

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
LITERATURA COMPARADA

**HORACIO QUIROGA E CYRO MARTINS:  
FRONTEIRAS, CONFLUÊNCIAS**

Dissertação de Mestrado

Gustavo Melo Czekster

Orientadora:  
Profa. Dra. Léa Sílvia dos Santos Masina

Porto Alegre, dezembro de 2003.

GUSTAVO MELO CZEKSTER

**HORACIO QUIROGA E CYRO MARTINS:  
FRONTEIRAS, CONFLUÊNCIAS**

**Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em  
Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como  
requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.  
Área de Concentração: Literatura Comparada  
Orientadora: Profa. Dra. Léa Sílvia dos Santos Masina**

Porto Alegre, dezembro de 2003.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha esposa, Michele, pelo carinho e compreensão que me acalentaram nos momentos difíceis.

Aos meus pais, Waldemar e Elizabeth, e aos meus irmãos, Ricardo e Clarissa, por todo o apoio que sempre deram em todas as etapas que já passei.

Ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na pessoa da sua diretora, Profa. Sara Viola Rodrigues, por me receber no seu meio e propiciar, mais do que ensino teórico, uma verdadeira lição para a minha vida.

Ao CNPq, pela bolsa que me possibilitou a realização deste trabalho.

Aos professores do curso de Pós-Graduação em Letras, cuja excelência é responsável solidária por essa dissertação. É motivo de orgulho e honra saber que esse trabalho ecoa com as vozes dos meus professores.

Aos meus colegas de Mestrado em Literatura Comparada, pelo auxílio que me prestaram e pela sua paciência em responder as minhas indagações.

Um agradecimento especial à minha orientadora, Profa. Léa Masina, pelo auxílio e orientação exemplares que me proporcionou, pelas sugestões e comentários brilhantes, pelos livros emprestados e, mais do que tudo, por ter confiado nos momentos em que até eu fraquejei.

Agradeço principalmente pela sua amizade, que é muito gratificante.

# SUMÁRIO

<u>RESUMO</u> .....	5
<u>ABSTRACT</u> .....	6
<u>INTRODUÇÃO</u> .....	7
<u>1. Fronteiras, Literatura Comparada e América Latina</u> .....	12
<u>1.1 A Literatura Comparada e as fronteiras</u> .....	12
<u>1.2 O discurso literário latino-americano</u> .....	15
<u>1.3 As fronteiras latino-americanas</u> .....	19
<u>1.4 As fronteiras platinas</u> .....	22
<u>2. Outras fronteiras particulares</u> .....	29
<u>2.1 Vida e morte: questões de fronteira</u> .....	29
<u>2.2 Literatura e morte: interdependências</u> .....	31
<u>2.3 A “morte do autor”</u> .....	43
<u>2.4 A morte e a fragmentação do sujeito</u> .....	47
<u>3. A morte em Horacio Quiroga e Cyro Martins</u> .....	53
<u>3.1 A confluência da morte e a forma do conto</u> .....	53
<u>3.2 A angústia e o desespero</u> .....	59
<u>3.3 Entre o horror, o grotesco e o ridículo</u> .....	66
<u>3.4 O suicídio entre a selva e a campanha</u> .....	79
<u>3.5 Paisagens de dentro e de fora</u> .....	89
<u>3.6 Fantasmas e outros alumbramentos</u> .....	96
<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u> .....	99

## RESUMO

Esta dissertação consiste em uma abordagem comparatista da morte enquanto temática confluyente na obra dos escritores fronteiriços Horacio Quiroga e Cyro Martins. As leituras e análises realizadas destinam-se a verificar a representação da morte, as circunstâncias que a determinam enquanto temática, relacionando-as com as motivações dos autores. Nesse trajeto, examina-se também a questão do ser fronteiriço e de sua cultura. Pretende-se mostrar que a morte compõe um universo de complexas relações no qual as vivências pessoais dos escritores tornam-se determinantes. Servindo-se dos conceitos operatórios da Literatura Comparada, como a intertextualidade e a interdisciplinariedade, procurou-se identificar alguns contos em que o limite entre vida e morte torna-se, mais do que uma divisão, um modo de viver e de narrar. Em Cyro Martins, a morte é vista como etapa e consequência; em Quiroga, ela representa o fim da vida. A transposição desse limite é antecipada por circunstâncias que fortalecem o significado final dos textos, eis que os autores narram a morte para acentuar a luta pela vida. O estudo dessa característica induz a pensar os limiares entre vida e morte como analogias à noção de fronteiras espaciais e culturais. Com este trabalho, pretende-se contribuir para ampliar a reflexão sobre a literatura sul-rio-grandense em sua relação com a cultura do Prata.

## **ABSTRACT**

The present study is a comparative approach of death as a common subject in the works of two borderline writers: Horacio Quiroga and Cyro Martins. Readings and analyses here made are meant to verify death's representation and the circumstances that determine it as a subject while relating it with the authors' motivation. The borderliner being and culture are also examined. This text aims at revealing death as the center of complex relationships strongly defined by the personal experiences of the authors. Dealing with intertextuality e interdisciplinary, two operational concepts from Comparative Literature, some works are identified which the boundaries between life and death become a way of living and telling stories, more than just a division. Regarded as a step and a consequence in Cyro's works, death represents life's end on Quiroga. The transposition of this limits is preceded by circumstances that enhance the ultimate meaning of the text, whose authors write about death to stress the fighting for life. Given the examination of the characteristics, the boundaries between life and death remit to cultural and geographical borders. With this study, a contribution on the insights about the Sul-Rio-Grandense Literature in its relationship with the Prata culture is expected.

## INTRODUÇÃO

O objetivo desta dissertação é, através da leitura comparatista de Horacio Quiroga e Cyro Martins, identificar a confluência temática da morte e das circunstâncias limítrofes que a particularizam, evidenciando semelhanças e diferenças culturais. Desse modo, pretende-se analisar a morte não apenas como tema literário, mas como motivo que impulsiona dois escritores fronteiriços a incluí-la como elemento catalisador de suas narrativas.

A vida é guiada pela certeza da morte. Melanie Klein afirma que todo homem possui uma pulsão de vida e morte em constante enlace: “é o substrato teórico em que se fundamenta a luta entre pulsões de amor e ódio, que são os elementos definitivos do conflito psíquico e a origem da angústia” (BLEICHMAR, 1992, p. 94). É na literatura que a pulsão de morte mostra-se com toda a sua força. Ao escrever uma obra, o autor sabe que um dia terá que encerrá-la. Seja com a morte de um personagem ou o final físico do livro, a idéia de finitude está presente na literatura.

A forma com que a morte é articulada dentro de uma obra literária é o objeto do presente trabalho. Entretanto, não estudaremos a morte em si, mas o instante tênue que separa a vida da morte, as circunstâncias que as distinguem e irmanam. É no limite entre esses dois conceitos que podemos investigá-los de forma completa. Se vivemos para morrer, a própria vida determina a forma com que nos posicionamos diante da morte. Portanto, a literatura traça o limite e a sua própria transgressão. Michel Foucault afirma: “o problema não é mais a tradição e o rastro, mas o recorte e o limite; não é mais o fundamento que se perpetua, e sim as transformações que valem como fundação e renovação dos fundamentos” (FOUCAULT, 2000, p. 06).

Estudar o limite pode ser estudar a totalidade. Na linha que delimita dois espaços distintos encontra-se um novo universo de estudo, com suas próprias regras. Encarada por esse ângulo, a transposição de limiares conduz a novas formas de estudá-los. No seu ensaio “Prefácio à transgressão”, Michel Foucault afirma:

A transgressão é um gesto relativo ao limite: é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem. A linha que ela cruza poderia também ser todo o seu espaço. O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples: a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível. Mas esse jogo vai além de colocar em ação tais elementos: ele os situa em uma incerteza, em certezas logo invertidas nas quais o pensamento rapidamente se embarça por querer apreendê-las. (FOUCAULT, 2001, p. 32).

A morte é um assunto que fascina os artífices da obra literária. Ainda que não a abordem de forma específica, ela está presente na imitação de vida criada. Da mesma maneira que a literatura traz consigo uma pequena vida externa a de seu leitor e interna à obra, carrega também um simulacro de morte. A análise desse simulacro pode conduzir à forma com que o autor próprio se posiciona diante da morte, vista como figura de finitude.

O interesse do assunto se justifica pela série de questões instigantes que o estudo do limite entre vida e morte pode trazer para a Literatura Comparada. O que um autor pensa a respeito da morte? Como as circunstâncias pessoais determinaram sua reflexão sobre o tema? De que forma a morte é articulada dentro da literatura? Essas questões surgem da ampliação do conceito de *mimêsis*, visto nesse trabalho não só como imitação de vida, mas também simulacro de morte.

A noção de limite traz consigo a idéia de fronteira. Utilizando-a como espaço indiviso, é possível ver a fronteira como “entre-lugar”<sup>1</sup>, uma situação intermediária entre dois pólos.

Por essas circunstâncias, para demonstrar a relação entre literatura e morte, escolheu-se trabalhar com as obras de dois escritores que nasceram e viveram em zonas de fronteira: Cyro Martins e Horacio Quiroga. Vivendo em uma região que espelha o limite, a forma com



que ele se transfere para suas obras reveste-se de extrema significância. Ambos concentram a trama de seus contos no momento em que a vida está prestes a se metamorfosear em morte, tornando as suas obras singulares e representativas desse eterno embate que se transfere para a literatura.

Por intermédio dessa escolha, pode-se investigar como suas vivências pessoais se transfiguraram na obra literária. Nascidos em uma região de fronteira, um dos fatos que os distingue é justamente suas visões particulares sobre a morte. Pretende-se, assim, realizar um estudo comparatista examinando a confluência temática da morte na obra de Cyro Martins e de Horacio Quiroga.

A literatura se apropria da realidade física, geográfica e administrativa das fronteiras. Nela, a representação dos imaginários locais se duplica e diversifica simultaneamente para dar conta de uma dupla visão. Ao conviver com limites, questionando-os, a literatura articula a visão de um escritor sobre a fragmentação cultural que o cerca. Assim, acaba por expor os limites do humano.

Para realizar esse estudo, adotaram-se os métodos da Literatura Comparada, por ser a disciplina que melhor corresponde ao resultado pretendido. Todos os estudos realizados em Literatura Comparada fundam-se sobre dois pilares: a intertextualidade e a interdisciplinariedade. Para abordar a morte, a interdisciplinariedade é essencial, pois um conceito de tal natureza encontra-se nas mais diferentes áreas, tendo sido abordado pela filosofia, pela religião, pela medicina e até mesmo pela crítica literária. Limitar a visão de morte a uma única área do conhecimento é limitar a sua extensão. A morte é, portanto, uma questão de fronteiras.

Da mesma forma, a intertextualidade torna-se de suma importância, pois se percebe o quanto a leitura e assimilação de outros escritores, associadas às vivências particulares de

---

<sup>1</sup> Conceito operatório desenvolvido por Silvano Santiago (SANTIAGO, 2000, p. 26).

Cyro Martins e Horacio Quiroga, formaram a sua identidade literária. Mais do que as semelhanças entre dois escritores fronteiriços, a intertextualidade demonstrará as diferenças na abordagem do mesmo assunto.

Os escritores da fronteira não se preocupam com o limite, pois ele está internalizado na sua essência. Por esse motivo, considerando a literatura como um simulacro de vida e morte, as obras desses escritores se revelam paradigmáticas da tensão existente nas zonas fronteiriças. O diálogo que eles travam com os limites e, em especial, com a linha que separa a vida da morte, permite distinguir modos de dar visibilidade a essa fronteira. Pelo fato da sua vida misturar-se com a ficção, é possível ver com mais clareza a imitação de morte a que se propõem, e como ela está inserida em um contexto indissociável da vida que levam.

Em um primeiro momento, esse trabalho realizará um breve resumo de como a Literatura Comparada aborda a questão de fronteiras. Em seguida, será analisado o discurso literário latino-americano, como fruto da constante contradição entre o europeu e o nativo, contradição esta que se reflete na formação das fronteiras do continente. Essas fronteiras serão analisadas a seguir, mostrando que a sua constituição, mais do que um marco geográfico e político, representa também uma modificação cultural em relação às pessoas que nelas vivem. As fronteiras platinas são o objeto de estudo seguinte, mostrando como o seu histórico de violência em torno de uma identificação comum acaba por se refletir na literatura e na revisão dos conceitos de vida e morte.

Com base nesse histórico, passa-se à análise das relações de interdependência entre literatura e morte, tomando como referenciais teóricos a questão da “morte do autor” e da fragmentação do sujeito.

Após a leitura da obra completa dos dois escritores, foram identificados alguns de seus contos nos quais o jogo entre vida e morte evidencia a consciência de limiar que ambos possuíam. De Cyro foram analisados os contos “Sem rumo” e “Traste”, do livro “Campo

fora”; “Encontro”, “Triste meio-dia de um otimista”, “Você deve desistir, Osvaldo” e “A entrevista”, do livro “A entrevista”; “Inesperadamente, de manhã”, presente no livro “A dama do saladeiro”. De Quiroga foram analisados os contos “La gallina degolada”, “El almohadón de pluma”, “Los ojos sombríos” “A la deriva” e “La insolación”, do livro “Cuentos de amor de locura y de muerte”, “El desierto” do livro “El desierto” e “El hijo”, do livro “Más allá”.

Nesse “corpus” será investigado o limite entre vida e morte, instaurado na percepção artística dos escritores. Como se lerá adiante, serão estudadas cinco circunstâncias exemplares que atestam a existência dessa zona limítrofe: a angústia e o desespero; o horror, o grotesco e o ridículo; o suicídio; as paisagens; e, por derradeiro, a fantasmagoria.

Nas obras de Cyro Martins e de Horacio Quiroga, o particularismo das situações e da temática eleita superam as limitações de uma visão retrógada e repetitiva, própria das armadilhas do regionalismo e do “criollismo” platino, para construir uma nova proposta literária. Caminhando em busca de identidade, distanciando-se do lugar em que nasceram para obterem o necessário afastamento, os dois escritores optaram por caminhos distintos, que se tornaram determinantes nas suas obras, transformando a fronteira de um lugar etéreo em um ponto de partida, ou em local da chegada. Vida e morte dissolvem-se dentro da obra. A imitação se confunde com a realidade do mundo que os cerca.

Não bastando isso, circunstâncias pessoais afetaram a estrutura da sua produção literária, em especial os contos. Não existem palavras irresponsáveis; o conto torna-se o local onde o autor enfrenta seus medos e anseios, buscando uma redenção impossível. A fronteira física transporta-se para o escritor, repleto de dilemas e contradições. Para Horacio Quiroga, escrever é uma forma de trazer ordem para o caos da sua personalidade. Em Cyro Martins, ficção, memória e realidade se misturam. Na fronteira da literatura e da morte, não há limites, somente dúvidas e caminhos a serem traçados.

# 1. Fronteiras, Literatura Comparada e América Latina.

## 1.1 A Literatura Comparada e as fronteiras

Um dos temas que ocupam a Literatura Comparada é o estudo das fronteiras, eis que elas possibilitam verificar os trânsitos interdisciplinares e intertextuais que cercam os limites, em uma constante relação de trocas. Não mais consideradas como elementos geográficos ou políticos, as fronteiras constituem-se em limites culturais com zonas de interpenetração, identificação e exclusão mútuas. O contraste físico entre dois países gera uma zona dúplice, onde eles se confundem e acabam por misturar-se, atenuando a própria idéia de divisão para transformar-se em passagem.<sup>2</sup>

É importante ressaltar que as pessoas são formadas por fronteiras. O simples fato de possuir pele é um indício de que algo já separa do ambiente circundante. Entretanto, para o comparatista, a análise centra-se nas regiões fronteiriças, visando os movimentos culturais que extravasam os limites físicos de uma região. Para Evelina Hoisel, limiar significa trânsito entre saberes uma vez que:

A noção de limiar impõe a de fronteira, a necessidade de estabelecer a demarcação que separa territórios geográficos e lingüísticos. É a linha que determinará — ou prescreverá — uma parada, um momento de suspensão em que é necessário se deter, mas que também possibilita a ultrapassagem, a travessia, a transgressão. O limiar pode ser considerado, assim, o ponto de intersecção entre o indiferenciado e o diferenciado, conectando o dentro e o fora, o interior e o exterior, a separação e a junção de territorialidades lingüísticas ou de espaços do saber. (HOISEL, 1999, p. 42)

Por ser área de intercâmbio cultural, a fronteira liberta-se do caráter estanque da geopolítica e torna-se uma zona de contornos indefinidos, permitindo a livre passagem das

idéias. Assim, o desvanecimento dos marcos divisórios determina o surgimento de uma região híbrida, de culturas imbricadas. Sandra Jatahy Pesavento, utilizando um conceito de Jacques Leenhardt, afirma que as fronteiras possuem um caráter dúplice, de ambivalência e ambigüidade, “ambivalente porque a fronteira é trânsito que comporta dois estados de ser, e ambíguo por que traz consigo uma promessa de superação do tempo, na possibilidade de ser um outro, um terceiro.” (PESAVENTO, 2002, p. 37). Esse terceiro surge como um amálgama das trocas culturais geradas, não lhes sendo contrário, mas sim aditivo, na medida em que confere novas características ao conjunto já existente.

A existência da fronteira molda não só a literatura de uma região, como também a crítica feita sobre ela, ainda mais se considerarmos que elementos não-literários podem ser determinantes na formação de um sistema literário<sup>3</sup>. Contudo, o escritor deve transcender os limites da fronteira, utilizando-a como meio de expor a sua visão de mundo, nem sempre totalitária e acabada. Roberto Schwarz comenta:

Em diferentes versões, a orientação patriótica impunha as suas coordenadas à apreciação literária, de que passava a funcionar como o a priori, aliás errado. De fato, as fronteiras nacionais são um limite — ou contexto — arbitrário para a vida do espírito moderno. (...). Entretanto, o próprio sentimento do relativo das fronteiras políticas certamente corresponde a uma experiência social efetiva, condicionada e sustentada por processos de raio mais amplo. Digamos então que a liberdade artística, tal como os tempos modernos a formaram, dispensa o escritor de se curvar às prescrições da pátria ou de qualquer outra modalidade de oficialismo. Mas não o dispensa de consistência e profundidade no relacionamento com seus materiais, que tomou onde e como quis, e sobre os quais trabalha. (SCHWARZ, 1999, p. 34).

Entretanto, ao invés de formar uma nova região, é justamente o trânsito de saberes na zona fronteira que acaba por salientar a identidade dos países que a formam. O estabelecimento de um sistema de trocas culturais não implica a destruição do sistema vigente: ao contrário, forma uma relação rica de significados.

---

<sup>2</sup> Nos últimos anos, esse assunto tem chamado cada vez mais a atenção, sendo inclusive o assunto do 3º Congresso da ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada), em 1992, com o título de “Limites”.

<sup>3</sup> “Com efeito ao contrário do que pressupõem os formalistas, a compreensão da obra não prescinde a consideração dos elementos inicialmente não-literários. O texto não os anula, ao transfigurá-los e, sendo um resultado, só pode ganhar pelo conhecimento da realidade que serviu de base à sua realidade própria.” (CANDIDO, 2000, p. 34).

Partindo da palavra latina “limes”, Jacques Leenhardt afirma que o espaço da fronteira contém uma terceira dimensão, um plano em descompasso que permite apreender o território a partir de um ponto de vista tanto externo quanto interno (LEENHARDT, 2002, p. 30). Esse “plano em descompasso” reflete-se na literatura produzida na região, transformando-se pela abordagem social empregada e pela vivência pessoal do autor.

Muito da questão da fronteira passa pelo conceito elaborado por Silviano Santiago, no sentido de ser um entre-lugar (SANTIAGO, 2000, p. 26). Ou, melhor dizendo, um local entre-lugares. A possibilidade de estar em uma zona de intercâmbio cultural tão forte que é capaz de gerar um amálgama de culturas faz com que os próprios conceitos literários se desvançam.

Eduardo Coutinho afirma:

Nesse mundo de possibilidades sem parâmetros definidos, tudo é problematizado. Assim, na seara mais específica da literatura, os termos que constituíram referenciais seguros para os estudos comparatistas são questionados, e as fronteiras entre os discursos e os próprios objetos de análise se diluem. Surgem então indagações sobre o estatuto da própria literatura e dos discursos a ela relacionados. (COUTINHO, 2001, p. 10).

A necessidade de transcender limites referida por teóricos da literatura<sup>4</sup> já denota o caráter transgressor da disciplina. Ironicamente, o estudo das fronteiras como zonas culturais se opõe à ultrapassagem do limite, mas se dedica a estudá-lo. A região fronteira representa um locus de estudo peculiar, capaz de resgatar traços semelhantes e diferentes, possibilitando ver a análise de como um elemento é assimilado por duas culturas distintas.

Nesse momento torna-se interessante fazer uma breve análise do próprio termo “identidade cultural”, pelo qual o estudo de fronteiras realizado pela Literatura Comparada tem tanto interesse. A identidade cultural de uma região pode ser sintetizada como as circunstâncias que a particularizam e definem perante outras regiões.

Por muitos anos, a Literatura Comparada abordou a identidade cultural de uma região, tendo como enfoque estabelecê-la através do contraste com outras identidades. Contudo, por

---

<sup>4</sup> Leia-se a respeito “A crise da literatura comparada”, de René Wellek (WELLEK, 1994, p. 115).

meio do estudo das fronteiras, que é a área de intersecção entre duas identidades culturais, definiu-se que a semelhança e a diferença devem ser abordadas em conjunto. Nesse sentido oportuno citar Zulma Palermo e Elena Altuna:

La identidad cultural surge no sólo del sentido que cada comunidad elabora sobre sí misma, sino de la relación con los 'otros', con las otras culturas, con la imagen que los otros proyectan sobre la propia cultura. Por lo tanto, una cultura surge de esa relación de alteridad, de oposición y de contacto con otras 'regiones' culturales. (PALERMO et al, 2000, p. 04).

A região de fronteira possui uma identidade cultural não raro distinta da identidade cultural do país a que pertence<sup>5</sup>. Esse fato faz com que os habitantes da fronteira sintam-se na periferia dos centros decisórios, à margem do restante da nação a que pertencem. Essa sensação de desamparo é inevitavelmente traduzida para a literatura da região, uma literatura calcada na tentativa extrema de conceder ao morador do local uma aura de heroísmo, evidente negação da situação periférica em que se encontram. Também, no sentido contrário, essa literatura pode mostrá-lo entregue à desesperança de sua condição.

Cabe ainda acrescentar o que afirma Adalbert Dessau, citado por Sandra Nitrini: um estudo da literatura latino-americana torna-se impossível sem a aplicação substancial de métodos comparativos (NITRINI, 2000, p. 82). Por esse motivo, justifica-se a Literatura Comparada como a área do conhecimento que melhor consegue tratar a riqueza cultural das fronteiras e suas relações na construção de uma identidade local. Isso se evidencia ainda mais no caso específico do discurso literário latino-americano.

## **1.2 O discurso literário latino-americano**

Ana Pizarro afirma que o discurso latino-americano oscila entre dois pólos: o regional e o europeu (PIZARRO, 1986, p. 7). Regional por estar imbuído de uma tradição representada

nos imaginários locais e europeu por se inserir em um contexto de colonização. A fusão entre essas características origina o teor do discurso literário latino-americano.

Contudo, definir pode ser limitar, e a literatura da América Latina transcende definições. O regional e o europeu misturam seus discursos. No interior dessa mistura, as batalhas sangrentas que originaram o continente se repetem, incessantes. A literatura latino-americana é uma literatura de trincheiras.

Essas reflexões trazem ao presente um trabalho apresentado por Cyro Martins na Associação Gaúcha de Escritores, em 1992, com o título “Identidades de uma literatura sul-americana”. Nele, o autor parte do conceito de identidade, afirmando:

O tema deste painel me deixou um tanto perplexo à primeira vista. Tudo devido à palavra identidade, cujo significado é ser à parte, ser o próprio, ter caracteres particulares, personalizados. Não creio que a literatura da América do Sul possua essas distinções em pureza, tanto mais que é produto de um continente novo, cuja população se estratificou com a mescla de sangue indígena com o dos colonizadores e logo com as inúmeras correntes migratórias. Portanto, penso que estamos diante de um tema retórico, propício a desenvolvimentos cansativamente prolixos. (MARTINS, 1994, p. 124).

Tais considerações encontram ressonância no pensamento do filósofo francês Michel Foucault, quando afirma que a grande luta da sociedade consiste no poder sobre o discurso (FOUCAULT, 2000, p. 10). No caso da América Latina, o colonizador sobrepôs o seu discurso, dito civilizado, sobre os discursos existentes no continente. Dessa forma, impôs os seus valores e costumes em uma cultura que não os possuía, gerando o grande debate que envolve a identidade da literatura latino-americana.

