1, n. 6, 2004. Disponível em: < https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3714997/mod_resource/content/3/Poe%20-%20Resenha%20de%20Hawthorne.pdf >. Acesso em 27 de outubro de 2021.

POE, E. The philosophy of composition. In: POE, E. *Edgar Allan Poe: essays and review*. New York, 1984.

POE, E. The poetic principle. In: POE, E. *The works of Edgar Allan Poe*. Londres: A. & C. Black, vol. 3, 1899, p. 197-218.

PONTES, N. *Formas do conto: estudos sobre as tradições do conto de expressão inglesa e portuguesa*. Recife: O Autor, 2013.

PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

QUIROGA, H. Décalogo del perfecto cuentista. In: QUIROGA, H. *Sobre el arte de conta historias*. Alaior, Islas Baleares, 2017b. p. 15-16.

QUIROGA, H. El manual del perfecto cuentista. In: QUIROGA, H. *Sobre el arte de conta historias*. Alaior, Islas Baleares, 2017a. p. 4-9.

RAMA, A. Un novelista de la violencia americana. In: MARTÍNEZ, P. *Sobre García Márquez*. Montevideo: Casa de las Américas, 1971, p. 54-67.

REIS, J. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

RICŒUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RICŒUR, P. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2015.

RICŒUR, P. *O único e o singular*. São Paulo: Editora Unesp, Belém: Editora da Universidade Estadual do Pará, 2002.

RICŒUR, P. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 3 volumes, 2010.

ROAS, D. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROSENFELD, A. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, A; et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: 1985, p. 9-50.

RUBIÃO, M. "Busca desesperada da clareza". In: RUBIÃO, M. *Murilo Rubião: literatura comentada*. São Paulo: Abril, 1982.

RUBIÃO, M. *Entrevista com Murilo Rubião*. Entrevista concedida a Elizabeth Lowe. Chasqui, Equador, v. 7, n. 3, 1978, p. 24-33. Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/entlowe.aspx>. Acesso em 18 de maio de 2021.

RUBIÃO, M. *Murilo Rubião – obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RUBIÃO, M. *Murilo Rubião: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios* por Jorge Schwartz. São Paulo: Abril Educação, 1982.

SANTIAGO, S. O entrelugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 11-28.

SCHWARTZ, J. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. São Paulo: Ática, 1981

SCHWARTZ, J. Um mestre do fantástico. In: RUBIÃO, M. *Murilo Rubião: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios* por Jorge Schwartz. São Paulo: Abril Educação, 1982, p. 99-103.

SCHWARZ, R. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, R. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SILVEIRA, N. Julio Cortázar, um homem amável que gostava de escrever cartas. Disponível em: <http://www.sul21.com.br/jornal/juliocortazar-um-homem-amavel-que-gostava-deescrever-carta>. Acesso em 16 de agosto de 2021.

SOMMER, D. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Ediciones Fondo de Cultura Económica, 2004.

SOUZA, C. *Diálogos da mitologia grega nos contos “Petúnia”, “O convidado” e “O lodo”, de Murilo Rubião*. Fortaleza: UFC, 2016.

TODOROV, T. *Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VARGAS LLOSA, M. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral editores, 2021.

VARGAS, G. Un personaje: Aracataca. In: MARTÍNEZ, P. *Sobre García Márquez*. Montevideo: Casa de las Américas, 1971, p. 131-134.

VAZ, L. *A simulação da morte: versão e aversão em Montaigne*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: UFMG, 2011.

ZALAMEA BORDA, E. La ciudad y el mundo. *El espectador*, Bogotá, 28 de outubro de 1947.

ZULUAGA, C. *Leer a García Márquez*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2015.