Seguindo Foucault, podemos encarar o jogo da colonização exclusivamente como uma relação de força, onde o lado mais forte sobrevive ao fraco. Entretanto, ele também pode ser visto como um jogo de sedução: o europeu se aproxima, fascinado pela diversidade cultural do desconhecido. O regional, por sua vez, em um primeiro momento recusa a chegada do

---

<sup>5</sup> Rien Segers afirma: “For the concept of ‘cultural identity’ this implies that the cultural identity of a particular group is only partly determined by their national identity. Cultural identity is a broader concept than national identity.” (SEGERS, 2001, p. 57).



estranho, mas logo se dispõe a aprender com ele novas formas de demonstrar a sua cultura.

Antonio Cornejo Polar afirma:

O discurso dos séculos coloniais, que não é nem o dos espanhóis, nem o dos índios, nem tampouco a soma de ambos, mas o que está construído pelo e com o conflito que os separa e os une, em inextricável vínculo que às vezes não é senão o da contradição mais ríspida, num excelente modelo — quase uma premonição — da índole de um processo que chega até os dias de hoje: o signo maior de uma literatura — a nossa — que é campo aberto à insalvável heterogeneidade de vozes e letras plurais e dissidentes, aos muitos tempos de uma história mais assombrosa e densa que a linear, às várias, matizadas e confusas consciências que a cruzam e lhe conferem atordoante consistência. Espelho, enfim, no qual ao olhar-nos podemos descobrir — com sobressalto e prazer — que nosso rosto e nossa identidade são também, e ao mesmo tempo, a identidade e o rosto do outro. (CORNEJO POLAR, 2000, p. 84).

A relação, longe de ser eliminativa, onde para ser regional deve-se excluir o europeu e vice-versa, torna-se complementar, uma associação de trocas e experiências. Deve-se deixar de ver o europeu em posição privilegiada sobre o regional, para examinar a forma como ambos repercutem mutuamente nas suas próprias estruturas. O regionalismo extremado pode ser especialmente alienante, nas palavras de Antonio Candido (FERNÁNDEZ MORENO, 1972, p. 360), mas buscar a influência européia sem ressaltar os fatores locais também é outra forma de alienação incompatível com a riqueza do discurso literário da América Latina. Esta circunstância leva Ana Pizarro a afirmar:

Esta es, por lo demás la única forma de hacer comparatismo para nuestra cultura: un comparatismo descolonizado, un comparatismo contrastivo, que no intente ver en nuestra producción un reflejo de los modelos metropolitanos sino que observe los mecanismos a través de los cuales un discurso responde creativamente a su impacto, en su dialéctica permanente de construcción de cultura y sociedad, de construcción de civilización. (PIZARRO, 1986, p. 9-10)

Os escritores brasileiros — e, por assim dizer, os latino-americanos — lidam com o material que lhes foi legado pela Europa. De acordo com Roberto Schwarz, não é necessário saber disso, o importante é usar essas forças invisíveis da literatura como bússola, capaz de lhes guiar no sentido de incluir o texto em uma tradição literária ocidental (SCHWARZ, 1981, p. 24). A colonização deixa de ser um fato limitativo na criatividade, com a literatura local sempre vista em relação ao modelo europeu, para tornar-se o diferencial de uma literatura múltipla, que aceita e incorpora o elemento estrangeiro aos padrões da região.

No ensaio “Nacional por subtração”, Roberto Schwarz trata da questão da literatura latino-americana e o fato de que esta tende a se encarar como cópia do modelo estrangeiro e, por conseguinte, em posição inferior. Contudo, afirma que essa tendência de se auto-diminuir não deriva da imitação dos padrões estrangeiros, mas sim da posição da cultura local e de como esta encara a si própria (SCHWARZ, 1989, p. 46). A inferioridade estaria impressa no próprio sistema cultural, e não na literatura. Essa inversão do ponto de vista demonstra que, ao invés de considerar a literatura como uma reles imitação do modelo europeu, deve-se investigar os motivos pelos quais a própria cultura latino-americana, com suas riquezas e múltiplas nuances, se coloca em uma posição subalterna diante do colonizador.

Silviano Santiago menciona que os textos escritos por latino-americanos devem ser lidos como se fossem a superposição de dois textos, onde o discurso da América Latina trava um diálogo com seu correspondente europeu (SANTIAGO, 2000, p. 20). Não haveria hierarquias, mas sim as mútuas descobertas que acompanham um diálogo entre iguais. A apregoada superioridade do modelo da metrópole, portanto, deixa de existir. Assim, postos em igualdade, é possível perceber a multiplicidade cultural do discurso latino-americano.

Em contraponto às idéias de Antonio Candido e Roberto Schwarz, que consideram a literatura latino-americana como produto da continuidade de uma tradição que chegou aqui e com a qual travamos um diálogo de mútuas trocas (BITTENCOURT, 1996, p. 72), Haroldo de Campos e Silviano Santiago pregam a ruptura com a tradição, desconstruindo as idéias de originalidade e influência. Existem, assim, duas formas de estudar o discurso latino-americano: a tranqüilidade de uma relação de pesos e contrapesos com o discurso europeu que lhe origina e do qual se abebera, ou a violência antropofágica.

As diferentes abordagens do discurso literário latino-americano são a fonte de sua riqueza teórica. Mais do que a luta implacável contra um colonizador estrangeiro em benefício da manutenção da cultura local, as peculiaridades desse conflito se deslocaram para

a formação das fronteiras da América Latina. Não raro impostas pelo europeu, que desconhecia as características da região, as fronteiras foram criadas sob o signo da beligerância, o que, por certo, impediu por muito tempo o reconhecimento da identidade dos que nela vivem.

### **1.3 As fronteiras latino-americanas**

A valorização da literatura produzida na América Latina, não mais vista como um modelo de subserviência da colônia, mas como produto da constante contradição entre dois sistemas culturais diferentes, leva às zonas onde essa interpolação ocorre de maneira mais contundente: as fronteiras latino-americanas.

Em ensaio sobre a tradição discursiva da América Latina e a perspectiva comparatista, Tania Carvalhal menciona dois tipos de análise possíveis para a Literatura Comparada: o das relações internas ao continente, onde se privilegia o corpus, e o das relações externas que essas culturas mantêm com a tradição discursiva ocidental como um todo (CARVALHAL, 1996, p. 207). No caso específico das fronteiras do continente, as relações internas e externas confluem como os mananciais de um rio, constituindo a riqueza da análise desses pontos.

As zonas de fronteira na América Latina são regiões conturbadas, com limites traçados em tempos recentes, a custa de inúmeras guerras. Nessas áreas torna-se mais visível o conceito de “grande continente mestiço” referido por Ricardo Latcham: já Mario Benedetti ressalta que essa mestiçagem não é só de raças, mas também de influências, aspirações e ideologias (BENEDETTI, 1972, p. 365-366).

Como não poderia deixar de ser, a literatura apoderou-se do desconforto das regiões fronteiriças, transferindo-o para o seu interior. Essa é a angústia da fronteira: estar em um lugar, inserido em determinado ambiente, sabendo que, do outro lado de uma linha imaginária traçada por pessoas que não pertencem à singularidade da região, existem outros tipos de pessoas e ambientes.

Estudar a literatura latino-americana significa estudar a formação traumática das suas fronteiras. André Roberto Martín ressalta uma curiosidade: embora a maioria das 25 fronteiras internacionais do continente sul-americano tenha sua origem no passado colonial, nenhuma das fronteiras das províncias espanholas foi definida com exatidão (MARTÍN, 1998, p. 82). Parte das linhas inexistentes que demarcam países foi desenhada através da violência e outra quantidade significativa através da diplomacia. A primeira divisão da América Latina, o Tratado de Tordesilhas (1492), representou muitas mortes. Em seguida, a separação do Uruguai, a guerra do Paraguai, a promulgação da República Piratini, a compra do Acre pelo Brasil, o advento do Mercosul: todos esses eventos demonstram que as fronteiras são regiões de instabilidade geográfica, áreas que vivem sob o estigma de não saberem a quem pertencem e nem sequer onde estão.

Por seu caráter de transitoriedade, as fronteiras tornam-se zonas de imbricação cultural. O regional perde a sua pureza, dissipando-se. Os imaginários locais se confundem ou se rechaçam. A fronteira torna-se, assim, uma área de ebulição, onde culturas diferentes se misturam em busca de um amálgama que as satisfaça e permita a sua convivência mútua.

Assim, a literatura se apropria dessa realidade física, geográfica e administrativa, uma vez que, na fronteira, a representação dos imaginários locais se duplica e diversifica para dar conta de uma dupla visão. Os escritores da região de fronteira examinam a realidade de fragmentação cultural que os cerca, à procura incessante de definição da própria identidade e

da identidade da região ficcionalizada em sua obra. Com a literatura vista como refúgio e forma de reflexão, ocorre o que diz Maurice Blanchot:

Na obra, o artista não se protege somente do mundo mas da exigência que o atrai para fora do mundo. A obra doma e submete momentaneamente esse ‘lado de fora’, restituindo-lhe uma intimidade, ela impõe silêncio, confere uma intimidade de silêncio a esse lado de fora sem intimidade e sem repouso que é a fala da experiência original. (BLANCHOT, 1987, p. 47).

Os escritores produzem, dessa forma, uma literatura da terra ou do homem do campo, uma crônica de rebeldias e submissões, uma exploração profunda da relação telúrica do homem com a natureza que o cerca, conforme afirma Emir Rodríguez Monegal (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1972, p. 148). Da mesma forma, estabelece-se uma relação telúrica com os valores imbuídos na tradição de uma zona de fronteira, sendo exemplos a valentia e a honra do gaúcho, citadas por Ligia Chiappini Moraes Leite no seu detalhado estudo “Regionalismo e Modernismo” (MORAES LEITE, 1978, p. 67-69).

Por todas essas razões, os escritores da região das fronteiras latino-americanas ostentam um movimento pendular: ao mesmo tempo que buscam suas origens, acabam por negá-las. Pela sua formação, no caso da literatura produzida nas fronteiras platinas, objeto de estudo do presente trabalho, a mesma está imbuída de algo que Albert von Brunn chama de “espírito de anarquia” (VON BRUNN, 2002, p. 78). Buscam a capital, o “centro”, mas seus temas retornam à fronteira, a “periferia”. A junção de diferentes culturas e a sensação de “descolamento” do espaço — o escritor não sabe onde se encontra — acabam fazendo com que se busque, através da literatura, a demarcação de fronteiras não só geográficas e políticas, mas também dos limites que separam a vida da morte, a glória da derrota. Os escritores fronteiriços convivem com os limites e, por esse motivo, eles acabam por se tornar o epicentro invisível das suas obras.

## 1.4 As fronteiras platinas

Entre os limites da América Latina, as fronteiras platinas são um caso extremo de efervescência cultural. Argentina, Uruguai e Rio Grande do Sul — estado federativo brasileiro — constituem uma região separada por limites geográficos, mas unida por elementos comuns que lhe propiciam uma identidade precária, desvinculada dos conceitos espaciais de país e pátria. Jacques Leenhardt afirma:

A história da fronteira entre os diferentes atores do Rio da Prata abriga as mesmas questões: não somente ‘onde está a fronteira?’, surgida dos combates em torno das Províncias Unidas do Prata (1825-1828), que conduziu à transformação da “Banda Oriental” em um verdadeiro Estado: o Uruguai; ‘onde está a fronteira resultante da Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870)?’ Mas sobretudo como modos de vida e culturas se constroem ou sobrevivem apesar dos recortes que os atravessam, e constituem, à sua maneira, um espaço diferente daquele que tentam definir os Estados, um Estado de cultura mais do que de dispositivos estatais de proteção. (LEENHARDT, 2002, p. 29).

As regiões geográficas nem sempre se confundem com as regiões literárias. Exemplo disso são as fronteiras platinas, que constituem por si só uma região cultural distinta dos limites espaciais que as constituem. Entre as regiões literárias latino-americanas, encontra-se a região rioplatense, definida pelo seu caráter periférico em relação ao continente (PALERMO, 2000, p. 14-16).

O farrapo de identidade ao qual se agarram os moradores da região — que chamam a si mesmo de “gaúchos” — decorre de uma identificação que suplanta os limites geográficos. O Rio Grande do Sul é o limite do Brasil, um estado situado longe dos acontecimentos decisórios e econômicos (BITTENCOURT, 1999, p. 33); Argentina e Uruguai encontram-se no limite da América Latina. Entretanto, gaúchos são os moradores da região, irrelevante o país a que pertencem. Do ponto de vista cultural, esse termo lhes congrega e concede individualidade, inserindo-os no contexto de uma trilogia que contém, além do gaúcho rio-grandense, o gaúcho uruguaio e o argentino (REVERBEL, 1986, p. 06).

A própria acepção do vocábulo “gaúcho”, com que os moradores da região platina se identificam, é controversa. Carlos Reverbel, utilizando verbete de Joan Corominas, sintetiza: “Gaucha. Criollo rural del Rio de la Plata, 1782. Origen incierto: quizá sea lo mismo que guacho ‘huérfano’ (antes uájcha, antes uákcha), pobre, indigente, huérfano, de donde primero guaucho y despues gaucha.” (REVERBEL, 1986, p. 13).

O fato de identificar-se com um indigente e um ladrão revelam muito do pensamento do gaúcho sobre a sua situação no contexto da América Latina. Mas, mais do que tudo, permite entender o habitante da região platina como alguém que mora na periferia dos acontecimentos, onde “a interação de nacionalidades e as lutas internas pelo poder aumentam a necessidade de afirmação”, como escreve Maria Helena Martins (MARTINS, 2002, p. 235).

Essa afirmação, em última instância, representa a necessidade fremente de algo capaz de conceder individualidade e explica o motivo dos personagens da literatura gauchesca, mais do que pessoas, serem declarações de princípios na forma de personagens, encaixando-se na definição que Bakhtin traça sobre o herói de Dostoiévski: “O herói dostoiévskiano não é apenas um discurso sobre si mesmo e sobre seu ambiente imediato, mas também um discurso sobre o mundo: ele não é apenas um ser consciente, mas um ideólogo.” (BAKHTIN, 1997, p. 77).

O fato que possibilitou a identificação entre os habitantes dessas regiões foi a facilidade de deslocamento de uma área para outra, graças à inexistência de obstáculos naturais que inviabilizassem tal trânsito. Maria Helena Martins defende que, pela própria formação geográfica, o pampa parece ilimitado, sem fronteiras (MARTINS, 2002, p. 234).

Neste aspecto, Carlos Reverbel faz análise singular:

A fronteira do Rio Grande com os países do Prata estende-se por 1727 quilômetros, dos quais 724 com a Argentina e 1003 com o Uruguai. A fronteira com o Uruguai, desde a barra do Chuí até a foz do Quaraí, é quase toda seca. Já a divisa com a Argentina, desde a foz do Peperi-Guaçu até a confluência do rio Quaraí, corre ao longo do rio Uruguai. Nada, entretanto, impede o livre trânsito entre o Rio Grande e os países platinos. Embora o rio Uruguai, na fronteira com a Argentina, ofereça obstáculos em diversos pontos, outros tantos são perfeitamente transponíveis, nunca tendo impedido o trânsito entre os dois países e sendo conhecidos, como a

palma das mãos, sobretudo pelo contrabandistas de ambas as bandas. (REVERBEL, 1986, p. 68).

Essa proximidade facilitava o intercâmbio de pessoas e idéias, eis que as condições geográficas eram propícias para o livre trânsito e a passagem, resultando em uma zona de interação intensa, onde a própria literatura reconhece a presença de uma área só (FRANCO, 1992, p. 30).

Sobre a inexistência de marcos físicos a distinguir a fronteira platina, em especial a que separa o Brasil do Uruguai, Cyro Martins afirma nas suas memórias que a fronteira servia inclusive como proteção:

Bah, a indiada entrou em alvoroço. Parecia até que os chefes estavam juntando gente para a revolução outra vez. Alguns ficaram muito assustados, sumiram, se esconderam nos matos, vararam para o outro lado. O outro lado era o Uruguai. (MARTINS, 1999, p. 56).

Contudo, outro aspecto identifica e une os habitantes do sul da América Latina. Pablo Rocca, analisando a obra de Sarmiento, afirma que na gauchesca circula uma corrente de ódio ao estrangeiro (ROCCA, 2002, p. 83). Explicando esse ódio, Regina Zilberman, após dizer que o vilão por excelência do gaúcho é o homem vindo de outras regiões, centra a razão de tamanha aversão em traços biológicos, a oposição entre o físico deficiente do estrangeiro e a beleza externa do rio-grandense (ZILBERMAN, 1982, p. 37). Estrangeiro visto como não pertencente ao meio circundante, é geralmente encarado com escárnio e desprezo. Tal posição, por vezes xenófoba, relaciona-se intrinsecamente à valorização extrema dos elementos locais em detrimento de características estrangeiras.

As fronteiras platinas, nascidas da constante oposição com o que vem de fora e com os próprios limites dos países circundantes, são áreas cuja instabilidade permite desenhar novos tipos de estudos sobre a historiografia da América Latina, conforme afirma Maria Ines Moraes:

El caso riograndense ofrece un ejemplo dramáticamente opuesto: aquí el concepto de 'frontera' aparece siempre asociado a 'conflicto', 'lucha', 'coraje', 'guerra', jalonando la historia del territorio riograndense desde su mero poblamiento inicial hasta el comienzo del siglo XX. Al parecer el carácter 'fronterizo' de la región sureña ha sido evocado en diversos



análisis históricos, con significados opuestos. Mientras que para una cierta tradición historiográfica local este carácter fronterizo es asociado a cualidades heroicas de los gaúchos (coraje, ímpetu guerrero, bravura en la defensa del territorio, etc), para otras opiniones la frontera habría sido la causa última de una identidad gaúcha plagada de vicios y desaciertos. Para bien o para mal, ambas corrientes coinciden en enfatizar el rol de la frontera como elemento clave para comprender la historia regional. (TARGA, 1998, p. 289).

A mesma autora diz que as fronteiras na Região Platina começam como uma divisão espacial e geográfica dos países que a circundam. Contudo, à medida que vão enriquecendo, tornam-se uma divisão social e política dos países aos quais pertencem (TARGA, 1998, p. 291-292). Essas circunstâncias demonstram a forte identificação gerada na fronteira pela sua condição de periferia. O isolamento fortifica o intercâmbio cultural, trazendo consigo a transgressão.

Ainda assim, o fato de se constituírem em periferias dos grandes centros sobre os quais a atenção das nações se voltam, acaba por vitimar as fronteiras na sua auto-estima, tornando-as regiões frágeis, de economia desgastada.

As fronteiras platinas apresentam outra peculiaridade na literatura sobre elas produzida. O movimento de trânsito dos seus habitantes, da periferia para o centro, permite a urdidura literária dos seus textos, como se a única forma de abordar a fronteira fosse se afastando dela. O distanciamento facilita a construção e desconstrução literária da fronteira.

Ainda que os assuntos e as temáticas sejam semelhantes, a diversidade na linguagem, longe de representar um obstáculo intransponível, é fator de união da fronteira, funcionando como um elemento “intersticial”, na feliz expressão de Pablo Rocca:

De tal modo que, mantendo-se à margem de duas línguas e de três Estados nacionais, a gauchesca conseguiu criar um espaço ‘intersticial’. Isto é: conseguiu mostrar que os limites nacionais — e até os limites lingüísticos — têm uma alta densidade arbitrária, artificial. A gauchesca transformou a férrea fronteira em um espaço poroso, construiu pontes e moveu barreiras contra a vontade do discurso do poder estatal. (ROCCA, 2002, p. 74).

Em ensaio sobre Cyro Martins, Tania Carvalhal alude a essa diversidade na linguagem, que, no seu entender, configura um diferencial para a obra de Cyro, pois “não há em sua narrativa mais espanholismos do que aqueles que são comumente usados na fronteira;

não desfiguram, pois, os personagens que os empregam, mas, ao contrário, os situam geográfica e culturalmente.” (CARVALHAL, 2000, p. 150). Opinião compartilhada por Léa Masina, que acrescenta que as vozes dos personagens demonstram o seu empobrecimento pelas incessantes revoluções e por um modelo social aniquilador da sua auto-estima (MASINA, 2002, p.132).

Segundo Lisana Bertussi, literatura gauchesca é aquela que recorta como espaço a região da Campanha — com o trabalhador rural e o estancieiro — configurando-o a partir de uma linguagem que privilegia as nuances da fala oralizada (BERTUSSI, 1997, p. 14). A linguagem, marca maior da distinção de nações, no caso das fronteiras platinas é utilizada como o principal fator de união entre diferentes povos. A literatura gauchesca forjou laços e concedeu substância à zona da fronteira, demarcando novos limites distintos daqueles presentes nas divisões sócio-políticas e geográficas, de acordo com o afirmado por Guilhermino César:

Pois todos sabemos que existem obras antes e depois da fronteira, marcadas por forte acento regional, como no caso dos autores hoje chamados tradicionalistas. Os limites estabelecidos pela soberania de cada Estado não coincidem, porém, com a área lingüística dos dois idiomas concorrentes — o português e o castelhano. Em algumas zonas eles se misturam, confraternizados com idênticos costumes e as mesmas técnicas de trabalho campeiro. Daí o surgimento, cá e lá, de falares que devem uns aos outros muito de sua cor local. (CÉSAR, 1994, p. 55).

Importante ressaltar, ainda, que a literatura gauchesca produzida no Rio Grande do Sul é diferente da literatura gauchesca dos demais países platinos. Unidas por um símbolo comum, estas literaturas se distanciam na sua intenção: enquanto a literatura gauchesca do Rio Grande do Sul está inserida como integrante do colorido cultural do mapa brasileiro, para os platinos ela representa o próprio instinto nacional a lutar por uma expressão individualizadora (CÉSAR, 1994, p. 45). Entretanto, ambas procuram a individualidade da figura do gaúcho, sendo que a literatura gauchesca do Rio Grande do Sul, por seu caráter peculiar, estabelece-se como a busca da identidade local em oposição à identidade atribuída ao resto do Brasil.

Outra característica das fronteiras platinas é a violência que cerca os seus habitantes. Por estar afastada do centro, a região da fronteira foi prejudicada pela ação de bandoleiros, ladrões e assassinos, tanto os de um país quanto os de outro. No passado, era comum o trânsito de bandidos que, para fugir da lei do local em que se encontravam, atravessavam os limites para outro país. Essa circunstância transformou a fronteira em uma terra de ninguém, sujeita à violência e ao descaso dos centros decisórios.

Não só isso: as guerras e acordos travados em relação às fronteiras derivam do centro para as periferias. Pessoas distantes das particularidades da região platina foram os definidores da sua extensão e limites; assim, além da sensação de desconforto em relação ao centro decisório, esse afastamento favorece a falta de auto-estima dos habitantes do local, que se sentem excluídos em relação ao restante do país.

Na região do Cone Sul, a violência das fronteiras acabou por se transferir para seus habitantes, sujeitando-os a agir de forma também violenta para coibir saques, roubos e assassinatos. Essa situação de constante violência, além de particularizar a região, não deixa dúvidas de que as pessoas a ela submetidas possuem noções distintas da morte, o que explica a frequência da idéia da morte nos imaginários locais.

A violência se transporta para os homens, que acabam por refleti-la nas suas expressões artísticas. No caso das fronteiras platinas, a violência e a morte são conceitos que andam lado a lado. Essa característica traz para o estudo da literatura produzida na região a melhor forma de se analisar a relação estabelecida com a morte. Não é de se espantar, assim, que, entre os escritores nascidos ou criados em regiões de fronteira, a vida e a morte possuam valores equânimes.

Cabe acrescentar que, nas fronteiras platinas, a naturalidade da morte é consequência direta da violência experimentada na sua formação e dos períodos de indefinição política que

as cercaram. Associada ao conceito de limite, isso permite mostrar que a antecipação da morte é mais dolorosa que o próprio morrer. E a literatura demonstra isso, ritualizando a passagem.

## **2. Outras fronteiras particulares**

### **2.1 Vida e morte: questões de fronteira**

Dos inúmeros conceitos de morte, o que parece de mais simples compreensão é o que define a morte como a cessação da vida. Essa simplicidade aparente desaparece no momento em que nos indagamos sobre o que é vida. E torna-se ainda de maior complexidade no momento em que percebemos, na natureza, a complementaridade dos conceitos de vida e morte, pois a primeira é condição para a segunda. A evolução das espécies depende justamente da morte, eis que o diálogo travado entre esta e a vida que lhe precede forma uma fronteira de caráter particular.

Na civilização ocidental, a morte é encarada como o oposto da vida, o que explica muito do receio com que se trata esse assunto. Tratar da morte é, em última análise, revisitar a vida, saber o que estamos fazendo a respeito dela. Entretanto, para os budistas e xintoístas, os ensinamentos da vida são voltados para a aceitação absoluta da morte. Por uma inversão do axioma ocidental, a certeza da morte não transmite reflexão sobre a vida, mas sim o contrário: não se vive para morrer, mas sim se vive pelo prazer da vida. A aceitação da morte facilita a passagem de um estado para o outro.

No seu clássico ensaio “O mal-estar da civilização”, Sigmund Freud afirma existir uma pulsão de morte a guiar as condutas humanas. A forma radical dessa afirmativa instigou Jacques Derrida a observar que, para Freud, a pulsão de morte deixou de ser uma hipótese discutível para se tornar Anankê, a necessidade invencível. E acrescenta:

É como se Freud não conseguisse mais resistir à perversidade irreduzível desta pulsão que ele nomeia aqui pulsão de morte ou pulsão de agressão ou pulsão de destruição, como se estas três

palavras fossem, nesse caso, sinônimas. (...). Essa pulsão, portanto, parece não apenas anárquica, anarcônica (não nos esqueçamos que a pulsão de morte, por mais ordinária que seja, não é um princípio, como o são o princípio do prazer e o princípio de realidade): a pulsão de morte é, acima de tudo, anarquívica, poderíamos dizer, arquiviolítica. (DERRIDA, 2001, p. 21).

Ainda seguindo o teórico francês, a pulsão de morte é a responsável pela tentativa de destruição do arquivo, o “mal de arquivo” (DERRIDA, 2001, p. 23). É através desse desejo involuntário de morte, guiando os passos da vida, que se tenta destruir a memória formada pelo arquivo. A pulsão de morte, inerente ao homem e presente em todos os atos de sua vida, sombra aterrorizante e confortadora, acaba por se tornar determinante nos atos que regem a vida, influenciando, inclusive, sobre as formas artísticas.

Na Matemática clássica, há um paradoxo famoso inventado pelo filósofo grego Zenão de Eléia, no qual o veloz Aquiles jamais alcançaria uma tartaruga que o precedesse, uma vez que, antes de percorrer a distância que os separava, teria que percorrer a metade dessa distância, e depois a metade dessa nova distância, e assim por diante, percorrendo distâncias cada vez menores e mais próximas de zero, mas sem chegar a zero. Esse paradoxo gerou a idéia de limite matemático e a concepção da chamada Teoria dos Limites, que estuda a variável capaz de chegar mais próxima do limite de zero sem, contudo, atravessá-lo.

Aplicando este paradoxo no presente trabalho, mais interessante do que romper o limite entre a vida e a morte é chegar extremamente próximo a este limite. Por ser uma imitação de vida, a obra literária torna-se também a forma mais efetiva de se chegar próximo à morte, assunto este que será tratado no capítulo seguinte.

## 2.2 Literatura e morte: interdependências

A relação entre o autor e o mundo ficcional criado na sua obra sempre foi um fator de controvérsia. Deve-se a Aristóteles a criação do conceito de *mimèsis*, o termo mais geral pelo qual se concebe a relação da literatura com a realidade (COMPAGNON, 1999, p. 111). Segundo o filósofo grego, através da *mimèsis*, o autor cria uma imitação de vida na obra, podendo imitar homens melhores, como ocorre na Tragédia, ou piores, no caso da Comédia (ARISTÓTELES, 1993, p. 23).

Para Platão, a *mimèsis* é subversiva, pois põe em perigo a união social. Por sua vez, Roland Barthes considera a *mimèsis* repressiva, eis que consolida o laço social por estar ligada à ideologia. Alguns teóricos, entre eles Saussure, Peirce e Jakobson, propõem a substituição da *mimèsis* pela *sèmiosis*, onde o mundo da obra já nasce interpretado, pois a relação lingüística primária ocorreu entre representações, não entre a palavra e a coisa, nem entre o texto e o mundo (COMPAGNON, 1999, p. 24-27).

Essas diferenças de ponto de vista atestam a origem da problemática que ainda cerca a *mimèsis*. Apesar de ser objeto de muitas discussões, o conceito de *mimèsis* permanece como aquele que melhor expressa a relação da literatura com o mundo: a obra literária é uma imitação de vida, condensada em um objeto físico determinado, com extensão e limites específicos.

Tudo que vive um dia morre. Nada é eterno. Basta estar vivo para se ter a certeza de que, um dia, se irá morrer. Partindo dessa premissa lógica, uma pergunta torna-se inevitável: se a literatura é uma imitação de vida, poderia também ser uma imitação de morte?

O autor escreve para imitar a vida e criar um paralelo de existência<sup>6</sup>. No entanto, é da concepção imanente da obra o fato de que a mesma condensa uma breve vida e uma morte. Não interessando ser a morte de um personagem ou a virada física da última folha de um livro, a literatura contém na sua brevidade e extensão um microcosmo de vida e morte. Por esse motivo Alain Badiou, filósofo francês, afirma:

Ora, uma obra de arte é essencialmente finita. Ela é finita em um triplo sentido. Primeiramente, ela se expõe como objetividade finita no espaço e/ou tempo. Em seguida, ela é sempre normatizada por um princípio grego de acabamento: ela se move no preenchimento de seu próprio limite, indica que desdobra toda a perfeição de que é capaz. Enfim, e sobretudo, ela instrui em si mesma a questão de seu próprio fim, ela é o processo convincente de sua finitude. (BADIOU, 1994, p. 28).

Desde o início dos tempos, os conceitos de literatura e morte encontram-se entrelaçados, para não dizer que estão em relação de interdependência. Michel Foucault afirma:

Escrever para não morrer, como dizia Blanchot, ou talvez mesmo falar para não morrer é uma tarefa sem dúvida tão antiga quanto a fala. As mais mortais decisões, inevitavelmente, ficam também suspensas no tempo de uma narrativa. O discurso, como se sabe, tem o poder de deter a flecha já lançada em um recuo do tempo que é seu espaço próprio. É possível, como diz Homero, que os deuses tenham enviado os infortúnios aos mortais para que eles pudessem contá-los, e que nesta possibilidade a palavra encontre seu infinito manancial; é bem possível que a aproximação da morte, seu gesto soberano, sua proeminência na memória dos homens cavem no ser e no presente o vazio a partir do qual e em direção ao qual se fala. (FOUCAULT, 2001, p. 47).

Vista por esse ângulo, a linguagem torna-se uma forma de garantir a continuidade do discurso através do tempo. As palavras escritas atravessam o limite imposto pela morte, mas também se originam dela, em um constante movimento de repulsa e retorno, ainda seguindo Foucault:

Nesse sentido, a morte é, sem dúvida, o mais essencial dos acidentes da linguagem (seu limite e centro): no dia em que se falou para a morte e contra ela, para dominá-la e detê-la, alguma coisa nasceu, murmúrio que se retoma, se conta e se reduplica ininterruptamente, conforme uma multiplicação e um espessamento fantásticos em que se aloja e se esconde nossa linguagem de hoje. (FOUCAULT, 2001, p. 49).

---

<sup>6</sup> Paralelo criado por intermédio da aparência da verdade e não a verdade propriamente dita: “Pelo que atrás fica dito, é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade.” (ARISTÓTELES, 1980, p. 303).



Em um dos diálogos de Fedro, Sócrates, abordando o mito de Theuth, afirma que a escritura representa a perpetuação da memória e a morte do pensamento, eis que, no instante em que os pensamentos foram materializados em uma forma concreta, as pessoas que lhe são posteriores não mais pensarão, usufruindo comodamente das reflexões alheias que já se encontram escritas (DROZ, 1992, p. 186). Retomando a idéia, a reflexão de Terry Eagleton é singular, e expressa muito da perplexidade inicial de Sócrates diante da dicotomia existente entre palavra escrita e palavra falada:

Minhas palavras faladas parecem imediatamente presentes à minha consciência, e minha voz se torna seu veículo íntimo, espontâneo. De outra parte, quando escrevo minhas significações parecem escapar ao meu controle: entrego meus pensamentos ao veículo impessoal da lei impressa, e como um texto impresso tem uma existência durável, material, pode ser sempre circulado, reproduzido, citado de várias maneiras por mim nem previstas nem pretendidas. Escrever parece ser um ato que me rouba de meu ser: é um modo de comunicação alternativo, uma transcrição pálida e mecânica da fala e, portanto, sempre a uma certa distância de minha consciência.” (EAGLETON, 1991, p. 140-141).

Partindo desse mesmo diálogo do Fedro, mas por outro dos seus aspectos, Jacques Derrida analisa o vocábulo grego *phármakon* e conclui que ele possui duplo significado — veneno ou remédio. Essa ambigüidade ronda o discurso de Sócrates, mostrando que a escritura, ao mesmo tempo que atua como morte do livre pensamento, também significa vida para a instrução e fonte primária do surgimento de novos pensamentos com base naqueles que lhe foram anteriores:

A tradução corrente de *phármakon* por remédio — droga benéfica — não é de certa forma inexata. Não somente *phármakon* poderia querer dizer remédio e desfazer, a uma certa superfície de seu funcionamento, a ambigüidade de seu sentido. Mas é também evidente que a intenção declarada de Theuth sendo a de fazer valer o seu produto, ele faz girar a palavra em torno do seu estranho e invisível eixo e a apresenta sob apenas um, o mais tranquilizador, de seus pólos. Esta medicina é benéfica, ela produz e repara, acumula e remedia, aumenta o saber e reduz o esquecimento. Contudo, a tradução por ‘remédio’ desfaz, por sua saída da língua grega, o outro pólo reservado na palavra *phármakon*. Ela anula a fonte de ambigüidade e torna mais difícil, senão impossível, a inteligência do contexto. Diferentemente de ‘droga’ e mesmo de ‘medicina’, remédio torna explícita a racionalidade transparente da ciência, da técnica e da casualidade terapêutica, excluindo, assim, do texto, o apelo à virtude mágica de uma força à qual se domina mal os efeitos de uma dinâmica sempre surpreendente para quem queria manejá-la como mestre e súdito. (DERRIDA, 1997, p. 44).

Sobre esse assunto, em um posicionamento de extremo radicalismo, o filósofo Arthur Schopenhauer, um dos pensadores clássicos da formação do pensamento moderno, considera

a leitura como uma forma de evitar as reflexões próprias e conclama as pessoas a exercerem a arte de não ler, para não contaminar seus pensamentos com as idéias de outros homens (SCHOPENHAUER, 1993, p. 05). A dicotomia do termo *phármakon* é levada ao seu extremo, mas não podemos deixar de salientar que, enquanto Sócrates não deixou escritos que pudessem colaborar com a morte do pensamento, Schopenhauer incorre em um paradoxo, pois escreve justamente para propagar a sua aversão à leitura.

A literatura traz embutida na sua estrutura a idéia de morte e vida em constante oposição e enlace. Por meio da imitação da vida na obra literária, o autor transforma-se em criador, possuindo poder discricionário sobre suas invenções, regendo-as e disciplinando os seus passos.

Foi nesse sentido que Platão tratou da imitação em vários dos seus diálogos. No Sofista, o filósofo grego define a imitação como uma espécie de criação de imagens e não de coisas reais, o que leva a concluir que a imitação é uma criação humana e não divina, sendo impossível à natureza divina imitar (eis que se imitam coisas criadas), o que já estabelece uma distinção entre imitação e criação. Na República, Platão afirma que, quando o artista pinta um objeto, fabrica uma aparência desse objeto. Mas, como não pintou a essência ou a verdade do objeto, apenas a sua imitação diante da Natureza, a imitação artística resulta em dupla imitação, a imitação de uma imitação. Por esse motivo, Platão afirma que “a arte da imitação não vai além de um fantasma, um simulacro, uma imagem.” (DROZ, 1992, p. 38).

A literatura é um jogo de simulacros. Como forma artística, ela não define a verdade, mas sim uma imitação<sup>7</sup>. Dessa maneira, a literatura torna-se um duplo da realidade, ainda que com ela não se confunda. Um duplo que vive, respira, tem existência distinta e que, por conseguinte, também pode morrer, pois mesmo o simulacro de vida contém no seu interior uma morte simulada.

---

<sup>7</sup> Também podemos considerar a possibilidade da “vontade de verdade” preconizada por Michel Foucault (FOUCAULT, 2000, p. 15-19).

Torna-se necessário explicar o que seria o simulacro e principalmente a sua relação com a realidade. Simulacro vem do latim “simulacru”, significando simulação, imitação, cópia ou reprodução imperfeita, grosseira (AURÉLIO, 1999).

Em sua filosofia de hierarquia rígida, Platão identificava um mundo imutável e esquecido pelos humanos — o mundo das idéias, a essência inteligível — cujo acesso era privilégio dos filósofos. O mundo dos humanos, de aparência sensível, se constituía como simples imitação desse mundo ideal. Por conseguinte, a dialética platônica tem duas vertentes: uma que aponta para o alto, para o verdadeiro conhecimento, e outra que opera um movimento descendente: do mundo das idéias vem a luz que ilumina o mundo dos humanos, de aparência sensível, e estabelece um processo de classificação das cópias.

Para o filósofo francês Gilles Deleuze existe, além da dicotomia entre essência inteligível e aparência sensível, uma outra mais incisiva e visceral: a da boa cópia, fiel, e a do simulacro. Para Platão, a boa cópia é um ícone, mantém uma relação de semelhança com o mundo das idéias, e o simulacro é a degenerescência, o fantasma, a ausência de semelhança:

A primeira distinção rigorosa estabelecida por Platão é a do modelo e da cópia; ora, a cópia não é de modo algum uma simples aparência, visto que ela mantém com a Idéia considerada como modelo uma relação noológica e ontológica. A segunda distinção, ainda mais profunda, é a da própria cópia e do fantasma. É claro que Platão só distingue e mesmo opõe o modelo e a cópia para obter um critério seletivo entre as cópias e os simulacros, uma sendo fundadas pelas suas relações com o modelo, as outras, desqualificadas porque não suportam nem a prova da cópia nem a exigência do modelo. (DELEUZE, 1992, p. 20).

Na pós-modernidade, o conceito de simulacro adquire novas nuances. David Harvey afirma que a produção de imagens como simulacros é relativamente fácil, e, na medida em que a identidade depende cada vez mais de imagens, as réplicas seriais e repetitivas de identidade (individuais, corporativas, institucionais e políticas) passam a ser uma possibilidade e um problema bem reais (HARVEY, 1996, p. 261). O simulacro torna-se cada vez mais real, e as distinções entre a realidade e a criação diminuem, inclusive na obra literária. Entretanto, nesse momento deve-se destacar: quem determina a forma do simulacro

— no caso, o autor — é também quem determina, de forma volitiva, se esse simulacro será guiado pela semelhança ou pela similitude.

Seguindo essa linha de raciocínio, a própria literatura torna-se um conflito entre semelhança e similitude. A semelhança é a vontade de que o objeto retratado seja tão real quanto o objeto verdadeiro, ainda que se saiba de antemão que, por ser imitação, ele não é real, mas sim semelhante. Por sua vez, a similitude consiste em fazer com que o objeto retratado seja tão real que pode ser trocado com esse mesmo objeto, similar no sentido de que é igual e, portanto, real. É o autor quem decide se deseja fazer um simulacro semelhante ou um similar. Foucault, analisando a obra de René Magritte, afirma:

Parece-me que Magritte dissociou a semelhança da similitude e jogou esta contra aquela. A semelhança tem um 'padrão': elemento original que ordena e hierarquiza a partir de si todas as cópias, cada vez mais fracas, que podem ser tiradas. Assemelhar significa uma referência primeira que prescreve e classifica. O similar se desenvolve em séries que não têm nem começo nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças. A semelhança serve à representação, que reina sobre ela; a similitude serve à repetição, que corre através dela. A semelhança se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer reconhecer; a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar. (FOUCAULT, 1988, p. 60-61).

Pelo fato de ser imitação e não vida, a literatura torna-se um simulacro que permite a repetição das idéias nela propostas. Por este motivo, não é incomum ser considerada como memória, sendo atrelada a palavras como depositária, preservação, tradição, continuidade, permanência, o que acaba por conceder-lhe um caráter de imobilismo e de mero serviço à memória cultural, conforme o alerta de Leyla Perrone-Moisés (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 336).

De certa forma, a identificação da literatura com a perpetuação da memória remete à abordagem do mito de Theuth por Sócrates, enfocada no início do capítulo, assim como a duplicidade do vocábulo pharmákon enfatizada por Derrida; cumpre ainda salientar a posição intermediária de Michel Foucault ao afirmar, em “As palavras e as coisas”, que é sempre sobre um fundo já começado que o homem pode pensar o que vale para ele como origem, ou

seja, aquilo que o homem tem como início já existe muito antes, condenando tudo a se tornar memória (FOUCAULT, 1999, p. 456).

Falar em morte conduz a uma série de conceitos arraigados na civilização ocidental. Essa palavra está imbuída de significados impossíveis de serem dissociados, entre os quais morte física, o final da existência. No presente trabalho, esse vocábulo é utilizado no seu mais amplo espectro, representando a idéia de finitude em oposição à perpetuidade, finitude esta que tanto pode ser a morte física como o fato de que o final de um livro é o encerramento da imitação da vida nele proposta.

Em “As palavras e as coisas”, Michel Foucault afirma que a finitude do homem só se dá a conhecer no momento em que ele opõe á sua vida a idéia de que esta termina. Diz, ainda, que, ao nível arqueológico, o homem só é possível a título de figura de finitude: “Isso quer dizer que cada uma dessas formas positivas, em que o homem pode aprender que é finito, só lhe é dada com base na sua própria finitude.” (FOUCAULT, 2000, p. 433). Por sua vez, Jacques Derrida identifica o mal de arquivo com a necessidade de se escapar da finitude, o que conduziria à pulsão de morte:

É o que chamamos ainda há pouco, levando em conta esta consideração interna, a mal de arquivo. Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento. Sobretudo, e eis aí o mais grave, além ou aquém deste simples limite que chama finitude, não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição. (DERRIDA, 2001, p.32)

É como figura de finitude que Walter Benjamin aborda a obra literária. A literatura não só trata da morte, como é a própria morte encarnada. O filósofo considera que as pessoas lêem por um obscuro desejo de conhecer a morte, travar contato com a sua finitude. A imitação de vida sempre acaba — pois o livro é um instrumento físico de extensão limitada —, revelando para o leitor detalhes daquilo que será o fim. Para Benjamin, o autor nada mais é do que um arauto da morte, pois recebe seus poderes da narrativa:

A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode relatar. Ele derivou sua autoridade da morte. Em outras palavras: ela é a história natural a que suas histórias remetem. (BENJAMIN, 1980, p. 64).

No instante em que o autor transmite a história, o leitor não só testemunha a morte, como sua identificação com o narrado permite que ele “morra” junto. A literatura torna-se uma maneira de antecipar as sensações da morte, seguindo Benjamin:

Contudo, o leitor de romance procura realmente homens em que se possa ler o ‘sentido da vida’. Conseqüentemente precisa, de uma maneira ou de outra, estar de antemão certo de que participa de sua morte. Em caso de necessidade apela para a morte figurada: o fim do romance. Mas a morte real é melhor. De que modo eles lhe dão ciência de que a morte já os espera — uma morte bem definida, num lugar bem definido. É essa pergunta que nutre o interesse voraz do leitor pela ação do romance.

Portanto, o romance não tem significado porque representa, talvez de maneira instrutiva, um destino estranho, mas porque esse destino estranho, graças à chama pela qual é devorado, nos transmite um calor que nunca podemos obter do nosso. O que arrasta o leitor para o romance é a esperança de aquecer sua vida enregelada numa morte que ele vivencia através da leitura. (BENJAMIN, 1980, p. 69).

A relação entre literatura e morte acaba sendo redimensionada no momento em que se analisa a genealogia do poder em Michel Foucault. Considerando o discurso literário como uma modalidade de discurso, percebe-se que a literatura é perpassada pelo constante embate entre poder e saber, vistos aqui como uma relação entre forças, ou relação de ações sobre ações, forças em contato com outras forças e não em contato com os seres humanos, o que conduziria essas forças à violência. A força torna-se, assim, uma ação sobre a ação, sobre as ações eventuais ou atuais, futuras ou presentes, é um conjunto de ações sobre ações possíveis (DELEUZE, 1988, p. 78).

As idéias de Michel Foucault sobre o poder se desenvolvem em três ângulos. No primeiro, Foucault afasta a idéia normalmente associada de que o poder é sempre algo repressivo; no momento em que “incita, suscita e produz”, o poder é construtivo e não está reprimindo. Deve-se afastar o caráter negativo da palavra “poder”. O segundo aspecto é que o poder existe antes mesmo de se possuir, eis que só se possui por intermédio de algo determinável (classe) e determinado (Estado). Na última perspectiva, por ser uma relação

bipolar de forças, o poder passa pelos dominados tanto quanto passa pelos dominantes (DELEUZE, 1988, p. 79).

Os mecanismos de poder agem de maneira oculta, movimentando forças na sociedade em um verdadeiro sistema de pesos e contra-pesos. Michel Foucault escreve:

Tradicionalmente, o poder é o que se vê, se mostra, se manifesta e, de maneira paradoxal, encontra o princípio de sua força no movimento com o qual a exhibe. Aqueles sobre o qual ele é exercido podem ficar esquecidos; só recebem luz daquela parte do poder que lhes é concedida, ou do reflexo que mostram um instante. O poder disciplinar, ao contrário, se exerce tornando-se invisível: em compensação impõe aos que submete um princípio de visibilidade obrigatória. (FOUCAULT, 1987, p. 156).

Não é só o poder disciplinar que se exerce tornando-se invisível, o mesmo ocorre com o discurso literário. Os discursos que percorrem a sociedade — principalmente o discurso literário — contém formas de poder. O autor estabeleceria uma relação de forças com a obra e o seu leitor, buscando aquilo que o filósofo francês denomina de “vontade de verdade”, a tentativa de fazer com que o discurso literário se aproxime o máximo possível da realidade que o cerca:

Enfim, creio que esta força de vontade assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional tende a exercer sobre os outros discursos — estou sempre falando de nossa sociedade — uma espécie de pressão e como que um poder de coerção. Penso na maneira como a literatura ocidental teve de buscar apoio, durante séculos, no natural, no verossímil, na sinceridade, na ciência também — em suma, no discurso verdadeiro. (...). (FOUCAULT, 2000, p. 18).

O poder do autor consiste em criar a aparência de verdade na sua obra literária, a fim de que a imitação de vida tenha maior verossimilhança. Esse é um ciclo impossível de se escapar. Utilizando esse poder ao extremo, a aparência de verdade torna-se tão real que acaba por substituir a verdade propriamente dita<sup>8</sup>. O caráter passageiro da própria finitude a que se submete a literatura metamorfoseia-se na inquestionabilidade do real.

---

<sup>8</sup> Exemplo disso foi narrado por Umberto Eco: um “suposto” submarino inglês, anunciado nos jornais, que estava a caminho das Malvinas para decidir a guerra entre Grã-Bretanha e Argentina, submarino este que era uma invenção para desestabilizar o adversário (ECO, 1994, p. 103-106). No caso, a vontade de verdade foi tão efetiva que se confundiu com a verdade, conferindo substância e concretude a algo que não existia.

Uma das funções da literatura é aproximar cada vez mais o leitor da noção de verdade intrínseca à obra. Esta verdade passa pelo próprio conceito de homem, não mais expressando-o. Julio Cortázar faz a seguinte afirmação sobre o romance moderno:

Esta novelística (que cito, é claro, em suas formas extremas) responde claramente a uma reação contra o romance psicológico, e a um obscuro desígnio de compartilhar o presente do homem, de coexistir com seu leitor num grau que jamais teve antes o romance. Tal coexistência supõe o afastamento da 'literatura' enquanto esta represente uma fuga ou um ensino; supõe a busca de uma linguagem que seja o homem em vez de — meramente — expressá-lo. (CORTÁZAR, 1993, p. 82).

O discurso literário existe como uma forma de transcender de vontade de verdade para verdade, soltar-se do pentagrama criado pelo autor por intermédio de um livro e vivenciar a liberdade<sup>9</sup>. Longe do imobilismo que Sócrates afirma existir, a literatura firma-se como uma das formas artísticas capazes de condicionar e modificar a realidade da percepção humana sobre constantes como vida e morte, eis que elas estão entrelaçadas na sua estrutura. Torna-se inevitável recordar a ironia de Harry Levin no seu clássico ensaio “Comparando a literatura” ao tratar da literatura comparada: “Não devemos tampouco esquecer que a comparação final, como Dylan Thomas pode ter obscenamente insinuado, faz a literatura medir forças com a vida, autenticando uma enquanto acentua a outra.” (LEVIN, 1994, p. 276).

Na realidade que rodeia o autor, está contida a idéia de morte, agindo como uma força silenciosa a impelir a obra e o leitor. Contudo, assim como a vida de cada um é particular, assim também podemos considerar a visão que cada pessoa detém da morte. Munido da sua “vontade de verdade”, o autor procura transmitir ao leitor a narrativa, mas acaba por cair em um círculo: ele escreve para fugir da própria finitude.

Nesse aspecto, o escritor Emile Zola faz uma interessante análise, afirmando que quem deseja a “vontade de verdade” não é o autor, mas sim o seu leitor. É ele quem exige que a verdade da obra literária siga a realidade. Após dizer que a imaginação foi substituída pela

---

<sup>9</sup> “Libertad y poder no están en un vis-à-vis por el que hubiera entre ellos una relación de exclusión, sino en juego ‘agonístico’ de doble condicionamento.” (HIGUIERA, 1999, p. 191).



busca incessante do “senso de real”, transformando a literatura de uma recreação do espírito em algo destinado a convencer o leitor pela sua semelhança com a vida, Zola afirma:

O senso do real é sentir a natureza e representá-la tal como ela é. Parece, inicialmente, que todo mundo possui dois olhos para ver e que nada deve ser mais comum do que o senso do real. Entretanto, nada é mais raro. (...). A verdade tem um som sobre o qual estimo que não nos poderíamos enganar. As frases, os parágrafos, as páginas, o livro inteiro devem soar a verdade. Dir-se-á que são necessários ouvidos justos, nada mais. E o próprio público, que não poderia pretender uma grande delicadeza de sentidos, compreende, todavia, muito bem as obras que soam a verdade. Ele vai pouco a pouco a essas, enquanto faz rapidamente silêncio sobre as outras, sobre as obras falsas que soam a erro. (ZOLA, 1995, p. 26-28).

O próprio ato de escrever transubstancia a morte, conduzindo-a ao leitor, que buscaria a leitura como uma forma inconsciente de se acostumar com a concepção de fim. Ou seja: o leitor experimenta a morte do autor, e deixa de pensar a respeito da sua própria existência e do fim que o espera, seja final da vida ou o final de uma história.

Além disso, a literatura envolve também a busca da imortalidade. Foucault aborda com propriedade esse assunto ao tratar do autor na conferência “O que é um autor?”:

O segundo tema é ainda mais familiar; é o parentesco da escrita com a morte. Esse laço subverte um tema milenar; a narrativa, ou a epopéia dos gregos, era destinada a perpetuar a imortalidade do herói, e se o herói aceitava morrer jovem, era porque sua vida, assim consagrada e magnificada pela morte, passava à imortalidade; a narrativa recuperava essa morte aceita. De uma outra maneira, a narrativa árabe — eu penso em *As mil e uma noites* — também tinha, como motivação, tema e pretexto, não morrer: falava-se, narrava-se até o amanhecer para afastar a morte, para adiar o prazo desse desenlace que deveria fechar a boca do narrador. (FOUCAULT, 2001, p. 268).

De todas as constantes da vida humana, a morte é aquela que exerce a maior força de atração. A única certeza de quem vive é que, um dia, irá morrer. Em uma primeira análise, a idéia assusta. Contudo, não é a morte em si que aterroriza, mas os seus momentos predecessores, as circunstâncias em que ela ocorrerá e o caminho de dor e angústia que — imagina-se — anuncia a sua chegada.

Jacques Derrida, analisando a pulsão de morte anunciada por Sigmund Freud em conjunto com a noção de arquivo, estabelece uma interessante relação entre a escritura e a morte. Utilizando a duplicidade veneno/remédio do vocábulo *phármakon*, podemos estabelecer a literatura como sendo a arte de perpetuar as idéias dos homens diante da sua

própria finitude e destruir o livre pensamento. A relação entre a literatura e a pulsão de morte acaba por se estabelecer em um paradoxo:

E notemos de passagem um paradoxo decisivo sobre o qual não teremos tempo de nos deter mas que condiciona sem dúvida toda esta proposta: se não há arquivo sem consignação em algum lugar exterior que assegure a possibilidade da memorização, da repetição, da reprodução ou da reimpressão, então lembremo-nos também que a própria repetição, a lógica da repetição, e até mesmo a compulsão à repetição é, segundo Freud, indissociável da pulsão de morte. Portanto, da destruição. Conseqüência: diretamente naquilo que permite e condiciona o arquivamento só encontraremos aquilo que expõe à destruição e, na verdade, ameaça de destruição, introduzindo a priori o esquecimento e a arquiviolítica no coração do monumento. No próprio 'saber de cor'. O arquivo trabalha sempre a priori contra si mesmo. (DERRIDA, 2001, p. 22-23).

A literatura se apossa desse medo e o devolve na forma artística. Nem todas as narrativas envolvem a certeza da morte como força motriz, mas deve-se salientar que, na estrutura literária, o autor condensa uma pequena vida da qual pode dispor. Utilizando as palavras de Paul Valéry na "Introdução ao método de Leonardo da Vinci": "O que fica de um homem é o que o seu nome e as obras que fazem desse nome um sinal de admiração, de raiva ou de indiferença provocam na imaginação. Pensamos que ele pensou e podemos encontrar entre suas obras esse pensamento que lhe vem de nós: podemos refazer esse pensamento à imagem do nosso." (VALÉRY, 1991, p. 137). Se a imaginação do autor espalha na obra a sua imitação de vida, também transmite uma sensação de morte que pode ser refeita pelo leitor.

Na conferência "Linguagem e literatura", Michel Foucault afirma que "essas duas categorias, a transgressão e a morte, o interdito e a biblioteca, distribuem mais ou menos o que se poderia chamar de espaço próprio da literatura." (MACHADO, 2000, p. 146). Somente o que está vivo pode morrer, e a transgressão existente neste fato é que, mesmo em um simulacro de vida como a literatura, deve existir o simulacro de morte.

### 2.3 A “morte do autor”

Por muito tempo se estudou a intenção do autor no momento em que produz a sua obra literária, sendo este, nas palavras de Antoine Compagnon, “o ponto mais controvertido dos estudos literários”. (COMPAGNON, 1999, p. 47). Ainda seguindo o pensamento do teórico francês, por intenção do autor queremos dizer a relação entre o texto e o seu autor, a responsabilidade do autor pelo sentido e significação do texto.

Da teoria clássica, que identificava o sentido da produção literária com a intenção do autor, até a chamada teoria moderna, onde a intenção do autor determina e descreve a significação da obra (COMPAGNON, 1999, p. 47-49), muitas foram as tentativas de interpretar a intenção do autor, ainda que “intenção” não signifique premeditação. Entretanto, para o presente trabalho, reveste-se de especial interesse a tese que prega a “morte do autor”. Essa tese, hoje, um pouco desconsiderada, pois se superou a fase da predominância do texto, foi desenvolvida, entre outros, por Roland Barthes. Cabe esclarecer que, ainda agora, ressoam ecos teóricos, que servem para tornar fecundas estas reflexões.

Segundo Roland Barthes, “desde que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa.” (BARTHES, 1988, p. 65). Portanto, para se realizar um estudo literário, a figura do autor deveria ser ignorada, concentrando-se a leitura exclusivamente no exame do texto escrito. Com isso, seria evitada a discussão sobre fatores extraliterários e sua influência no texto.

De acordo com a teoria da “morte do autor”, a literatura não somente trataria da morte, como também só poderia ser analisada desconsiderando-se a voz de onde ela se origina. João

Adolfo Hansen afirma: “A enunciação de qualquer discurso não teria outro conteúdo senão o do ato mesmo a que se refere, transformando o texto em algo sem subjetividade e sem profundidade, assim como em um intertexto cujos termos somente poderiam se explicar através de si mesmos.” (HANSEN, 1992, p. 31).

Não se pretende aqui analisar as circunstâncias positivas ou negativas da teoria que pregava a “morte do autor”, e nem mesmo discuti-la com profundidade teórica. O que chama atenção é que os autores e teóricos que defendiam essa forma de abordagem literária são os mesmos que mais abordam o assunto da literatura e seu envolvimento com a morte, São eles: Roland Barthes e Michel Foucault. Ainda que suas reflexões ocorram em relação ao autor, alguns de seus pensamentos acabam por relacionar a morte com a literatura.

Considerando a experiência literária como um sistema onde se articulam três elementos — autor, obra e leitor<sup>10</sup> — em interdependência, seguindo Antonio Candido (CANDIDO, 2000, p. 23-37), o desaparecimento de um dos vórtices do triângulo acaba por alterar os demais elementos. No instante em que desconsideramos a figura do autor, o simulacro de vida e morte da obra atinge o leitor com mais força, eis que não há mais intermediários dispostos a impor a sua visão particular de morte.

Na obra, o autor revela a sua imitação de vida ao leitor, imitação esta que, ao terminar, encerra dentro de si uma morte. Retirando a figura do autor, o leitor encontra sozinho a morte que a obra preconiza.

Diante dessa constatação, permanece a possibilidade de examinar como, na obra literária, é lida a visão da morte da forma como o autor a concebe, ou seja, sua maneira de lidar com o conceito de finitude. No caso específico desse trabalho, percebe-se que as vivências singulares de Cyro Martins e Horacio Quiroga determinam a forma díspare com que a morte é encarada por duas pessoas que nasceram e viveram na região da fronteira e que

dedicaram suas vidas à experimentação do limite. Isso por que Cyro Martins, como médico psicanalista, conviveu com a loucura e a razão; Horacio Quiroga, por circunstâncias pessoais, esteve sempre envolvido com o limite entre a vida e a morte.

Entretanto, com a “morte” do autor, a obra literária é apenas um texto a ser analisado e descrito. Retirando a influência decisiva do autor, é possível ver se a morte preconizada na obra se encaixa na sua própria visão de fim, ou se lhe é contrária. A sensação subjetiva do “gostar” da obra ou, até mesmo, a atitude de rezear o final físico do livro e da imitação de vida nele proposta estão relacionados à liberdade do leitor diante do texto. Livre do autor, o simulacro de morte ganha intensidade.

Ambas as possibilidades, longe de representar uma relação eliminativa, só acrescentam à leitura crítica delas decorrente. Antonio Candido também alerta sobre esta duplicidade de análise, onde o conteúdo é indissociável da forma:

Se quisermos ver na obra o reflexo dos fatores iniciais, achando que ela vale na medida em que os representa, estaremos errados. O que interessa é averiguar até que ponto interferiram na elaboração do conteúdo humano da obra, dotado da realidade própria que acabamos de apontar. Na tarefa crítica há, portanto, uma delicada operação, consistente em discutir o elemento humano anterior à obra e o que, transfigurado pela técnica, representa nela o conteúdo propriamente dito. (CANDIDO, 2000, p. 34).

O filósofo austríaco Martin Heidegger, em “A origem da obra de arte”, afirma que a realidade é determinada, em suas características principais, pela essência do ser-obra (HEIDEGGER, 1997, p. 230). O ser-obra seria constituído pela unidade entre a pessoa que utiliza a techne — o artista — com o mundo que lhe cerca, resultando em um instrumento físico que consubstancia essa união. Diante dessa constatação, o ser-obra transmite para a realidade as suas reflexões e indagações existenciais, entre elas o medo anímico da morte.

Em suma, aceitando a morte como o objetivo em torno do qual a literatura circula, com um misto de angústia e curiosidade, pode-se ver na obra artística diferentes formas de

---

<sup>10</sup> Antoine Compagnon acrescenta o modelo de Abrahms, onde os vórtices do triângulo correspondem ao mundo, ao autor e ao leitor; a obra seria o centro de gravidade no qual existe o triângulo (COMPAGNON, 1999, p. 139).

experimentar a morte não só dos personagens, da trama ou o final físico de um livro, mas também de analisar a morte pelos olhos do autor ou até mesmo refutá-la. Assim como há várias formas de se analisar a vida em uma obra, igualmente despertam reflexões as formas como a morte se articula no seu interior.

O crítico americano Wayne Booth evita matar o autor, atribuindo-lhe um substituto, o autor implícito, que assume o controle da obra assim que ela termina. Esse autor se dirigiria a um leitor igualmente implícito, que corresponde ao papel atribuído ao leitor real pelas instruções do texto. A construção dessas entidades imaginárias e o fato delas entrarem em acordo transformariam a leitura em uma experiência bem sucedida (COMPAGNON, 1999, p. 150-151). Ampliando esta idéia para incluir o conceito de que a literatura concentra em si a idéia de vida e morte, pode-se perceber que não basta um acordo entre o leitor e o autor implícitos para garantir o sucesso da leitura. É igualmente necessário que a imitação de vida descrita na obra e a sensação de morte correspondam aos anseios do leitor, ajustando-se às suas próprias expectativas. Com isso, a representação da morte na literatura teria um objetivo catártico.

Para completar essas referências críticas sobre a questão da morte do autor, resta citar Umberto Eco, que afirma que toda obra prevê o seu Leitor-Modelo; diz, ainda, que a obra não só espera que ele exista, como também ajuda a criá-lo (ECO, 1986, p. 40). No conjunto da tese que pregava a “morte do autor”, podemos concluir que a forma com que a obra se comunica com o leitor é decisiva na criação da sensação de morte. Com isto, retornamos ao mesmo paradoxo levantado por Marcel Proust no que diz respeito à leitura, paradoxo este que pode ser resumido na seguinte frase de Antoine Compagnon:

O leitor é livre, maior, independente: seu objetivo é menos compreender o livro do que compreender a si mesmo através do livro; aliás, ele não pode compreender um livro se não se compreende ele próprio graças a esse livro. (COMPAGNON, 1999, p. 144).

O leitor compreende a imitação de vida descrita na obra e, da mesma forma, deixa-se impregnar pelo abandono da sensação de morte. Compreendendo a articulação destes limites em uma obra artística, o leitor entende um pouco mais a respeito de si mesmo e a forma como se posiciona diante da vida e da morte, que é o objetivo central de toda a leitura.

Isso reforça a idéia de que, do ponto de vista do fato literário, ao imitar a vida e a morte, a obra cumpre com a finalidade de aproximar o leitor de uma experiência única, por ser, na vida, irrepetível.

#### **2.4 A morte e a fragmentação do sujeito**

Nas palavras de René Wellek e Austin Warren no seu clássico trabalho, “Teoria da Literatura”, o escritor não se limita a ser influenciado pela sociedade, como também a influencia. A arte não só reproduz a vida, como lhe dá forma. Há quem ame, quem mate ou quem se suicide de acordo com um livro (WELLEK, 1971, p. 127). Seguindo a mesma idéia, nada impede que os leitores se unam no seu propósito quase instintivo de auto-preservação. Esse jogo ambíguo, que oscila entre a imitação e a vida, permite-nos entender a literatura como algo capaz de conceder identidade às pessoas submetidas ao seu microcosmo de vida e morte. Através da literatura, a morte no seu sentido mais amplo espalha a sua mensagem de forma inexorável.

Além da identidade, no momento em que consideramos a literatura e a morte como conceitos complementares, temos que lidar também com a fragmentação do sujeito. Nunca se discutiu tanto a formação do sujeito como na era moderna, assim como a história da sua constituição é de difícil rastreamento (HALL, 2002, p. 24). Em uma época de revisão de

conceitos até então inquestionáveis, não resta dúvida de que a noção de sujeito e a sua fragmentação em múltiplas facetas, capazes de dar conta das suas identidades, é de extrema importância. Entretanto, para efeitos do presente trabalho, cabe mostrar como a literatura também fragmenta o sujeito.

No instante em que tratamos a literatura e a morte em conjunto, percebemos que o sujeito, leitor ou autor, que se encontra diante da obra literária, possui à sua disposição um simulacro de existência concentrado em uma única visão. Afinal, a experiência artística é algo pessoal. E, da mesma forma, esse mesmo sujeito possui a capacidade de fragmentar-se na polifonia resultante da obra literária, onde se encontram, entre outras, a voz do autor, as vozes dos personagens, o narrador, a sociedade, a visão de mundo de uma época, os escritores que constituíram a tradição literária do autor. Da mesma forma que Kafka criou os seus precursores (BORGES, 1999, p. 96-98), por meio da polifonia o autor perde a sua individualidade, dissolvendo-se dentro da obra, em um constante movimento de destruição e recriação.

O fato dos conceitos de literatura e morte se tornarem próximos em algumas ocasiões resulta na transformação da concepção de identidade e fragmentação do sujeito.

Não é difícil entender a morte como a cessação da identidade e a fragmentação definitiva do sujeito, cuja unidade se extingue. Contudo, se entendermos a literatura como arauto da morte, é imprescindível reconstruir os conceitos de “identidade” e “fragmentação do sujeito” à luz dessa observação. Somente assim poderemos entender o modo como a literatura produz identidade, mesmo quando acaba por fragmentar o sujeito.

Muito se tem discutido sobre o conceito de identidade e a crise que este conceito enfrenta diante do seu constante deslocamento e descentramento<sup>11</sup>. Eduardo Coutinho afirma que a identidade vem sendo reconfigurada através da produção literária, levando ao

---

<sup>11</sup> Sobre esse assunto, oportunos os trabalhos de Stuart Hall (“A identidade cultural na pós-modernidade”) e Alain Badiou (“Para uma nova teoria do sujeito”).



reconhecimento de diferenças contextuais fundamentais, até recentemente abafadas pela homogeneização dos discursos teórico-críticos (COUTINHO, 2001, p. 09). Da mesma maneira, Zygmunt Bauman afirma que a modernidade “colocou no cadinho” configurações, constelações, padrões de dependência e interação, para ser depois novamente moldado e refeito; essa teria sido a fase de “quebrar a forma” na história da modernidade inerentemente transgressiva, rompedora de fronteiras e capaz de tudo desmoronar (BAUMAN, 2001, p. 13). Apesar dessas questões, a identidade mantém íntegra a sua idéia básica: é ela quem aproxima e diferencia um indivíduo dos outros. Ou seja: é igualmente um conceito fronteiro, mais referencial e instável do que propriamente específico.

Em breves linhas, Eduardo Coutinho sintetiza a crise pós-moderna da identidade: vista sempre sob um ângulo ontológico, visando a definição de um perfil, hoje a identidade é encarada como um conceito múltiplo e dinâmico, deixando a relação do indivíduo com o contexto também fluida e variável (COUTINHO, 2001, p. 10). Em suma: os referenciais não só desaparecem, como também precisam ser delineados, forçando os indivíduos a constantes questionamentos e mudanças.

Nessas circunstâncias, a literatura é um dos referenciais que devem ser revistos, aproximando a identidade da própria noção de fronteira à medida em que ambas se tornam transitórias e dependentes do contexto. A analogia entre os conceitos de identidade e de fronteira funda-se na existência de fatores como a imprecisão dos seus limites e a necessidade de busca de uma unidade ou um grupo. O fato de uma identidade entrar em combinação com outras identidades para constituírem fatores de união com base nesse elemento comum conduz diretamente à imbricação cultural de uma zona fronteira. Outra semelhança é que a identidade, como a zona de fronteira, não é definida de forma biológica, mas sim histórica, de acordo com Stuart Hall:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo

continuamente deslocadas. (...). A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar — ao menos temporariamente. (HALL, 2002, p. 13).

Como a própria idéia de identidade nos permite concluir, o único elemento capaz de lhe conceder concretude é a estipulação de constantes. Vida, morte, dor, sofrimento, essas e outras constantes são experimentadas por todos os indivíduos. David Harvey afirma que, quanto maior a efemeridade, maior será a necessidade de produzir algum tipo de verdade eterna que nela possa residir, o que justifica a busca de hábitos mais seguros e valores mais duradouros num mundo cambiante (HARVEY, 1996, p. 263-264). No momento em que adotamos constantes ou “verdades eternas” como base referencial, torna-se possível a criação de um novo conceito de identidade, voltada não para diferenciar uns dos outros, mas para unir os indivíduos em eixos antigos, encravados no seu subconsciente.

Arthur Schopenhauer, renomado pensador, afirma que “o morrer é o momento de libertação de uma individualidade estreita e uniforme, que, longe de constituir a substância íntima de nosso ser, se apresenta bem mais como um tipo de aberração: a liberdade verdadeira e primitiva reaparece nesse momento que, em sentido já indicado, pode ser visto como uma *restitutio in integrum*.” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 74). A certeza da morte representa a maior liberdade concedida a uma pessoa, eis que esta se liberta da sua individualidade.

O filósofo francês Alain Badiou, por sua vez, afirma que não há sujeito humano abstrato. No início, há apenas um animal, chamado, em certas circunstâncias, para tornar-se um sujeito (BADIOU, 1994, p. 109). O indivíduo é regido por constantes extremamente antigas, passíveis de serem sintetizadas no cogito cartesiano: “penso, logo existo”. Entretanto, essa máxima tem sido revista por pensadores da atualidade, como Antonio Damásio<sup>12</sup>, que afirma, com base em estudos neurológicos, que o homem sente, em seguida tem certeza que

---

<sup>12</sup> DAMASIO, Antonio. “O erro de Descartes”. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

existe e só então pensa. A sensação precede a razão. Aplicando essa idéia nas constantes, podemos perceber que o indivíduo, antes mesmo de pensar sobre a morte, já consegue senti-la, da mesma forma que seus antepassados a temiam.

Como demiurgo da imitação de vida proposta na sua obra, o autor enfrenta a morte e acaba cedendo diante dela. A identidade é gerada por este confronto, que reflete muito da forma como as pessoas se posicionam diante da vida e da morte. Por tal motivo, a identificação entre literatura e morte contém no seu interior o desenvolvimento de uma identidade, algo que irmana diferentes leitores em torno do mesmo desejo.

Para entendermos a posição do sujeito diante da morte que ronda a literatura em uma relação platônica, é imprescindível ressaltar a análise que Michel Foucault faz do quadro “As meninas”, de Velázquez (FOUCAULT, 2000, p. 3-21). O sujeito diante de uma obra literária ocupa a mesma posição do espectador na frente do quadro de Velázquez: ao lado do pintor, ele acompanha a cena sem se mostrar, e seu rosto pode ser substituído pelo de qualquer outro sujeito, mas jamais substituir a imagem representada (a obra) ou o seu autor (o pintor).

A transitoriedade da figura do sujeito e a sua fácil substituição por outros sujeitos indicam a existência breve determinada pela experiência artística. Da mesma forma que o espectador do quadro, o sujeito ingressa por instantes na atmosfera da obra e, em seguida, se retira como se nunca tivesse existido. No breve intervalo de cooperação com a obra há uma vida que inicia e termina. As palavras de Foucault são plenamente aplicáveis:

Talvez haja, neste quadro de Velázquez, como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. Com efeito, ela intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares aos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer. Mas aí, nessa dispersão que ela reúne e exhibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda — daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança. Esse sujeito mesmo — que é o mesmo — foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação. (FOUCAULT, 2000, p. 20-21).

A representação só existe com o desaparecimento do sujeito que a constitui, e essa é a derradeira fragmentação. Para dar conta disso, desagrega-se a individualidade. Para que a

obra literária exista, é necessário morrer no seu interior e deixá-la morrer, afastar-se do seu círculo perverso de imitação de vida e simulacro de morte. O leitor deve perder-se nos bosques da literatura, sabendo que, ao final, somente a morte está à espera.

### 3. A morte em Horacio Quiroga e Cyro Martins

#### 3.1 A confluência da morte e a forma do conto

O vigor e a permanência de uma obra literária concentram-se na forma como o seu autor, articulando uma vivência que lhe é particular, transcende e transgride os limites físicos da escrita, tornando-a atemporal. Lembramos aqui as palavras de Julio Cortázar:

Quero dizer neste ponto que a novelística de grande tensão existencial, de compromisso com o imaneente humano, é a que aponta com mais clareza de interrogação de nosso tempo. Repito que se o romance clássico narrou o mundo do homem, se o romance do século passado perguntou-se gnoseologicamente o como do mundo do homem, esta corrente que nos envolve hoje procura a resposta para o porquê e para o para quê do mundo do homem. (CORTÁZAR, 1993, p. 79).

Horacio Quiroga e Cyro Martins são escritores comprometidos com o “imaneente humano”. Contudo, pelo fato de terem se criado em uma zona de fronteira (Brasil – Uruguai), a forma com que ambos articulam as suas vivências encontra-se imiscuída dos valores típicos de uma região conturbada, com conflitos que datam da época da formação da América Latina.

Silviano Santiago afirmou existir um “entre lugar” no discurso latino-americano (SANTIAGO, 2000, p. 26); da mesma maneira, as zonas de fronteira representam o “entre lugar” através dos seus imaginários locais. Entretanto, essa espécie de regionalismo fronteiriço é onde se confundem e se rechaçam idéias, estabelecendo-se analogias entre as “zonas de fronteira” que, partindo de uma situação real — geográfica, territorial — podem ser consideradas como espaço indiviso. Como se lê em Cyro Martins e Horacio Quiroga, a fronteira se instaura entre vida e morte, entre a vivência real e o desejo.

Os escritores nascidos em zona fronteira demonstram possuir um comportamento dúbio, misto de fascínio e descrença. Ao mesmo tempo em que buscam situações locais, onde se salientam o contato cultural de dois povos distintos, suas obras tentam integrar-se ao conjunto maior que formam os sistemas literários locais. Morando na fronteira, desejam ir para a cidade; se estão na cidade, escrevem a respeito da fronteira. Percebe-se, pelo tom das suas obras, que os escritores fronteiriços padecem da angústia de pertencerem a uma zona indefinida, angústia que se mistura ao orgulho de não possuírem limites, de estarem no “entre-lugar”.

Isto explica o movimento oscilatório de aproximação e repúdio às suas origens: os escritores fronteiriços buscam a capital, o “centro”, mas seus temas acabam por retornar à fronteira, à “periferia”. Em alguns momentos, as relações destes escritores com a sua terra aproxima-se da sensação sufocante de exílio. No ensaio “Reflexões sobre o exílio”, Edward Said afirma:

O exilado sabe que, num mundo secular e contingente, as pátrias são sempre provisórias. Fronteiras e barreiras, que nos fecham na segurança de um território familiar, também podem se tornar prisões e são, com frequência, defendidas para além da razão ou da necessidade. O exilado atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência. (SAID, 2003, p. 58).

A linguagem dita “cultura” enfrenta a linguagem da fronteira e sua multiplicidade de vozes, o amálgama de culturas. Os escritores da fronteira estão em dois lugares e não estão em nenhum. Graças a essa indefinição do lugar que ocupam, a questão se torna a busca de uma identidade coletiva ou pessoal, capaz de proporcionar, através de comportamentos seguros num mundo cambiante, a ambicionada estabilidade. Cada indivíduo ocupa um espaço de individuação (um corpo, um quarto, uma casa, uma nação) e o modo como ele se individua molda a identidade (HARVEY, 1996, p. 272).

Uma das preocupações constantes na obra de Cyro Martins e de Horacio Quiroga é o limite entre a vida e a morte. Seus contos e ensaios abordam esse limite, mas de forma diferenciada: enquanto Cyro Martins possui uma visão mais otimista, tratando a chegada da

morte como consequência da vida, os contos de Horacio Quiroga são preenchidos pelo determinismo e a certeza de que a vida nada mais é do que preâmbulo da morte. A ênfase, portanto, os diferencia.

No entanto, em Quiroga, não se pode entender essa certeza como passividade. Ao contrário, os contos do uruguaio são lutas contra a morte, formas de escorujá-la, conforme afirma Abelardo Castillo em introdução ao livro “Horacio Quiroga: todos los cuentos”:

En Quiroga, la muerte nunca se da como aceptación o pasividad. Es curioso que sus mejores críticos no se hayan detenido en este tema. A la deriva, Un peón, El hombre muerto, El hijo, son metáforas de la muerte al mismo tiempo que conjuros contra la muerte. (...). El horror ante la muerte aparece tan nítido en su literatura y en sus actos como la rebeldía ante la fatalidad, y es su exorcismo. (CASTILLO, 1997, p. XXVI-XXVII).

Da mesma maneira, em Quiroga, não podemos entender a morte como um conceito negativo. Nas palavras de Arthur Schopenhauer, “muitas vezes ela aparece como um bem, como uma coisa desejada, como uma verdadeira amiga.” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 31).

É praticamente impossível estudar a morte nos contos de Horacio Quiroga e Cyro Martins sem que a figura do autor se intrometa na narrativa. Por meio de uma vivência particular ou através da memória, ambos os autores articulam as suas visões de mundo, motivo pelo qual sua análise deve ser feita de forma diferenciada, eis que, abstraindo-se suas intenções, acabaria limitando a leitura.

A grande maioria dos estudos críticos feitos sobre Horacio Quiroga situam a sua obra em um contexto biográfico, eis que a vida do escritor uruguaio foi cercada pela morte, circunstância que influenciou de forma decisiva na sua obra. Da mesma forma, é inconcebível estudar a produção literária de Cyro Martins sem que se leve em consideração a influência da psicanálise e a constituição do marco literário que foi a “trilogia do gaúcho a pé”, assim como o estudo social feito dos pampas gaúchos, o que o coloca como um dos autores mais expressivos do período conhecido como “Romance de 30” (DACANAL, 1986, p. 65). O próprio Cyro Martins tratou a relação da sua vida com a literatura por ele produzida:

Como psicanalista-romancista direi, a propósito do que perguntas, que o psicanalista, em certas passagens importantes, em determinadas encruzilhadas existenciais dos personagens, tem tirado o romancista na garupa. Demais, seria artificial negar essa colaboração. (MARTINS, 1990, p. 105).

Ainda que se tenha em mente essas circunstâncias, elas não são determinantes no presente trabalho. Auxiliam, mas não são o foco imprescindível de estudo. A obra de Horacio Quiroga se sustenta sem a análise criteriosa e concomitante da história da sua vida; a obra de Cyro Martins também se constitui de outros elementos para além das relações sociológicas enfatizadas na “trilogia do gaúcho a pé”, ampliando-se, desse modo, seu valor literário. Torna-se forçoso recordar a reflexão de Roland Barthes:

Para tornarem-se conhecidos, os artistas devem passar por um pequeno purgatório mitológico: é necessário que possamos associá-los maquinalmente a um objeto, a uma escolha, a uma moda, a uma época de que são, como se diz, os precursores, os fundadores, as testemunhas ou os símbolos; em uma palavra, é necessário que possamos, sem esforço, classificá-los, reduzi-los a um nome comum, como uma espécie a seu gênero. (BARTHES, 1990, p. 97).

Essa necessidade de classificação acaba por restringir o alcance da análise. A obra torna-se um verbete de dicionário, capaz de ser sintetizada em uma simples frase, excluindo todas as possíveis análises que dela poderiam surgir.

Por esse motivo, ao recortar o “corpus” de trabalho, foram escolhidas obras de Cyro que, apesar de preservarem os motivos da classificação a que a análise literária as circunscreveu, não são objeto de estudo freqüente, e sequer foram analisadas sob outros prismas. Da mesma forma que Michel Foucault, deve-se considerar a análise literária como uma unidade: “não a alma ou a sensibilidade de uma época, nem os ‘grupos’, as ‘escolas’, as ‘gerações’ ou os ‘movimentos’, nem mesmo o personagem do autor no jogo de trocas que ligou sua vida à sua ‘criação’, mas sim a estrutura própria de uma obra, de um livro, de um texto.” (FOUCAULT, 2000, p. 05)

No caso específico dos autores analisados nessa dissertação, para estudar o limite que separa a vida da morte, foi indispensável a adoção de certos procedimentos que propiciassem um recorte adequado. Em primeiro lugar, foi preciso dispor de um conceito de “obra”, eis que



não se pode conceber um estudo literário sem a análise das obras que lhe precederam, sob pena do procedimento crítico perder o rumo e adentrar no perigoso campo dos juízos de valor (EAGLETON, 1991, p.14).

Nesse sentido, o conceito de “obra” que melhor se aplica ao estudo da intenção, no caso específico de Cyro Martins e Horacio Quiroga, seria o da arqueologia do saber, de Michel Foucault:

Na verdade, se se fala com tanto prazer e sem maiores questionamentos sobre a ‘obra’ de um autor, é porque a supomos definida por uma certa função de expressão. Admite-se que deve haver um nível (tão profundo quanto é preciso imaginar) no qual a obra se revela, em todos os seus fragmentos, mesmo os mais minúsculos e os menos essenciais, como a expressão do pensamento, ou da experiência, ou da imaginação, ou do inconsciente do autor, ou ainda das determinações históricas a que estava preso. Mas vê-se logo que tal unidade, longe de ser apresentada imediatamente, é constituída por uma operação; que essa operação é interpretativa (já que decifra, no texto, a transcrição de alguma coisa que ele esconde e manifesta ao mesmo tempo); que, finalmente, a operação que determina o opus em sua unidade e, por conseguinte, a própria obra não será a mesma no caso do autor do *Théâtre et son double* ou no caso do autor do *Tractatus*, e que, assim, não é no mesmo sentido que se falará uma ‘obra’. A obra não pode ser considerada como unidade imediata, nem como unidade certa, nem como unidade homogênea. (FOUCAULT, 2000, p. 27).

Por conseguinte, a obra de ambos os escritores será tratada sem distinção de gêneros, permitindo a abordagem de todos os elementos que auxiliem na investigação temática definida.

Desse modo, analisando o “corpus” da dissertação, percebe-se que a forma dominante a ser analisada é o conto. Ainda que se aludem a outros textos dos autores, é em torno do conto que a análise será realizada.

A escolha se deve às características do próprio conto, quais sejam, a brevidade, a concisão, o efeito buscado no leitor. Tanto Cyro Martins quanto Horacio Quiroga são exímios contistas, e a poética do seu trabalho centra-se justamente no conto, formando um “corpus” adequado para a investigação que se pretende: a forma com que a literatura se apropria da morte e a transfigura no seu interior. Lembramos aqui as palavras de Hermann Lima:

Dizia eu naquela ocasião, que o conto não passava de um episódio, que serve para determinar o aspecto psicológico em clímax, o drama de certo indivíduo, coletividade ou meio, demonstrando, de modo incisivo, sintético e monocrônico, na fórmula de Araripe Júnior, o ‘pathos’ dos sentimentos, do instinto, da alma humana. (LIMA, 1958, p. 48).

O conto se torna a forma literária que melhor expressa o que o autor pensa da alma humana. Em rápidas linhas, um universo repleto de sensações é condensado em torno de um único efeito. O homem que escreve um conto transporta sua visão de mundo para ele.

É por esta capacidade de transmitir não só o pensamento do autor, mas também a visão de mundo concentrada em uma cena, que o conto é escolhido como elemento de análise, ainda mais se considerarmos que os contos de Cyro Martins e de Horacio Quiroga representam o refinamento do seu fazer literário. A perpetuidade das obras dos dois escritores situa-se justamente na emoção que transmigrou das suas vidas para a literatura, como diz o próprio Cyro Martins:

Sem muitos rodeios nem teorias, direi que arte e vida estão sempre irmanadas. Basta que se medite sobre a biografia e a obra de um escritor para verificar o acerto dessa afirmação. Não que o escritor vá reproduzir nos seus contos e romances sua própria vida. O escritor, o mais das vezes, projeta nas suas páginas de ficção, quase sempre sem se aperceber, emoções que suas vivências lhe despertaram. (MARTINS, 1990, p. 105).

Tendo por proposta principal o estudo da morte como limiar da vida, podemos perceber na obra dos dois escritores que ela é antecedida por cinco circunstâncias. A primeira é a angústia e o desespero. Os personagens passam por um purgatório, que é antecipação criada pela sua própria mente. A segunda é o horror e o grotesco. Circunstâncias estranhas e bizarras cercam os personagens, inserindo-os em uma outra realidade limítrofe, que acaba por salientar a situação fronteira em que vivem. A terceira circunstância diz respeito ao suicídio e os momentos que o antecedem. A quarta corresponde à forma como a paisagem antecipa e transmite a noção de morte que o leitor espera no final do conto. Mais do que uma simples descrição física, a paisagem cria o cenário lúgubre que representa a morte na mente do leitor. E, por fim, a quinta circunstância é a fantasmagoria, onde a morte surge após um desvanecimento da narrativa ou um duplo fantasmagórico. Essas características demonstram o

modo com que os dois autores abordam a morte nas suas obras, situando esta num “entre lugar”, numa passagem que não tem metafísica, mas se prolonga em percepções sensóreas.

### 3.2 A angústia e o desespero

Como antecessora da morte, a angústia surge tanto na obra de Cyro Martins quanto em Horacio Quiroga. É uma angústia indefinida, sensação de desconforto, que conduz à incerteza e à dúvida. Os personagens são assolados pela sensação de que algo está errado.

Para melhor compreender essa percepção da morte que se anuncia, merece destaque a análise proposta pelo filósofo Sören Kierkegaard, que situa o desespero e a angústia na fase imediatamente anterior à morte:

Em outro sentido, entretanto, mais categoricamente ainda, ele [desespero] é a ‘doença mortal’. Porque, bem longe de dele se morrer, ou de que esse mal acabe com a morte física, a sua tortura, ao contrário, está em não se poder morrer, como se debate na agonia o moribundo sem poder acabar. Dessa forma, estar mortalmente doente é não poder morrer, mas neste caso a vida não permite esperança, e a desesperança é a impossibilidade da última esperança, a impossibilidade de morrer. Enquanto ela é o supremo risco, tem-se confiança na vida. Mas quando se descobre o infinito do outro perigo, tem-se confiança na morte. Entretanto, quando o perigo cresce a ponto de a morte se tornar esperança, o desespero é o desesperar de nem sequer poder morrer. (KIERKEGAARD, 2002, p. 23).

No conto “El hijo”, Horacio Quiroga trabalha com a angústia de um pai que vê seu filho sair para caçar e, diante da sua demora em retornar, começa a tecer hipóteses sombrias. No princípio, seus pensamentos se concentram na habilidade com que o filho maneja a espingarda. Ainda assim, percebe-se que, por trás do conforto que esses pensamentos lhe propiciam, o pai preocupa-se com o filho na floresta, armado.

Quiroga tece a angústia de forma lenta, inexorável. O pai pensa no seu filho e a vivacidade da recordação é transmitida ao leitor. Ele reflete sobre a educação que deu para a

criança no instante em que lhe ensinou a sobreviver sozinho dentre os perigos do mundo, contando somente com suas forças. E a preocupação, até então escondida, acaba surgindo com força, em um momento revelador:

De este modo ha educado el padre a su hijo. Y para conseguirlo ha debido resistir no sólo a su corazón, sino a sus tormentos morales: porque ese padre, de estómago y vista débiles, sufre desde hace un tiempo de alucinaciones. (PONCE DE LEÓN, 1997, p. 753).

A angústia do personagem começa a se expandir por intermédio das suas alucinações. Esse recurso fantástico não tarda a surgir, e já envolvido em catástrofe: o pai imagina o seu filho rodando em sangue, atingido por uma bala. Afasta essa imagem e, quando começa a se acalmar, ouve o barulho do estampido.

A partir desse momento, o pai é invadido pela angústia. À medida que o tempo vai passando e o filho não retorna, as alucinações vão ganhando intensidade e concretude. Ele imagina o filho morto e luta contra esse pensamento. Evita sair atrás do filho, temendo que as alucinações se confirmem, mas, em um movimento de repulsa e fascínio, imagina todos os detalhes que cercariam a sua procura, os locais onde poderia estar o corpo do outro, o sofrimento que então experimentaria. A angústia crescente e as alucinações fazem com que o pai sofra por antecipação:

— Chiquito! — se le escapa de pronto. Y si la voz de um hombre de carácter es capaz de llorar, tapémonos de misericordia los oídos ante la angustia que clama en aquella voz. (PONCE DE LEÓN, 1997, p. 755).

O pai sai à procura do filho e, exausto, no ápice do sofrimento, acaba por encontrá-lo. O desespero é substituído por alívio e felicidade. Os dois retornam para casa, conversando. E, no momento em que tudo se encaminha para o final, o autor revela a verdade: o pai retorna falando sozinho. Seu filho estava morto desde as dez horas da manhã. As mesmas alucinações que perseguiram o personagem, agora lhe concedem conforto e uma mentira que impede a sua loucura, ou que a manifesta.

Ao utilizar a angústia como matéria-prima de alguns dos seus contos, Horacio Quiroga faz com que ela seja antecipatória da morte. Dessa forma, gera um efeito mais acentuado no resultado final, prolongando a agonia do personagem e, por conseguinte, do leitor que segue os seus passos. A angústia, em muitos contos de Quiroga, é um estado dominante.

É interessante salientar que, na época em que esse conto foi publicado no jornal argentino *La Nación* (15 de janeiro de 1928, página 1 e 2), o seu título original era “El padre”<sup>13</sup>. A mudança do título para o filho, além de deslocar o centro da tensão do conto, também amplia e antecipa a angústia do pai, eis que o filho pouco aparece na história, a não ser como o ponto para onde convergem os receios, medos e alucinações do personagem principal.

É através do personagem que a história é contada<sup>14</sup>. Quanto maior o drama vivenciado, mais efetiva a “vontade de verdade”. Horacio Quiroga utiliza a experiência universal do pai, preocupado com o destino do filho, e a transporta para a sua realidade geográfica, conferindo um clima de sufocamento por intermédio da angústia do tempo que passa e do filho que não retorna.

Da forma com que a angústia é relatada, o impacto da morte atinge o leitor ao mesmo tempo que o fim do conto. Seguindo os pensamentos e as visões do personagem, a angústia traz desconforto, e a solução encontrada pelo escritor uruguaio — as visões pessimistas transformando-se em uma visão de felicidade — atinge o efeito desejado<sup>15</sup>.

No conto “El desierto”, a angústia paterna é novamente abordada, mas por outro ângulo. Sozinho com seus filhos em um ambiente inóspito, Subercasaux adoece de forma

---

<sup>13</sup> Conforme nota ao conto “El hijo”, presente no livro “PONCE DE LEÓN, Napoleón; LAFFORGUE, Jorge (org.). Horacio Quiroga: todos los cuentos. 2ª ed. Madrid: Scipione Cultural, 1997, p. 757.

<sup>14</sup> Segundo Anatol Rosenfeld, “em termos lógicos e ontológicos, a ficção define-se nitidamente como tal, independentemente das personagens. Todavia, o critério revelador mais óbvio é o epistemológico, mercê da qual se patenteia — às vezes mesmo por meio de um discurso especificamente fictício — a estrutura peculiar da literatura imaginária. Razões mais intimamente ‘poetológicas’ mostram que a personagem realmente constitui a ficção.” (CANDIDO et al, 1976, p. 27).

<sup>15</sup> “Efeito” de acordo com o ensaio “A filosofia da composição”, de Edgar Allan Poe (POE, 1980, p. 407-414).

grave. À medida que sua vida se esvai de forma lenta, o desespero do pai se alterna entre a dor da sua situação e o casal de crianças que abandonará à própria sorte.

Da mesma forma que em “El hijo”, a angústia do pai é construída através da descrição da vida da unidade familiar. O leitor é inserido em um ambiente de austera felicidade, construído por um pai severo e carinhoso com as duas crianças que a morte da mulher deixou sob sua exclusiva responsabilidade. Ao mesmo tempo que ensina aos seus filhos a sobreviver em um mundo selvagem, Subercasaux os ama e se preocupa com seu destino, o que o leva a freqüentemente questionar-se:

Naturalmente, todo esto lo había conquistado Subercasaux en etapas sucesivas y con las correspondientes angustias.

— Un día se me mata un chico — decía —. Y por el resto de mis días pasaré preguntándome si tenía razón al educarlos así. (PONCE DE LEÓN, 1997, p. 492-493).

No instante em que a infecção começa a atacar Subercasaux e ele percebe a proximidade da morte, a lembrança dos tempos de felicidade antes narrados retorna ao leitor. A angústia é retomada sob um novo aspecto. Percebe-se que as preocupações do pai com a vida dos filhos confirmam-se da pior forma possível: no momento em que Subercasaux faltar, estará condenando à morte as duas crianças. Portanto, não era com elas que deveria ter se preocupado, mas consigo mesmo. A angústia do personagem principal se resolve em morte, não só para ele, mas também para seus dois filhos:

En ‘El desierto’ el patetismo de la muerte del protagonista se acrecienta porque se lo enfoca desde distintos ángulos: por una parte, desde el desvalimiento de unos niños que quedarán aislados en su casa del monte, por otra, desde la angustia del moribundo que prevé, impotente, el desamparo de sus hijos. (FLEMING, 1999, p. 48).

“El desierto” é considerado um dos contos mais autobiográficos de Horacio Quiroga. O suicídio da mulher, o casal de crianças deixados aos cuidados do pai, o isolamento do cenário, essas circunstâncias remetem diretamente a fatos da vida do escritor uruguaio, valendo também como uma forma de exorcizar os seus receios (FLEMING, 1999, p. 49).

Como as outras formas artísticas, a literatura se apropria de uma situação de desconforto vivenciada pelo artista, conferindo-lhe uma estrutura universal, onde o leitor percebe, na angústia imaginada do outro, pensamentos que já afligiram a sua realidade<sup>16</sup>. Por esse motivo, o drama de Subercasaux sufoca o leitor por intermédio da angústia, onde o final, mais do que libertar o personagem da dor, deixa um ponto de interrogação com respeito ao destino das crianças. Assim como o personagem sofre pelo destino de dois — por si e pelos seus filhos —, ele também morre de forma dupla, uma vez que, na sua ausência, as crianças dificilmente sobreviverão em cenário tão inóspito.

Comentando a décima norma do “Decálogo do Perfeito Contista”, de Horacio Quiroga — “Conta como se a narrativa não tivesse interesse senão para o pequeno ambiente de tuas personagens, das quais pudeste ter sido uma. Não há outro modo para se obter a vida no conto.” —, Julio Cortázar faz a seguinte confissão:

Nesse momento, ou mais tarde, encontrei uma espécie de explicação pela via contrária, sabendo que quando escrevo um conto busco instintivamente que ele seja de algum modo alheio a mim enquanto demiurgo, que se ponha a viver com uma vida independente, e que o leitor tenha ou possa ter a sensação de que de certo modo está lendo algo que nasceu por si mesmo, em si mesmo e até de si mesmo, em todo caso com a mediação mas jamais com a presença manifesta do demiurgo. Lembrei que sempre me irritaram as narrativas onde as personagens têm de ficar como que à margem, enquanto o narrador explica por sua conta (embora essa conta seja a mera explicação e não suponha interferência demiúrgica) detalhes ou passagens de uma situação à outra. (CORTÁZAR, 1993, p. 229).

Procedimento semelhante podemos ler em alguns contos de Cyro Martins. Entretanto, ainda que a angústia seja utilizada como veículo para que os personagens exponham os seus anseios, diferentemente de Quiroga, ela não conduz à morte física, mas a uma espécie de redescobrimto que, em muitos casos, é associado à morte de algum aspecto antigo do personagem.

Em “O encontro”, presente no livro “A entrevista”, Cyro Martins trata de um estudante de medicina que se atrasa para a aula na faculdade. Para sua surpresa, a sala de aula

---

<sup>16</sup> Comentando “Hamlet”, de William Shakespeare, Harold Bloom afirma: “(...) o personagem, tanto quanto o autor, é um espelho d’água onde contemplamos o nosso próprio reflexo. Trabalhando a convergência de opostos,

está vazia. Diante do temporal que cai na cidade, Flávio — o estudante — resolve caminhar pelo necrotério, procurando algum colega com quem possa conversar. Acaba encontrando Custódio, funcionário do setor: o fato dele se barbear diante do espelho desperta curiosidade no estudante. De tão acostumado a vê-lo mexer com cadáveres, o barbear cotidiano assume uma feição inédita; o estudante admite que “na peça penumbrenta, onde tudo guardava uma imobilidade lúgubre, o rascar da navalha na barba grossa do Custódio soava de maneira estranha e inquietante.” (MARTINS, 1968, p. 60).

Para fugir da chuva, Flávio permanece no necrotério, o que lhe é desagradável. O cenário é macabro: os mortos se espalham pela sala. O estudante tem a sua atenção despertada por um negro, cujo semblante lhe traz recordações. Ao se aproximar, ele reconhece “Compadre”, carregador de viandas da pensão da dona Carlota, que andava sempre acompanhado da “Comadre”.

Sacudido por recordações do outro, o personagem se angustia com a súbita proximidade da morte. O “Compadre”, de lembrança tão próxima, está em vias de ser dissecado pelos estudantes de medicina. Anseios morais e dúvidas torturam Flávio:

E agora, tendo sob as vistas, na mesa da necrópsia, o rijo corpo do infeliz que passara pelo mundo como passam os seres inúteis, carregando o destino de só provocar risos, zombaria e repugnância, sentiu-se subitamente amargurado. Poderia ter sido, sem custo, mais piedoso para com o pobre, dando-lhe aqueles tostões com mais jeito, com mais compreensão da sua desgraça. Afinal, a passagem do ‘Compadre’ pela Terra que significado teria? (MARTINS, 1968, p. 63).

Em seguida, o personagem procura se consolar imaginando que, apesar da sua vida triste, agora o “Compadre” serviria de objeto de estudo para trinta médicos. Contudo, o fato que o leva a se afastar da sala é uma alucinação: ele vê os lábios do morto se mexendo, pedindo um tostão. Da mesma forma que acontece em Quiroga, a alucinação é a forma encontrada pelo personagem de romper a angústia que o dominava.



Ao chegar na rua, Flávio pensa na experiência que acabou de viver. A concretude e inevitabilidade da morte são processadas mentalmente pelo personagem, mas não da forma destrutiva que se esperaria. Ao invés de desânimo ou tristeza, o estudante de medicina sente-se vivo: “estranhava-se, reconhecendo-se, no entanto, enriquecido na capacidade de sentir. Entrevia possibilidades íntimas, genuínas, expandindo-se como uma flor que se abre.” (MARTINS, 1968, p. 64).

Com base na sua vivência humanística, Cyro Martins também utiliza a angústia como matéria-prima. Entretanto, o efeito que busca não é surpreender o leitor no final, mas transmitir uma experiência. A angústia inicial cede espaço à assimilação do sentimento e impulso para novos pensamentos. A morte torna-se uma experiência de crescimento, e não de fim. A esse respeito, é oportuno citar o próprio Cyro Martins:

Através da atividade artística, os homens tentam elaborar toda a gama dos sentimentos de culpa e de angústia da morte, assim como as tendências sadomasoquistas que os arrastam à procura de castigo e de auto-agressão, tentando ao mesmo tempo reparar o devastado, restaurar os objetos externos danificados e fortalecer o próprio ego ao proporcionarem-se uma imagem menos espezinhada do mundo que o rodeia e do mundo de seus objetos interiores. (MARTINS, 1970, p. 19).

Podemos atribuir essa diferença de visão de mundo às vivências pessoais de cada escritor. Afinal, contos de ambos nascem de sentimentos genuínos e da memória. Entretanto, muito de sua diferença situa-se na forma com que eles encaram o conto.

Horacio Quiroga, leitor e admirador de Edgar Allan Poe, procura dizer o máximo através do mínimo. Para tanto, começa os seus contos pelo fim, o efeito que deseja provocar no seu leitor. A sua trama é agressiva, pois visa um objetivo do qual não se afasta, sem digressões ou distrações. O comentário de Julio Cortazar é oportuno:

Quiroga, Güiraldes e Lynch eram escritores de dimensão universal, sem preconceitos localistas ou étnicos ou populistas; por isto, além de escolher cuidadosamente os temas de seus relatos, submetiam-nos a uma forma literária, a única capaz de transmitir ao leitor todos os seus valores, todo o seu fermento, toda a sua projeção em profundidade e em altura. Escreviam tensamente, mostravam intensamente. Não há outra maneira de tornar um conto eficaz, atingindo o leitor e cravando-se em sua memória. (CORTAZAR, 1999, p. 359).

Em Cyro Martins, não há busca obsessiva pela forma do conto, mas a sensação do que se pretende compartilhar. O leitor não é encarado como alguém que deve ser surpreendido, mas sim um parceiro na construção da história. A angústia e o desespero não lidam necessariamente com situações-limite, mas sim com as inquietações próprias de um ser humano. Não importa se patéticas ou heróicas, as aflições de uma pessoa devem ser consideradas singulares e únicas.

Na sua obra, Cyro Martins não se dedica, como o fizera Quiroga, a criar momentos insustentáveis, onde o ponto final soasse quase como um tiro no leitor. Cyro se destaca pela urdidura delicada da índole humana<sup>17</sup>. Essa preocupação humanística se revela inclusive em suas impressões:

Tomando-se esta concepção como apoio, aventuro a hipótese de que o gênio — ‘essa combinação de faculdades, indefinível, rebelde a toda explicação racional’ —, em qualquer feição do pensamento, ao externar-se através de seu meio de expressão predileto, só atinge a genialidade quando consegue captar, na nebulosa de imagens em formação do que se convencionou chamar ‘fantasias inconscientes’, a plenitude das vozes e das interrogações que emanam das inquietudes mais universais. (MARTINS, 1983, p. 51).

Dessa forma, a angústia que precede a morte, em Horacio Quiroga e Cyro Martins, é utilizada com efeitos e objetivos distintos. Contudo, ainda assim, ela serve para suas próprias visões de mundo articuladas nas obras literárias.

### **3.3 Entre o horror, o grotesco e o ridículo**

O limite entre vida e morte pode ser traçado expressando-se o horror e o grotesco, tanto nos contos de Horacio Quiroga quanto nos de Cyro Martins.

---

<sup>17</sup> Afirma Léa Masina: “Sin renunciar al escenario campagnard, o de las pequeñas ciudades fronterizas, Cyro expone los lados oscuros del hombre, cuyas motivaciones y deseos no siempre se justifican en el pequeño mundo que los rodea.” (MASINA, 2002, p. 135).

Ainda que os dois termos sejam tratados em conjunto, eles se distinguem na sua conceituação. O grotesco possui muitos sentidos, desde a identificação com uma forma artística, imitação de ruínas da Roma antiga onde se encontravam arabescos imitando homens e animais, até a qualidade daquilo que suscita riso ou escárnio, ou a característica do ridículo (AURÉLIO, 1999). Em todas as variedades do conceito, passa a idéia de distorção daquilo que se considera normal.

Por sua vez, o horror é a “forte impressão de repulsa ou desagrado, acompanhada ou não de arrepio, gerada pela percepção, intuição, lembrança de algo horrendo, ameaçador, repugnante; pavor. **2.** sentimento de nojo, de aversão, de ódio. **3.** sentimento de profundo incômodo ou receio; medo, pavor, fobia. **4.** caráter do que inspira medo, pavor, aversão **5.** caráter do que se mostra atroz, perverso; crueldade, macabrisimo. **6.** o que causa medo ou repulsa; crime, monstruosidade” (HOUAISS, 2001).

Pela sua amplitude, o conceito de horror acaba abrangendo o grotesco, ainda que com ele não se confunda. Sobre esse assunto, Wolfgang Kayser afirma que “também a literatura de horror quer transmitir medo ao leitor, coisa que ele por si mesmo procura; deseja mostrar-lhe abismos, à cuja beira ele próprio se posta de bom grado” (KAYSER, 1986, p. 121). É o leitor quem procura a obra onde o horror e o grotesco estão articulados, demonstrando que a vontade irracional de ler para sentir medo ou enjoar-se também representa uma sensação de morte que se procura atingir por intermédio da experiência artística.

O grotesco é uma modalidade mais aperfeiçoada do horror, geralmente conduzindo a essa sensação. Mais do que um jogo com o leitor, o grotesco pretende brincar com os sentidos mais elementares dos seres humanos através da arte: “O jogo das distorções grotescas não tem valor em si, mas é literatura edificante pervertida” (KAYSER, 1986, p. 115). Por ser uma deformação do que consideramos natural, o grotesco inquieta por ser próximo da realidade e por dar a impressão de se enxergar a própria imagem em um jogo de espelhos distorcidos.

No grotesco, não há medo da morte, e sim angústia de viver (KAYSER, 1986, p. 159). A morte não aparece como negação da vida, mas sim como uma entidade da vida na qualidade de fase necessária, de condição para a sua renovação e rejuvenescimento permanente (BAKHTIN, 1993, p. 43-44). O grotesco revela que, às vezes, o estar vivo pode ser pior do que morrer. As expectativas se invertem, e a pessoa submetida ao grotesco choca-se em ver como a vida comum pode ser distorcida em uma forma paralela. Afirma Wolfgang Kayser:

Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem. Desde a arte ornamental renascentista, observamos processos de dissolução persistentes, como a mistura de domínios para nós separados, a abolição da estática, a perda da identidade, a distorção das proporções 'naturais' e assim por diante. Deparamo-nos agora com novas dissoluções: a suspensão da categoria de coisa, a destruição do conceito de personalidade, o aniquilamento da ordem histórica. (KAYSER, 1986, p. 159).

Existem muitas modalidades de grotesco em todas as formas artísticas, em especial nas artes plásticas, na pintura e na escultura. Para esse trabalho, interessa o grotesco literário em suas manifestações. Sintetizando os traços essenciais do grotesco, Wolfgang Kayser identifica quatro possibilidades: despedaçar a realidade, inventar o mais inverossímil, reunir à força coisas distintas e alhear o existente (KAYSER, 1986, p. 135). Deve-se salientar que esses traços determinam a existência não só do grotesco, mas também do fantástico e do estranho. Muito da identificação do grotesco situa-se na forma com que o mesmo é recepcionado pelo seu público: “No entanto, continua válido o fato de que o grotesco só é experimentado na recepção.” (KAYSER, 1986, p. 157). Assim, segundo Kayser, ainda que uma pessoa considere certas estátuas da cultura inca grotescas, deve-se considerar que, no interior dessa cultura, essas estátuas possuíam uma significação que lhes era peculiar. O que é grotesco para uns, pode não ser para outros. Percebe-se, dessa maneira, que a idéia de grotesco encontra-se firmemente enraizada na recepção da obra pelo leitor.

Mikhail Bakhtin, analisando a obra de François Rabelais em “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento”, detecta várias formas de grotesco, tais como as metáforas

alimentícias (a pessoa que come até explodir), os exageros corporais (o gordo flatulento), os elementos cômicos na morte (o espantalho cômico), entre outros. Para efeitos das obras aqui estudadas, interessante é estudar o grotesco como arauto do horror, como ocorre em Quiroga, ou ler a sua articulação como elemento estranho à realidade e, por conseguinte, submetido ao ridículo, como se apresenta em Cyro Martins.

No conto “La gallina degollada”, de Horacio Quiroga, o grotesco transforma-se em horror à medida que o autor descreve a tragédia ocorrida em uma família. O sonho de Mazzini e Berta era ter um filho que desse sentido e orientação ao seu casamento. Um ano e meio depois do nascimento do primeiro filho, ele passou por convulsões terríveis que lhe deixaram com retardo mental. De forma sutil, Quiroga situa o problema distante da criança e sim nos seus pais: “El médico lo examinó con esa atención profesional que está visiblemente buscando la causa del mal en las enfermedades de los padres.” (PONCE DE LEÓN, 1997, p. 90). A dupla significação dessa frase, que tanto pode representar a hereditariedade, presente nas ciências da época, como também a relação doentia do casal, contamina todo o conto.

Após um período de lamentações, o casal concentra-se na idéia de ter outro filho. Para seu absoluto desespero, com os três filhos seguintes ocorre o mesmo problema enfrentado pelo primeiro: um ano e meio depois do nascimento, passam por um período de convulsões, do qual resulta o seu retardo mental.

A relação do casal fragmenta-se com os sucessivos insucessos na sua tentativa de gerar prole, demonstrando que o amor inocente que os unia no início do conto não era suficiente para resistir aos percalços do destino. Mazzini e Berta começam a brigar, responsabilizando-se mutuamente pelo seu infortúnio, ainda que sempre se reconcilhassem.

Com o nascimento de uma menina, as brigas foram substituídas pelo medo de que algo lhe acontecesse. Contudo, decorridos dois anos, o casal imaginou estar livre da desgraça, apesar dela continuar assombrando-os:

Si aún em los últimos tiempos Berta cuidaba siempre de sus hijos, al nacer Bertita olvidóse casi del todo de los otros. Su suelo recordo la horrorizaba, como algo atroz que la hubieran obrigado a cometer. A Mazzini, bien que en menor grado, pasábale lo mismo. (PONCE DE LEÓN, 1997, p. 92).

A felicidade do casal com a chegada de Bertita é frágil. Tanto que, na primeira febre que acometeu a criança, Mazzini e Berta voltaram a discutir. A briga iniciou por um motivo fútil, os passos fortes do homem, e encerrou com ambos se acusando pela doença dos outros filhos. A impossibilidade de entender o motivo dessa estranha doença faz com que Berta culpe os pais do marido e Mazzini responsabilize o “pulmão picado” da mulher. Entretanto, como nas outras vezes, a discussão cedeu espaço para a reconciliação:

Continuaron cada vez con mayor violencia, hasta que un gemido de Bertita selló instantáneamente sus bocas. A la una de la mañana la ligera indigestión habia desaparecido, y como pasa fatalmente con todos los matrimonios jóvenes que se han amado intensamente una vez siquiera, la reconciliación llegó, tanto más efusiva cuanto hirientes fueran los agravios. (PONCE DE LEÓN, 1997, p. 93).

Na manhã seguinte, Berta manda a criada degolar uma galinha para o almoço. Sem que ela perceba, os quatro meninos entram na cozinha e acompanham os seus procedimentos. Quando a empregada avisa Berta, ela enxota seus filhos com raiva: “Porque, naturalmente, quanto más intensos eran los raptos de amor a su marido e hija, más irritado era su humor com los monstruos.” (PONCE DE LEÓN, 1997, p. 94).

Depois do almoço, o casal sai para passear pelas redondezas junto com Bertita. Ao retornar para casa, a menina se adianta aos seus pais. Sentados no pátio, inertes, estão os quatro filhos do casal. Quando vêem a menina, a sua impassividade se rompe. Eles se aproximam da irmã, que tenta escalar uma cerca, seguram-na pela perna e a arrastam até a cozinha, apesar dos seus protestos.

Mazzini e Berta, pressentindo que algo está errado, apressam seus passos. Mazzini, que vai na frente, entra primeiro na cozinha, percebendo o mar de sangue no chão. Lança um grito de horror e, ao perceber a chegada de Berta, consegue detê-la. Entretanto, basta a mulher ver o piso repleto de sangue para entender o que aconteceu e desesperar-se.

Sendo uma história terrível, o conto de Horacio Quiroga adentra no grotesco para transformá-lo em horror. Os quatro filhos idiotas, nascidos de um casamento instável, passam seus dias no pátio. Esquecidos pelos seus pais, que os abandonam tão logo as convulsões lhes deixam com retardo mental, eles permanecem assombrando o sonho de felicidade do casal. O misto de crueldade e inocência é bem salientado por Carlos Dámaso Martínez: “Más cercano a Maupassant que a Poe en el orden de las influencias del género está ‘La gallina degolada’. La crueldad inocente, el horror y la inevitabilidad de la desgracia y la muerte son los ingredientes más importantes de este maravilloso relato de Quiroga.” (MARTÍNEZ, 1993, p. 31).

Através da utilização do grotesco e do horror, Horacio Quiroga traça um paralelo entre dois mundos: a realidade cruel do casal, representada pelos quatro idiotas, e a idealização de uma relação perfeita, que tem como símbolo Bertita. O fato de que a realidade acaba por sufocar o sonho é emblemático ao demonstrar a ruína da relação matrimonial, alicerçada sobre fundamentos instáveis, como a chegada de um filho. Além do erótico e do criminoso, uma das formas de grotesco contemporâneo, segundo Kayser, é a auto-observação de alguém que vai se tornando estranho a si próprio e forçosamente vai deslizando para a ruína (KAYSER, 1986, p. 122).

A relação do casal Mazzini-Berta é, por si só, grotesca. Imaginam que somente o nascimento de um filho perfeito pode trazer harmonia para a sua relação conjugal. Ignoram serem eles próprios a base da criação de uma família e que, conseqüentemente, não são os filhos que devem trazer harmonia, mas sim eles que devem buscá-la na sua própria união.

Temática comum nos contos de Horacio Quiroga é os problemas de uma relação conjugal, o que encontra eco nas suas vivências<sup>18</sup>. Outro conto que aborda esse tema é “El almohadón de pluma”, e novamente sob a ótica do grotesco e do horror. A mulher que

---

<sup>18</sup> A este respeito é oportuno ler a biobibliografia de Horacio Quiroga elaborada por Pablo Rocca no livro “Horacio Quiroga: el escritor y el mito”.

subitamente adoece, tendo as suas energias sugadas por um inseto escondido dentro do travesseiro, remete à dominadora presença do marido, que drena o seu espírito da mesma forma com que o verme retira-lhe o sangue.

No ensaio “Poéticas (convergentes?) do conto literário latino-americano: Machado, Quiroga, Cortazar, Borges”, Patrícia Lessa Flores da Cunha acentua a relação conjugal presente no conto de Quiroga em um paralelo com o horror de Allan Poe, afirmando que, para o homem, tudo se associa à idéia de apropriação violenta do objeto de desejo, expressado através da situação da personagem feminina que é torturada, sugada, disputada até a morte, recriando e ultrapassando os contornos previstos por Edgar Allan Poe (FLORES DA CUNHA, 2002, p. 371). Diante dos problemas conjugais enfrentados por Horacio Quiroga em decorrência da sua atitude possessiva, essa temática de horror em uma família talvez sirva como forma de exorcismo e expiação da culpa que sentia.

Esses dois contos são considerados por Leonor Fleming como “contos de efeito” (FLEMING, 1999, p. 50-51), onde o escritor uruguaio buscou essencialmente criar o efeito final no seu leitor, convergindo todo o conto para o seu fecho. Ainda que a autora considere essas histórias como da primeira fase literária de Quiroga, tendo contra si “a apelação do golpe final” (FLEMING, 1999, p. 50), é forçoso insistir na presença de Edgar Allan Poe na obra quiroguiana. Muito mais do que a busca do efeito final no leitor, a escolha do grotesco e do horror para exprimir situações cotidianas encontra paralelo nos contos de Poe. Sobre esse assunto, os comentários de Charles Baudelaire sobre a obra de Edgar Allan Poe podem ser empregados também para Horacio Quiroga;

Quanto ao ardor com que trabalha muitas vezes no que é horrível, observei em muitos homens que isso se deve a uma imensa energia vital sem exercício, por vezes a uma castidade obstinada e também a uma profunda sensibilidade recalcada. A volúpia sobrenatural, que o homem pode experimentar em ver correr seu próprio sangue, os movimentos bruscos e inúteis, os grandes gritos lançados ao ar quase involuntariamente, são fenômenos análogos. A dor é um alívio para a dor, a ação repousa do repouso. (POE, 1980, p. 36).



A esse propósito, analisando a obra do Marquês de Sade e o surgimento das narrativas de terror no final do século XVIII, Michel Foucault afirma que essas linguagens “incessantemente puxadas para fora de si mesmas pelo inumerável, o indizível, o estremeamento, o estupor, o êxtase, o mutismo, a pura violência, o gesto sem palavra e que são calculadas, com a maior economia e maior precisão, para tal efeito (...), são muito curiosamente linguagens que se representam a si mesmas em uma cerimônia lenta, meticulosa e prolongada ao infinito.” (FOUCAULT, 2001, p. 53). O mesmo pode-se dizer dos contos de Quiroga, eis que ele procura, através da palavra, a criação de um efeito no seu leitor. Entretanto, mais do que as palavras, deve-se apurar os silêncios, os cortes, as idéias que não são ditas, mas sim insinuadas<sup>19</sup>. Para o grotesco se configurar em uma obra literária, deve ser construído com uma duplicidade não só de linguagens, como afirma Foucault (FOUCAULT, 2001, p. 53), mas também de idéias. É possível ler o grotesco e o horror com prazer estético; mas também pode-se lê-los com o objetivo de refletir sobre a natureza humana. Esse equilíbrio de idéias antagônicas é feito pelo escritor e um erro pode contaminar toda a história. A linha que separa o grotesco do simples ridículo é extremamente tênue<sup>20</sup>.

Uma das características de Quiroga é a criação do horror nos seus contos. Seja o viciado que retorna à vida por não conseguir ficar afastado das drogas em “El infierno artificial”, ou o cadáver que percorre a noite em uma carruagem de “Para noche de insomnio”<sup>21</sup>, o horror é permanente. Como o escritor uruguaio foi um dos primeiros a considerar o ofício literário como profissão<sup>22</sup>, isso reforça a idéia de reconhecer-se nessa

---

<sup>19</sup> Realizar uma “arqueologia do silêncio” (DERRIDA et al, 2001, p. 16-18), não sobre a loucura, mas sim sobre a obra literária.

<sup>20</sup> Comentando “El almohadón de plumas”, Leonor Fleming considera a aparição final do verme “lamentavelmente demasiado explícita” (FLEMING, 1999, p. 50), o que, no seu entendimento, não afeta a qualidade do conto.

<sup>21</sup> Ambos os contos não foram incluídos em livro por Horacio Quiroga, estando entre suas obras inéditas, o que demonstra o afirmado sobre a linha que separa grotesco e ridículo. Com relação ao segundo conto, segundo Leonor Fleming, isso se deve ao fato de que “hoy resulta irrisoria e inverosímil la escena del cadáver babeante, zangoloteado por el coche en la noche tétrica.” (FLEMING, 1999, p. 50).

<sup>22</sup> Sobre esse assunto, é esclarecedor o ensaio “Profesionalismo literario y pionerismo em la vida de Horacio Quiroga”, de Jorge B. Rivera (QUIROGA, 1997, p. 1255-1273).

temática tanto um desejo de agradar o leitor<sup>23</sup> quanto o de aproximar-se do ideal artístico pregado por Edgar Allan Poe. O crítico Abelardo Castillo acentua a diferença crucial entre ambos:

La sola diferencia entre estas dos estéticas, cuya comparación podría extenderse indefinidamente, está en que Quiroga es básicamente un creador de personajes y Poe de situaciones; debajo de los rígidos y lógicos, casi matemáticos esquemas con que los dos organizaban sus historias, quedan el horror, la locura y los fastos de la muerte. (CASTILLO, 1997, p. XXXIII).

Cabe ainda dizer que, para Quiroga, o grotesco é uma tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo (KAYSER, 1986, p. 161). Através da sua utilização, o escritor uruguaio exorciza o misto de medo e atração que a morte exercia sobre ele. Por esse motivo, o grotesco de Horacio Quiroga geralmente conduz ao horror seguido de morte, nunca ao ridículo, ao riso impune, à caricatura, como às vezes ocorre no grotesco. Para ele, o grotesco é algo aberrante e fora do habitual, mas não digno de ser objeto de chacota.

Da mesma forma que Horacio Quiroga, Cyro Martins também utiliza o grotesco e o horror para contar as suas histórias. Deve-se frisar, contudo, que esse não é um de seus temas frequentes. Entretanto, essa circunstância não impede que, por vezes, a trama de suas histórias se aproxime do grotesco e do horror. Pode-se dizer que o autor gaúcho pensa o grotesco como o momento em que o mundo fica alheado, tornando-se estranho (KAYSER, 1986, p. 159).

Ainda assim, em tais oportunidades, o horror, em Cyro, é sutil, de múltiplas nuances e formas. O grotesco acaba cedendo ao riso fácil, ainda que essa risada seja repleta de significações implícitas, guardando a amargura do tema.

No conto “Traste”, presente no livro “Campo Fora”, assim como em “La gallina degollada”, há a presença de um personagem com retardo mental. Toco era o companheiro do pai nas carreteadas da safra. Contudo, o pai faleceu, e nesse momento a reação do personagem já desperta o estranhamento:

---

<sup>23</sup> Sobre Quiroga, Pablo Rocca escreve: “O horror é uma das marcas mais visíveis, proporcionando-lhe uma aceitação constante entre públicos de várias gerações.” (QUIROGA, 2002, p. 68).

De dentro da carretinha carregada de abóbora, ele viu sair o enterro, e continuou deitado nomais, que os seus, mais os pelegos do velho agora, davam uma cama macanuda como antes nunca tivera.

Do pai guardava uma única lembrança. A sova que lhe dera uma vez por ter roubado uma melancia durante a sesta. (MARTINS, 1991, p. 59).

Toco continua morando na fazenda. Com a passagem do tempo, foi se agravando a antipatia geral dos outros moradores do local, que lhe consideravam preguiçoso, ladrão e mentiroso. As crianças ocupavam seus dias a provocá-lo com chacotas.

Certo dia, Toco aproximou-se de uma menina cobiçada pelos rapazes da fazenda. A sua aproximação foi traiçoeira, pelas costas, algo que demonstra muito da sua personalidade. Utilizando a força, ele agarrou Mosquita, machucando-a enquanto beijava. Tentou violentá-la, mas não conseguiu. Ao afastar-se, mordido no braço, revela a sua verdadeira intenção:

Mas saiu contente de si, como se compreendesse que o seu gesto significava um supremo revide contra os outros, contra a vida, contra a sorte. (MARTINS, 1991, p. 60).

Depois de realizar este ato, que julga extremo, Toco pretende fugir da fazenda. Sobe no seu tobiano e deixa que este saia pelo mundo. Acaba pegando no sono, e o tobiano, acostumado a seguir os mesmos caminhos, retorna à fazenda, onde Toco é despertado com um balde d'água e as risadas do pessoal que estava no galpão.

Desde o título do conto, “Traste”<sup>24</sup>, o autor já transmite uma idéia pejorativa a respeito do personagem. Toco é movido pelos instintos, sem nenhum tipo de racionalidade. O fato de ser desprezado e escarnecido pelos outros o faz se vingar em Mosquita. Da mesma forma que o conto de Quiroga, o depositário da raiva do personagem é uma inocente menina, que representa tudo aquilo que Toco não pode ser ou ter.

O fato de Toco ser movido por instintos encontra-se naquilo que Mikhail Bakhtin chama de “concepção especial do conjunto corporal e dos seus limites” nas imagens grotescas, com o desvanecimento das fronteiras que separam o personagem do mundo (BAKHTIN, 1993, p. 275). Em não possuindo limites com o mundo que lhe cerca, o

personagem está livre para fazer aquilo que sua mentalidade doente ordena, que é saciar seus instintos mais primários. Vemos, assim, que na obra de Cyro Martins as fronteiras do corpo recebem um tratamento especial e privilegiado.

Interessante ressaltar que, muitas vezes, o grotesco de Cyro Martins acaba sendo atenuado pelo final jocoso. Se o conto tivesse encerrado na frase onde o personagem revela a sua intenção de vingar-se do mundo e da sorte em Mosquita, o efeito seria muito mais forte. Entretanto, o escritor brasileiro prossegue a história, para obter outro tipo de efeito, menos contundente, mas nem por isso fraco. O tobiano que retorna à fazenda, submetendo Toco à gozação dos demais, representa a impossibilidade do personagem de escapar do seu destino. Demonstra, também, a angústia da sua condição, preso a circunstâncias que não pode evitar e que irão pautar a sua vida para sempre.

Através desse final brincalhão, o grotesco articulado pelo escritor gaúcho termina como ridículo. O próprio conceito de grotesco contém no seu âmago a idéia de ridículo. A risada é a forma encontrada pelo mundo de tratar aquilo que lhe é estranho:

O riso provém, desde logo, das antecâmaras cômicas, caricaturescas. Já misturado com a amargura, assume, na passagem para o grotesco, traços da gargalhada zombeteira, cínica e, finalmente, satânica. (KAYSER, 1986, p. 160).

Outro conto de Cyro Martins onde o grotesco é utilizado como caricatura e sinônimo de ridículo é “Triste meio-dia de um otimista”, presente no livro “A entrevista”. Nesse conto, o personagem de Juvenal, um homem de quarenta anos, torna-se grotesco pelo exagero de cordialidade. De tanto forçar-se a ser simpático e amigável, inclusive com as mulheres com quem se relaciona, ele se torna insuportável. Além disso, a extrema felicidade e o desejo de encarar o mundo que lhe cerca sempre sob uma ótica otimista — que se aproxima do egocentrismo — demonstram cegueira para a realidade.

---

<sup>24</sup> “Pessoa de mau caráter, ou sem préstimo; velhaco, tratante. Bras.: sem préstimo, inútil”. (AURÉLIO, 1999).

Assim, o desejo de Cyro Martins mostrar um personagem caricato se evidencia ainda mais no momento em que Juvenal revela o seu ofício: fotógrafo e retratista, mas com especialidade justamente em caricaturas. A intenção de usar o grotesco torna-se explícita, a fim de salientar o conflito do personagem com a sua própria visão distorcida de mundo. Juvenal usa uma máscara de felicidade, que rasga por um breve momento, quando joga a placa de “Fotógrafo” pela janela. Com isso, ocorre o que Wolfgang Kayser chama de “oposição entre a imagem social que a aparência de um homem projeta (a sua máscara) e o ‘eu’ verdadeiro (a sua face)” (KAYSER, 1986, p. 117).

Pode-se dizer que o grotesco, em Cyro Martins, não se resolve em horror, como Horacio Quiroga. Ele serve mais para reflexão do que provocar uma reação catártica no leitor. A própria escolha do foco narrativo auxilia nesse sentido. No momento em que Cyro Martins enfoca o retardado como ponto de origem da história em “Traste”, seus motivos para o ataque a Mosquita se tornam compreensíveis em relação ao contexto de humilhação que ele vivenciava. Em “Triste meio-dia de um otimista”, o foco narrativo concentra-se em Juvenal, permitindo ao leitor ver o mundo sob a sua ótica distorcida. Quiroga, por sua vez, afasta seu interesse narrativo dos retardados, concentrando na relação doentia do casal Mazzini-Berta, até que, no momento final, os filhos doentes se revestem de decisiva e dolorosa importância. Percebe-se, assim, que Quiroga enfatiza o próprio horror, enquanto Cyro Martins vê o homem que sofre.

Outro elemento que une “Traste” com “La gallina degollada” é a escolha de uma menina como vítima. O fato dos personagens estarem “mortos” para o mundo faz com que a representação da vida ambicionada seja a vivacidade e inocência de uma menina. O que diferencia ambos é a motivação de tal escolha: enquanto que em Horacio Quiroga os quatro retardados matam a irmã, o sonho de vida perfeita e de família dos seus pais, em Cyro Martins a violência praticada por Toco é a forma encontrada para revidar as agressões feitas pelo

mundo externo. Em ambos os contos, a menina representa o sublime, e é o contraste com os retardados que constitui o grotesco, nas palavras de Victor Hugo comentadas por Kayser no seu estudo:

É somente na qualidade do pólo oposto do sublime que o grotesco desvela toda sua profundidade. Pois, assim como o sublime — à diferença do belo — dirige o nosso olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano, do mesmo modo abre-se no ridículo-disforme e no monstruoso-horrível do grotesco um mundo desumano do noturno e do abissal. (KAYSER, 1986, p. 60).

Considerando que o sublime só existiria se estivesse em constante tensão com o grotesco, pode-se ver que os personagens de Quiroga e Cyro Martins necessitam de algo que lhes faça o contraponto, algo gracioso e puro, que atraia e faça surgir o animalesco. O animal surge na pele do homem, escondido que estava por camadas de civilização que desaparecem diante dos instintos mais primários: o sexo e a morte.

É preciso ressaltar que esses dois instintos primários são também medos cósmicos, entendidos por Bakhtin como uma certa lembrança obscura das perturbações cósmicas e das calamidades naturais (BAKHTIN, 1993, p. 293). Apesar do teórico russo considerar esses medos como representações da natureza que estão presentes no espírito humano desde o início dos tempos, podemos entender que a cultura humana teme em especial o sexo, pois é forma de propagação da espécie, e a morte, com a qual cessa a vida. Esses receios são ancestrais como um dos medos cósmicos que refere Mikhail Bakhtin. Da mesma forma que o medo, a atração por esses dois instintos primários é característico da raça humana, o que justifica o fascínio que se nutre tanto pela morte quanto pelo sexo, o que a frequência a filmes pornográficos ou a leitura das páginas policiais dos jornais comprovam.

Por não se submeterem aos padrões sociais, os retardados foram os personagens encontrados pelos autores para espelhar o homem: a distorção do seu aspecto, ainda que perturbe, deixa entrever um rastro de humanidade, suscitando a piedade do leitor. Nas atitudes dos retardados, reconhecemos pensamentos e impulsos secretos que incomodam. É afastando

o homem que ele surge, reduzido às suas vontades mais básicas: “É o olhar através do inatural e dos disfarces para a verdadeira natureza do homem, a sua ‘arquiforma’. Pode parecer que a revelação do animalesco na criatura humana deva aumentar o efeito do estranhamento e, com ele, o seu caráter sinistro. Mas o que se apresenta é uma minoração destes elementos.” (KAYSER, 1986, p. 115).

Nos dois contos o grotesco é utilizado de forma vigorosa para contrastar com o normal. Além de introduzir uma sensação de desconforto no leitor, o grotesco é maniqueísta, pois os retardados protagonizam as cenas deploradas.

### **3.4 O suicídio entre a selva e a campanha**

Como ato definitivo, o suicídio possui muitas significações, desde uma atitude de desesperança diante das imposições da vida até uma resposta para situações problemáticas.

Comentando com Abrão Slavutzky o primeiro capítulo de “Porteira Fechada”, em que o suicídio de João Guedes é narrado, Cyro Martins afirma:

Tu sabes tanto quanto eu que o suicídio é sempre expressão duma brutal depressão, mesclada às vezes com raiva, ou com um supremo desprezo pelo semelhante. Não se pode confundir desprezo com raiva. O desprezo implica desconsideração. A raiva muitas vezes é consequência de um exacerbado amor. Mas nos casos de João Guedes e Policarpo penso que o fator determinante do ato extremo foi o sentimento do opróbio que os invadiu, equivalente à ignomínia, de que fala o psicanalista Luís Chiozza, e que leva o indivíduo ao infarte do miocárdio. (...). (MARTINS, 1990, p. 66).

Essa opinião é enfatizada pelo conto “Você deve desistir, Osvaldo”. O próprio título já transmite uma sensação depressiva, atitude de conformismo diante de uma situação insustentável. No conto, o destino do personagem arrasta-se com vagar, em uma lenta trajetória ao suicídio previsto desde o título, confirmando as palavras do próprio Cyro sobre o assunto:

Sabes, como psicanalista, que somos guiados por dois instintos fundamentais: o de vida e o de morte. Assim, compreendes que, quando o indivíduo se vê impotente diante da agressão externa, volta sobre si mesmo a agressão destinada a outros. Assim, antes que ‘eles’ o liquidem, o próprio indivíduo, acossado e impotente, se destrói. No caso de Brandino, psicótico, ele sentiu-se absolutamente inerte em face dos fantasmas que o perseguiram.. E como acontece em todos os suicídios, o seu foi também um ato de desespero. (MARTINS, 1990, p. 66-67).

O narrador intruso<sup>25</sup> adotado em “Você deve desistir, Osvaldo” ocupa uma posição dúplice. Ao mesmo tempo que lamenta a sorte do personagem, ele também ironiza a sua situação. Há uma relação de causa-efeito, como se o suicídio fosse consequência lógica do passado de Osvaldo.

É essa duplicidade entre o jocoso e o patético que torna atraente a estrutura do conto. Cyro Martins está narrando um suicídio, mas não entra no mérito da decisão do personagem, descrito com humanismo tão singular que o torna uma pessoa viva. O autor não fornece juízos de valor, ainda que o narrador seja intruso, o que facilitaria a inclusão de idéias exteriores à história.

Entretanto, analisando o passado do personagem, o próprio leitor constata que há lógica no fato de Osvaldo estar prestes a se suicidar. A atmosfera de pessimismo e derrota do personagem é mais forte e chocante do que o ato de suicídio, mostrando que a morte é somente o ponto final de uma longa jornada de sofrimento, ou seja, a morte em si não assusta, mas sim os atos de vida que conduziram até ela, mesma posição assumida por Arthur Schopenhauer, conforme referido nos capítulos iniciais.

Em outro conto de Cyro, “Inesperadamente, de manhã”, presente no livro “A dama do saladeiro” (1980), há um novo suicídio, mas dessa vez a análise é diferenciada. Enquanto que, em “Você deve desistir, Osvaldo”, o narrador intruso mantém uma distância irônica do personagem que descreve, em “Inesperadamente, de manhã”, o narrador é o próprio Cyro Martins, médico recém chegado em São João Batista do Quaraí, que observa a rua da janela

---

<sup>25</sup> Seguindo as conceituações de foco narrativo de Norman Friedman expostos por Ligia Chiappini Moraes Leite em “O Foco Narrativo” (MORAES LEITE, 1985, p. 26-32).



do consultório, esperando a chegada da família do suicida. Por conhecer diretamente a pessoa que se matou, seu vizinho, o narrador Cyro Martins revela o seu pensamento sobre o suicídio:

Me aflora a pergunta universal dessas ocasiões: por que se teria matado aquele homem? Maus sucessos financeiros, abalos morais, questões de família? Nada disso satisfazia, nem mesmo às pessoas simples do povo. Não era um mal que se explicasse assim no mais. Eu já supunha, então, que os suicídios deveriam obedecer a motivos bem mais profundos. Outra pergunta me acode: por que diabos seriam tão freqüentes os suicídios em São João? Falava-se em contágio, porque alguém, um dia, não sei onde nem se era uma teoria, deixara escapar essa palavra, à guisa de explicação. (MARTINS, 1980, p. 63).

O autor — transformado em seu próprio personagem — continua se perguntando a respeito do motivo de ato tão extremo. Recorda que, dez minutos antes do vizinho se matar, os dois estiveram conversando. Nenhum gesto dele traiu a sua intenção de se suicidar, ainda que o narrador, ao ouvir o estampido, logo o tenha associado ao vizinho. Tentando entender o motivo dessa associação tão imediata, imagens do hoteleiro e de sua vida misteriosa surgem na mente do narrador, que se espanta por desconhecer uma pessoa tão próxima. A respeito do motivo de ter adivinhado o suicídio, assim que escutou o barulho do tiro, o autor conclui:

Me dava mais uma impressão de caixeiro viajante que de morador. Mais nada. Mais nada? Não me recordava de outras características. Mas com certeza lera-lhe o desígnio fatal nos olhos. Ah, o seu olhar de quem espia sem se mostrar de corpo inteiro. E a sua risada gaiata também não convencia, porque não contagiava. Demais, não se demorava com a gente, não acampava, seus contatos eram de relance. (MARTINS, 1980, p. 64).

Perturbado pelo barulho de um rato, o narrador acende a luz. A realidade salta com força aos seus olhos, deixando estonteado. Ele olha com estranheza os objetos que guarnecem seu quarto. Depois de entupir o buraco onde pensa estar o rato, percebe, pelos gritos que sacodem a rua, que a família do suicida chegou. Ao espiar pela janela, o narrador conclui que, tirando o carro parado na frente do hotel, todo o resto continua tranqüilo e igual, na santa paz do Senhor.

Apesar de ser um conto pequeno e com final inconclusivo, salienta-se em “Inesperadamente, de manhã” uma singular reflexão sobre o suicídio. Em primeiro lugar, ao contrário do que geralmente acontece, o ápice do conto não é o suicídio do personagem, como

ocorreu em “Você deve desistir, Osvaldo”, onde o conto é inteiramente guiado para o suicídio final. A trama de “Inesperadamente, de manhã” centra-se em um suicídio já acontecido.

Três são as emoções experimentadas pelo narrador-autor: reflexão, surpresa e desconforto. No início, ele ocupa o seu tempo refletindo sobre o motivo do suicídio. Contudo, essa preocupação cede espaço para a sua surpresa, ao notar o quão pouco conhecia o homem que se matara. Enfim, o desconforto se apodera do narrador no momento em que refaz o seu último encontro com o suicida e percebe que, inconscientemente, algo no seu íntimo já adivinhava o gesto extremo.

As preocupações manifestadas pelo narrador são comuns às pessoas que conviveram com suicidas. A tentativa de rever os últimos momentos que falaram com os suicidas, dissecando até suas palavras e gestos, assim como a sensação de conhecer muito pouco a respeito do suicida, faz parte da perplexidade humana com um ato que é contrário à sua natureza. Por só possuir uma vida, a vontade de pôr fim a ela de forma voluntária encontra o repúdio social.

A reflexão final do narrador é de extrema eloquência. Apesar do suicídio, a vida continua. Por pior que sejam os problemas experimentados pelo suicida, colocar fim a própria vida não impede que a vida dos outros prossiga o seu curso. No momento em que Cyro Martins afirma que, fora o suicídio, tudo mais, na cidade e no céu, continua tranquilo e igual, está dizendo que a vida em si é indiferente ao suicídio. Ainda que seja uma agressão contra a própria vida, ela vai continuar para aqueles que assim desejam. Com seu gesto, os suicidas não estariam destruindo a vida alheia, mas somente a sua própria, em um ato de puro egoísmo.

A vida de Horacio Quiroga é rodeada pela morte e, em especial, pelos suicídios. Leonor Fleming resume estas tragédias de forma oportuna (FLEMING, 1999, p. 21): o pai de

Quiroga morreu em um acidente de caça quando o escritor ainda não tinha um ano de vida<sup>26</sup>. Em seguida, nos dezessete anos de Horacio Quiroga, seu padraсто, pelo qual tinha um relativo afeto, suicidou-se ao saber que estava prestes a ficar paralítico por culpa de uma doença, disparando a espingarda contra o próprio rosto. Aos vinte e três anos, em Montevideu, Quiroga mata acidentalmente seu melhor amigo ao examinar a arma com que este ia duelar. Aos seis anos de casado, a sua jovem mulher se suicida ingerindo mercúrio. Aos cinquenta e oito anos de idade, padecendo de um câncer incurável, o próprio Quiroga se suicida. Contudo, as mortes continuam acontecendo, formando a mística existente em torno do escritor uruguaio. Um ano depois da sua morte, em alarmante coincidência, Leopoldo Lugones e Alfonsina Storni (três meses depois de Lugones), escritores e amigos, também se suicidam. A seqüência de mortes se encerra com o suicídio da filha mais velha de Quiroga, Eglé, e, em anos posteriores, o suicida-se seu outro filho, Darío. A conclusão de Fleming merece transcrição:

Esta recurrencia inquietante de las muertes por azar (los accidentes) o deliberadas (los suicidios), siempre excesivas, ha dejado su huella en el hombre y ha orientado al escritor hacia una zona de devastación que impregna su literatura. (FLEMING, 1999, p. 21).

Diante das tragédias pessoais que vincaram a vida e a literatura de Quiroga, é de especial interesse o fato de que os suicídios não são de extrema relevância no decorrer de sua obra. Era de se esperar que circunstâncias tão chocantes se transferissem de alguma forma para a literatura. Entretanto, pelo fato de viver cercado por suicidas, Quiroga poderia considerar o assunto grave demais para uma abordagem literária, ou, ao contrário, descrever outras variedades de morte para fugir da sombra incômoda do suicídio, que é a auto-negação da vida. Os seus personagens simplesmente morrem, sempre com muito sofrimento.

---

<sup>26</sup> Os biógrafos de Horacio Quiroga discordam neste tópico, considerando o acidente como também um suicídio (QUIROGA, 1994, p. 138; QUIROGA, 2002, p. 133).

Como já foi afirmado, Horacio Quiroga fala da morte para exorcisá-la, tendo, assim, um objetivo catártico. Se isso é verdade, por que não tratou da mesma forma o suicídio, tão freqüente na história da sua vida?

Oportuno ressaltar o ensaio intitulado “A ficção, ou a imortalidade do real, na mentira”, onde o psicanalista Theobaldo Oliveira Thomaz afirma: “O que afronta a visão pode não ser o que mais se vê e grava. O artista, e aqui, já estão percebendo, não falo apenas de Santiago, assim se chama nosso ingenu, quer um envolvimento com a coisa tradutível, de outra natureza. Quer ter medo do bicho, quer ouvir ou imaginar ter ouvido seu rugido à noite, o que estimula a imaginação, para que esta desenhe inúmeras vezes a forma, até no movimento da folhagem esgarçada pelo vento.” (THOMAZ, 2002, p. 156). O autor só relata aquilo que, de alguma forma, seja pelo medo ou estranheza, toca no seu inconsciente. Horacio Quiroga evita a abordagem direta do suicídio por que, de figura tão freqüente no seu imaginário pessoal, ele não atrai a sua disposição de discorrer sobre o assunto.

Ao invés do suicídio, Horacio Quiroga prefere criar outras formas de morte para vitimar ou cercar seus personagens. Esta atitude representa uma negação da morte pelas próprias mãos, aviltante e desonrosa, eis que covarde. Contudo, como toda negação possui um caráter conseqüente de afirmativa ao invés, o suicídio se mascara pelo desejo extremo de lutar pela própria vida. Como exemplo, pode-se citar o conto “A la deriva”, onde o personagem picado pela cobra luta pela vida que se esvai até o final, sem desistir. Muito diferente se considerarmos que o padrasto de Horacio Quiroga suicidou-se por estar padecendo de uma doença incurável que o conduziria à paralisia. Ou, então, o suicídio do próprio escritor uruguaio, que tomou esta decisão depois de sofrer muito por conta do câncer de próstata. Em ambos os casos da vida real, o sofrimento conduziu ao suicídio. Os personagens de Quiroga não cedem diante do sofrimento, preferem morrer lutando como os bichos, na selva, pelas próprias vidas.

No entanto, podemos perceber, nos contos de Horacio Quiroga, uma mudança em sua visão de mundo no que diz respeito à morte e, por conseguinte, o suicídio. Em carta enviada para Martínez Estrada no dia 29/04/1936, alguns meses antes de morrer, Horacio Quiroga confidencia:

Hablemos ahora de la muerte. Yo fui o me sentía creador de mi juventud y madurez, al punto de temer exclusivamente a la muerte, si prematura. Quería hacer mi obra. Los afectos de familia no fiaban la cuarta parte de aquella ansia. Savía y sé que para el porvenir de una mujer o una criatura, la existencia del marido o padre no es indispensable. No hay quien no salga del paso, si su destino es ése. El único que no sale del paso es el creador, cuando la muerte lo ciega verde. Cuando consideré que habia cumplido mi obra — es decir, que había dado ya de mí todo lo más fuerte —, comencé a ver la muerte de otro modo. Algunos dolores, ingratitudes, desengaños, acentuaron esa visión y hoy no temo a la muerte, amigo, porque ella significa descanso. That is the question. Esperanza de olvidar dolores, aplacar ingratitudes, purificarse de desengaños. Borrar las heces de la vida ya demasiado vivida, infantilizarse de nuevo; más todavía: retornar al no ser primitivo, antes de la gestación y de toda existencia: todo esto es lo que nos ofrece la muerte con su descanso sin pesadillas. Y si reaparecemos en un fosfato, en un brote, en el haz de un prisma? Tanto mejor, entonces. Pero el asunto capital es la certeza, la seguridad incontrastable de que hay un talismán para el mucho vivir o el mucho sufrir o la constante desesperanza. Y él es el infinitamente dulce descanso del sueño a que llaman muerte. (PONCE DE LEÓN, 1997, p. 1250).

Pelo próprio depoimento do escritor uruguaio, a morte era inicialmente temida como um obstáculo ao seu desejo de concluir a obra, o que justifica o seu receio de tratar do suicídio. Contudo, com a passagem do tempo, a morte tornou-se uma forma de descanso para apaziguar o sofrimento e as ingratidões. Essa modificação de conceito, trazida pela maturidade, representa que a morte deixou de ser um obstáculo para se tornar a suprema libertação. Por esse motivo, depois de tanto lutar contra o suicídio na sua obra, sem deixar impressões duradouras como os contos em que relata outras formas de morte, Horacio Quiroga acaba cometendo o mesmo suicídio sobre o qual esforçou-se em silenciar.

Um dos poucos contos em que o escritor uruguaio aborda o suicídio de maneira direta<sup>27</sup> foi excluído do livro “Cuentos de amor de locura y de muerte”. Esse conto foi recuperado na edição completa de sua obra, tendo como título “Los ojos sombríos”. Ainda

---

<sup>27</sup> Pode-se considerar o conto “El hijo” como a narrativa do suicídio de um filho, enquanto o pai insiste em negar essa possibilidade. Pelo fato do foco narrativo se concentrar no pai, distorcendo a sua percepção do caso, o suicídio do filho torna-se uma questão interpretativa. Contudo, por não ser uma referência direta a suicídios, esse conto não será analisado sob tal prisma.

que o foco de ação não se concentre no suicídio, é interessante analisá-lo sob este foco. O personagem narrador conta o encontro que teve em um baile com Julio Zapiola, regresso recentemente da Europa depois de um longo período de viagem.

Após contar as divergências que teve com sua noiva, Elena, o narrador ouve de Zapiola que nenhuma história de amor se equipara com a dele. Julio Zapiola fala da sua longa amizade com Vezzera, um homem tido como inconstante, apaixonado, com depressões e exaltamentos femininos. Vezzera confidenciara estar apaixonado, e que logo iria se casar com uma mulher extremamente bonita. Zapiola comenta que a questão da formosura da mulher pouco lhe importava, mas sim o fato do amigo desejar contrair matrimônio com ela. Irritado, Vezzera discute, tentando demonstrar o amor e a beleza que sentia pela outra.

Alguns dias depois, um exaltado Vezzera convida Zapiola a acompanhá-lo até a casa da mulher, a fim de provar os seus argumentos. O amigo concorda, e sua impressão é sucinta:

Fuimos. No sé si usted ha sufrido una impresión semejante; pero cuando ella me extendió la mano y nos miramos, sentí que por ese contacto tibio, la espléndida belleza de aquellos ojos sombríos y de aquel cuerpo mudo, se infiltraba en una caliente onda en todo mi ser. (PONCE DE LEÓN, 1997, p. 165).

Depois de várias visitas dos dois à casa da mulher, certa noite Zapiola disse que não desejava ir por que isso não lhe fazia bem. No convite seguinte, deu a mesma resposta para não ir. Pressionado, Zapiola disse a Vezzera simplesmente não ter vontade. O outro retruca que o verdadeiro motivo desta recusa é o fato dos dois, Zapiola e María, estarem enamorados em segredo. Seu amigo não dá maiores importâncias a essa acusação, e o mesmo faz María.

Nos dias posteriores, Vezzera volta a importunar Zapiola com pedidos para que este o acompanhe até a casa da namorada. Este se recusa terminantemente a acompanhá-lo. Certo dia, o final de um diálogo é preocupante para o narrador:

Durante un rato nos quedamos en profundo silencio. Al fin [Vezzera] articuló, con la voz blanca:

— Es que me dan unas ganas locas de matarme...

— Por eso! Quédate aquí!... No estés solo.

Pero no pude contenerlo, y pasé toda la noche inquieto.

Usted sabe qué terrible fuerza de atracción tiene el suicidio, cuando la idea fija se ha enredado en una madeja de nervios enfermos. Habría sido menester que a toda costa Vezzera no estuviera solo en su cuarto. Y aun así, persistía siempre el motivo. (PONCE DE LEÓN, 1997, p. 167).

Ainda que adivinhando o desenlace trágico, Zapiola não se esforça para evitá-lo. No dia seguinte, recebe uma carta de Vezzera, onde este afirma que seu amigo e María estão apaixonados e que, diante do estado periclitante dos seus pulmões, não iria mais ser um obstáculo para este amor, motivo pelo qual acabaria com a própria vida. Nos dias posteriores ao suicídio, Zapiola ficou perturbado, como confessa ao personagem narrador: “Pero lo que resaltaba claro para mí em su carta — para mí que lo conocía — era la desesperación de celos que lo llevó ao suicídio. Ese era el único motivo; lo demás: sacrificio y conciencia tranquila, no tenía ningún valor.” (PONCE DE LEÓN, 1997, p. 167).

Depois de quinze dias de hesitação, oscilando entre a tristeza pela morte do amigo e a felicidade de ter a mulher livre para si agora, Zapiola visita María, mas ambos se sentem desconfortáveis pela presença de um cadáver invisível na reunião. Com sofrimento, decidem não mais se ver, por ser impossível manter uma união diante das circunstâncias em que ela nascia: “Entonces salí desesperado, y pensando con rabiosa amargura que aquel imbécil, al matarse, nos había muerto también a nosotros dos.” (PONCE DE LEÓN, 1997, p. 167).

Zapiola diz ao narrador que ali termina a sua história e, em seguida, pergunta se ele deseja vê-la. Chama por María uma jovem que está passando e ela se junta aos dois homens. Zapiola comenta com ela que contava a história do amor de ambos e como estiveram a ponto de não serem felizes. O casal se afasta, deixando o personagem narrador sozinho no salão.

Ainda que esse conto tenha sido suprimido do livro lançado por Horacio Quiroga, a sua leitura permite-nos ver a forma como o suicídio é abordado pelo autor. E a sua visão é completamente cruel: o suicídio é a forma extrema encontrada por Vezzera para impedir a

união que adivinhava entre a mulher amada e o seu melhor amigo. Por este motivo, é dotado de todos os recursos clichês que eram esperados de uma personalidade dramática como a de Vezzara. E, ainda assim, não atinge o seu objetivo, eis que Zapiola e María se unem, caindo no vazio e na inutilidade.

Mais do que tudo, a narrativa de Quiroga mostra que o suicídio não resolve os problemas. Apesar do choque da sua morte voluntária, a vida continua. As pessoas continuarão amando, odiando e, mais do que tudo, vivendo. Por alguns dias, o suicídio irá escandalizar e entristecer as pessoas, mas o tempo irá apagar a sua lembrança.

No contexto da trama, a sutil construção da personalidade de Zapiola é de especial interesse. Por conhecer a personalidade instável de Vezzara, ele conduz o seu amigo ao suicídio com mão de mestre. Em primeiro lugar, planta a dúvida no seu coração sobre a natureza do que sente por María. Em um segundo momento, finge surpresa e raiva ao ser confrontado com a verdade. No instante em que o amigo decide se matar, ele não faz muito esforço para evitar. Após o suicídio, permanece alguns dias sem confrontar María e, quando o faz, age de maneira incisiva para demonstrar seu interesse. O fato da mulher ficar com ele apesar do suicídio do homem que os uniu demonstra, além de uma surpreendente verve irônica de Quiroga, sua completa desesperança em relação ao amor.

As reflexões do escritor uruguaio sobre o suicídio refletem muito da sua vivência. Quiroga estabelece um diálogo da literatura com a sua própria vida. O suicídio de Vezzara é justificado, em primeiro lugar, pelo amor que une Zapiola e María e, em um segundo instante, pela doença que vitimava a sua saúde. Motivos não muito distantes das tragédias que marcaram a vida do escritor uruguaio, onde o suicídio é a alternativa para evitar o sofrimento de uma situação insuportável.



### 3.5 Paisagens de dentro e de fora

Durante muitos anos, a descrição opulenta do ambiente físico foi narrada pela literatura latino-americana como uma forma de auto-afirmação da sua identidade em oposição ao colonizador. Contudo, de acordo com Mario Benedetti, esse costume foi cessando aos poucos, substituído por uma progressiva tomada de consciência social. O ambiente passa a ser um referencial para exibir os atributos da personagem. A paisagem pôs-se a serviço do homem (BENEDETTI, 1972, p. 371).

Nos contos de Quiroga e Cyro Martins, a descrição da paisagem serve ao mesmo objetivo, que é o de realçar os conflitos internos dos personagens.

Em Horacio Quiroga, a paisagem é vibrante, repleta de vida e de cores. A selva é descrita de maneira exuberante. A natureza é algo tão portentoso que os conflitos humanos são relatados de forma a determinar a sua pequenez diante do ambiente.

Essa paisagem vivaz, repleta de força, contrasta com a morte que paira sobre os contos do autor uruguaio. Ao mesmo tempo que esse contraste cria estranheza, sente-se que o cenário encontra uma relação de interdependência com o conflito narrado. Aos poucos, a paisagem é incorporada aos anseios dos personagens e, por vezes, acaba por sufocá-los.

Por sua vez, em Cyro Martins, o homem ocupa o primeiro plano na descrição da paisagem. Ao invés da opulência, ela se destaca por ocupar uma posição acessória diante da enormidade do conflito travado. Contudo, não podemos entender essa acessoriedade como fraqueza, mas sim como um realce do conflito humano.

O espaço do texto determina muito da história, ainda mais no conto, que se destaca por sua contenção. Na lição de Tchekhov, “o pitoresco e a eloquência, na descrição da natureza, obtém-se com simplicidade, com frases simples tais como ‘o sol se põe’, ‘ficou escuro’,

‘começou a chover’, etc.” (ANGELIDES, 2001, p. 66). Não se pode confundir simplicidade com descaso; a forma breve do conto autoriza a utilização da paisagem como ingrediente de construção da trama:

Determinado pelo desenrolar da história, todo texto é conseqüência de uma visão de mundo de quem o faz. E dessa teia nasce, então, a maneira única de construí-lo, de reconstruí-lo, ou reconstruir e construir o mundo. O espaço geográfico, sendo fonte de vida e cerne da trama, é também a presença que envolve o escritor, convertendo-se no cenário e no objeto de suas observações, afetos, desafetos e paixões. Assim, o escritor vai colocando nuanças de cor na paisagem, ao mesmo tempo que a recria no seu texto/paisagem. É impossível precisar onde começa o real e onde termina a criação. Mundo e texto são, portanto, duas realidades interdependentes ontologicamente: impossível separá-los; um depende do outro para existir. (WANDERLEY, 1992, p. 792).

Um dos exemplos da utilização da paisagem na construção do conto de Horacio Quiroga é “A la deriva”. Na primeira linha do conto, fiel a sua admiração por Poe, o escritor uruguaio delimita de imediato o conflito: um homem que, caminhando na floresta, sente uma mordida no pé. Olhando ao redor, percebe a jararacuçu e acaba por matá-la. Corre até a sua casa e, no caminho, já vai sentindo pontadas de dor se espalhando pelas pernas.

Quando o homem chega no rancho, sente forte sede. Sua mulher traz canha e ele esvazia jarro após jarro. Assustado, o homem vê a progressiva deterioração no local da ferida, assim como sente as pontadas de dor e a sede aumentarem. Somente após vomitar ele decide tomar uma atitude:

Pero el hombre no quería morir, y descendiendo hasta la costa subió a su canoa. Sentóse en la popa y comenzó a palear hasta el centro del Paraná. Allí la corriente del río, que en las inmediaciones del Iguazú corre seis millas, lo llevaría antes de cinco horas a Tacurú-Pucú. (PONCE DE LEÓN, 1997, p. 53).

Suas condições físicas começam a piorar à medida em que a perna incha e os vômitos de sangue iniciam. Sabendo que não conseguirá chegar vivo até a cidade mais próxima, o personagem decide dirigir-se à casa do compadre Alves, ainda que ambos estivessem brigados.

Ele atraca a canoa e chama pelo compadre Alves, mas ninguém lhe responde, no silêncio opressivo da selva. O homem volta para a canoa e a corrente novamente o guia pelo rio:

El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente el río. Desde las orillas bordeadas de negros bloques de basalto asciende el bosque, negro también. Adelante, a los costados, detrás, siempre la eterna muralla lúgubre, en cuyo fondo el río arremolinado se precipita en incesantes borbollones de agua fangosa. El paisaje es agresivo, y reina en él un silencio de muerte. Al atardecer, sin embargo, su belleza sombría y calma cobra una majestad única. (PONCE DE LEÓN, 1997, p 54).

Anoitecia quando o homem sentiu uma súbita melhora. A dor na perna diminuiu, assim como a sede. Faltavam três horas para chegar em Tacurú-Pucú. A sonolência invade o personagem. Ele começa a devanear, perguntando-se sobre as pessoas que conhece. À medida que a canoa prossegue na sua jornada, a paisagem ocupa uma posição central no drama narrado:

Llegaría pronto? El cielo, al poniente, se abría ahora en pantalla de oro, y el río se había coloreado también. Desde la costa paraguaya, ya entenebrecida, el monte dejaba caer sobre el río su frescura crepuscular, en penitentes efluvios de azahar y miel silvestre. Una pareja de guacamayos cruzó muy alto y en silencio hacia el Paraguay. (PONCE DE LEÓN, 1997, p. 55).

Dentro da canoa, o homem continua a sentir-se cada vez melhor, enquanto delira. O peito parece fechar-se, mas o personagem não dá a necessária importância a essa situação. E é no meio de um delírio a respeito do dia da semana em que teria encontrado o ex-patrão Dougald que o personagem acaba morrendo.

O conto de Horacio Quiroga remete diretamente a um costume escandinavo, onde os mortos eram colocados em um barco e deixados na corrente para realizar a travessia até os deuses. O homem envenenado que atravessa o rio à bordo de uma canoa inicia a viagem vivo e acaba chegando morto. Há uma transposição de limites, mas deve-se salientar que o conto se concentra justamente na travessia. A vida e a morte do personagem se definem na travessia: ao passo que uma termina, a outra começa. Mais do que acompanhar uma morte, o leitor encontra-se diante de uma vida que se esvai de forma lenta e inexorável.

Pela utilização da paisagem nos seus contos, seria possível imaginar que Quiroga fosse um escritor regionalista. Contudo, essa questão não lhe atrai, mas sim os dilemas comuns do homem, que se encontra inserido no cenário da selva. É o que afirma William Rowe:

Hay quienes han tentado practicar una lectura criollista de Horacio Quiroga, haciendo hincapié en los elementos de una sociedad de frontera, donde la naturaleza amenaza borrar la civilización. Pero la frontera que le importa a Quiroga es la más huidiza entre la razón y la locura, específicamente la paranoia, mal de la civilización. Esta crisis de la racionalidad hace que Quiroga no sea regionalista: ya no dispone de centralidad cultural para incluir en ella la región, ni tampoco de cultura regional autónoma, como en el caso del ‘neorregionalismo’, que comentaremos luego. (ROWE, 1994, p. 712-713).

O desejo de Quiroga era expressar uma situação fronteira entre vida e morte e, para tanto, o cenário escolhido enfatiza esse objetivo. Prova maior disto é que, em nota ao conto “A la deriva”, Napoleón Baccino Ponce de León e Jorge Lafforgue, comentam uma correção feita pelo próprio escritor uruguaio: “El autor advierte que en la primera versión de 1912 había violado el propósito fronterizo, por que cruzar ‘el Paraguay’ puede confundirse con el inverosímil trámite de recorrer todo el territorio de esse país. Cruzar ‘hacia el Paraguay’“ precisa el encuadre limítrofe en el que se mueve el protagonista.” (PONCE DE LEÓN, 1997, p. 55). O rio que corre e não se detém em nenhum lugar específico espelha a situação da fronteira, entre-lugar mais referencial do que específico.

Em comentário ao conto, Gilda Neves Bittencourt afirma que “a descrição do trecho do rio, cuja correnteza carrega a canoa com o homem moribundo, sugere, por si só, um quadro lúgubre que combina morte, sepultamento e túmulo.” (BITTENCOURT, 1998, p. 177). A força dessa descrição transmite-se para todo o conto, com a imagem de um homem vivendo uma situação limite no meio de um local absolutamente selvagem, tendo somente a si mesmo para confiar.

Muito além da descrição de um local físico, para Quiroga a paisagem representa uma geografia espiritual, na expressão de Abelardo Castillo (CASTILLO, 1997, p. XXIII). Ela enfatiza o conflito do personagem não só contra a natureza, mas também um enfrentamento

interno. O moribundo dentro da canoa, em “A la deriva”, não está só enfrentando a morte por envenenamento, mas também luta contra o fenecimento da sua consciência. Não é necessário estar envenenado para lutar pela vida, luta esta que é a tônica diária do ser humano.

Martha Canfield faz uma análise singular sobre os contos de Quiroga. Quando a história conclui com a morte do protagonista, como “A la deriva”, “El hombre muerto” e “Yaguaí”, a focalização muda, dando início a uma espécie de “conclusão”, em que a perspectiva se inverte ou se alarga, e onde o sujeito morto se dilui ou vira objeto da observação ou reflexo de outros. Nesse contexto, a natureza, por ser mais ampla que o indivíduo, acaba por absorvê-lo e trazê-lo para o seu interior:

Se deduce que lo que es fundamental en la visión del mundo que Quiroga se ha ido construyendo a través de su experiencia de la selva es que todas y cada una de las criaturas son insustituibles hasta que, en el devenir constante de la naturaleza, son sustituidas. En ese momento el individuo regresa a la totalidad y se confunde en la unidad indeterminada, que a su vez dará origen a otros individuos determinados e insustituibles. En ello radica la energía inagotable del ciclo vital. (CANFIELD, 1997, p. 1377).

No momento em que o homem vive com a natureza e para ela retorna na sua morte, o ciclo vital se estabelece, irmanado com a selva. Assim, a paisagem de Quiroga está perfeitamente ajustada à sua concepção de morte. O personagem que morre tem como túmulo a selva.

Em Cyro Martins, mais do que enfatizar circunstâncias externas, como ocorre em Quiroga, a paisagem enfoca o conflito interior do personagem. O conto “Sem rumo” é exemplar nesse sentido desde o seu início:

A garoa fina, que entrou pelos rasgões da camisa guasqueando as costelas e cruzou num galopão estendido, ia longe, sumindo-se, esgaçada pelo vento, como uma marcha empoeirada de cinza, quase apagada, entre coxilha e céu.

(...)

Os fundos do horizonte se embaciavam, perdiam a nitidez das curvas, incorporando os cerros altos ao céu. (MARTINS, 1991, p. 24).

Para compor o cenário, junto com a descrição poética daquilo que os olhos vêem, Cyro Martins descreve os sons que perpassam as planícies. A multiplicidade de ruídos, longe de

conceder concretude à paisagem, acentua ainda mais a atmosfera de desfazimento da realidade. Nilo, o personagem central, é mandado por siá Gertrudes para procurar a vaca Bordada. O menino caminha em uma jornada que lhe parece infundável: “Saiu chorando campo fora. Foi por ir no mais, porque era obrigado. Tinha campeado em todo o piquete, nos baixos, nas grotas, e até dentro das sangas.” (MARTINS, 1991, p. 25).

Nilo se dirige até a casa de Seu Paulo, que lhe sugere dar um naco de fumo para o Negrinho do Pastoreio. O homem mais velho conta ao menino a vez em que o Negrinho do Pastoreio lhe ajudara a encontrar um tobiano perdido. Fala da alegria que sentiu ao encontrar o animal e acaba lhe cedendo um pouco de fumo para dar ao Negrinho. O menino continua a sua jornada dentro da noite:

E lá se foi o Nilo, assustado da noite, tão grande, e ele tão pequeno.

A escuridão igualou altos e baixos. Era tudo uma coisa só, imensa e solta.

De medo, o guri fazia-se menor, encolhendo o pescoço e apertando os bracinhos delgados contra o corpo. (MARTINS, 1991, p. 27)

Após deixar o naco de fumo em um canto para o Negrinho achar, Nilo sente-se mais confiante. Contudo, o fato de estar caminhando no meio de uma noite insondável não tarda a lhe deixar com medo. Sem poder utilizar integralmente a visão para encontrar a vaca no meio da escuridão, Nilo presta atenção nos sons. E o cenário oculto por uma noite viva e imensa acaba por aterrorizá-lo:

Vaga-lumes cintilavam múltiplos na noite sem estrelas. Acendiam longe as luzes minúsculas. Subiam traçando curvas mínimas de claridades. Demoravam no ar ondulando lentos. Simulavam quedas. E volviam em equilíbrio de vôo sereno para o alto, para afinal declinarem rápidos cruzando pertinho dos olhos do guri, arregalados de susto. E eram muitos, inumeráveis, para todos os lados que se virasse, como nunca tinha visto. Os grilos gritavam agudo de todas as moitas. E o vozerio desigual dos sapos vindo das sangas, asperejando o barulhinho sonoro das correntezas. Eram todas as vozes dispersas do campo chegando juntas agora aos seus ouvidos, como um feixe penetrante de sons. (MARTINS, 1991, p. 28).

No meio da escuridão, Nilo perde seus referenciais físicos. A luz da casa desaparece, e o menino percebe que foi procurar uma vaca perdida, mas acabou também se perdendo. A

angústia se apossa do seu peito, os passos parecem pesar, e ele tem a sensação de que não está andando, pois não consegue ver.

Chorando, Nilo corre, mas o som de quero-queros e o grito de uma coruja modificam o rumo da sua corrida. Cansado e com medo, o menino cai e a única atitude que lhe resta, para escapar da noite, é fechar os olhos. Manter a sua individualidade em um amplo mundo que o assusta e sufoca.

No conto “Sem rumo”, percebe-se assim uma invulgar utilização literária da paisagem para criar a sensação de morte desejada pelo seu autor. O desaparecimento progressivo do mundo por meio da noite é acompanhado em todas as etapas por um menino. Enviado para procurar a vaca Bordada, ele apela para suas forças e para a crença em um poder sobrenatural — o Negrinho do Pastoreio — para acabar abandonado no meio da noite que invadiu o mundo e dissolveu suas fronteiras.

Interessante ressaltar que, da mesma forma que Nilo, o leitor também não vê a paisagem. O conto está fortemente baseado em um cenário invisível, que o leitor consegue preencher com seus próprios medos e crendices. À medida que a noite vai se apossando do conto, a sensação de estar perdido transcende os limites do drama do personagem e transporta-se para os leitores, abandonados pelo escritor dentro do seu conto e tendo somente a noite como companhia.

Da mesma forma que acontece com o conto “A la deriva”, o cenário de “Sem rumo” também expressa o viés fronteiro do autor. O proposital desaparecimento dos referenciais físicos do menino e a sensação de estar em um território desconhecido representam a situação da fronteira. Da mesma forma que o personagem de Quiroga, Nilo se desloca em um cenário instável, esmaecido, de proporções escondidas pela noite. A realidade do dia cede lugar ao desconhecido da noite, deixando o menino perdido.

O desvanecimento da paisagem, além de remeter a um clima fantasmagórico, acentua o conflito do personagem, o menino Nilo que está à procura da vaca Bordada. Inserido entre a obrigação de encontrar o animal perdido e a noite que se aproxima em um cenário de dimensões instáveis, Nilo deixa a noite se apoderar do seu corpo, em um final que tanto representa a morte como também a solidão do personagem. Da mesma forma que acontece em Horacio Quiroga, onde a imagem de um homem descendo o rio dentro de uma canoa recorda um ataúde, na análise de Gilda Neves Bittencourt, é igualmente a imagem de um ataúde que surge ao recordar a queda de Nilo e a sua atitude extrema de fechar os olhos para escapar do terror que é a noite imensa.

### **3.6 Fantasmas e outros alumbramentos**

Em grego, o vocábulo *phantásma* significa “aparição, sonho, imagem oferecida ao espírito por um objeto” (HOUAISS, 2001). O fantasma é alguém que se encontra entre dois mundos, em uma situação limítrofe, eis que, se não pode ser considerado vivo, também não se pode imaginá-lo como morto.

Nesse sentido, a fantasmagoria pode ser considerada como o desvanecimento de limites e sensações, a possibilidade de estar trilhando um caminho dúplice, de fronteiras imaginadas.

Em Horacio Quiroga, uma das formas assumidas por esta fantasmagoria encontra-se na utilização de diferentes pontos de vista, sobrepondo a realidade com um universo onírico. No conto “La insolación”, Leonor Fleming salienta a utilização do narrador como forma de criar a estranheza: os peões só enxergam a morte por insolação, enquanto os cachorros, com



sua visão mais aguda, vêem outros tipos de fenômenos esotéricos negados aos homens (FLEMING, 1999, p. 48). Esta dubiedade permite distinguir dois universos, um real e outro paralelo, invisível:

El calor, la reverberación de la siesta y el vahído de la víctima, crean un clima de espejismos y falsas percepciones proclive a los delirios. La muerte acontece cuando el azar — el síncope por insolación — hace que se junten y superpongan el hombre real con su fantasma, en una escena sólo percibida por los perros. El desdoblamiento también se realiza en el caballo, sillonero del hombre que va a morir, cuyo espectro anticipa el desenlace. (FLEMING, 1999, p. 47).

A mesma opinião é partilhada por Carlos Damaso Martínez ao afirmar que “la muerte — en otra de sus variaciones — se presenta con una corporalidad fantasmal, como un doble del protagonista, que sólo puede ser vista, percibida en su ‘realidad’ por una mirada ajena a la percepción humana.” (MARTÍNEZ, 1993, p. 31).

A fantasmagoria pode ser criada por intermédio do duplo. O duplo é uma questão recorrente na literatura, e a sua associação com a fantasmagoria não pode ser afastada. Michel Foucault, comentando a obra de Raymond Roussel, afirma que a linguagem desse autor encontrou sua morada no duplo oculto do visível e no duplo visível do oculto, mostrando que o visível e o não-visível indefinidamente se repetem (FOUCAULT, 1999, p. 105). Essa mesma idéia de repetição, onde o duplo ecoa um original, encontra-se presente em Nicole Fernandez Bravo ao afirmar: “Mas o duplo renasce sempre das cinzas que marcam a relação com a morte. Mais que o círculo, é a imagem da espiral que viria ao caso, o símbolo da morte-renascimento.” (BRAVO, 1999, p. 287).

Exemplo dessa colocação é o conto “A entrevista”, de Cyro Martins. Enquanto espera a chegada do jornalista que irá entrevistá-lo, o personagem principal cria um duplo fantasmagórico, que é uma versão sua. O fantasma adula o personagem com todos os elogios que ele gostaria de ouvir, extraindo os seus comentários e revelando os seus sonhos ambiciosos até então ocultos. A realidade atinge o devaneio do personagem quando o telefone toca e o repórter afirma que não poderá realizar a entrevista.

Tanto em Horacio Quiroga quanto em Cyro Martins o fantasma surge de uma situação de melancolia e devaneio. O delírio quebra a realidade. Por instantes, os personagens alcançam aquilo que desejam. Contudo, a crueldade do mundo exterior não tarda a atingi-los, vitimando o seu devaneio.

Importante salientar que o fantasma surge antes da morte, invertendo a ordem esperada. Essa situação decorre do fato de que, por estar no limite que diferencia a vida da morte, o personagem já começa a se identificar com o outro lado. A duplicidade da fronteira faz com que o personagem não saiba mais se está vivo vendo um fantasma, ou se morreu e está vendo o reflexo da sua existência. O surgimento da fantasmagoria atesta o exato momento da passagem.

No conto “A la deriva”, de Horacio Quiroga, o personagem picado por uma víbora oscila momentos de consciência da situação vivenciada com delírios de que está melhorando. Nesse estado, ele acaba imaginando fantasmas do seu passado, com quem gostaria de falar.

Cyro Martins, no conto “Sem rumo”, traça um paralelo entre o dilema de Nilo e a lenda do Negrinho do Pastoreio. Em um cenário fantasmagórico, com a noite se aproximando e a garoa desvanecendo os limites físicos, Nilo lembra da história contada por Seu Paulo e deseja uma intervenção divina que o faça cumprir a obrigação. As corujas, os quero-queros, as rãs, todos os animais criam a expectativa, que se resolve com a realidade, onde o animal não é encontrado e o menino expressa o abandono extremo da sua condição, irmanando-se com a noite. Para os leitores de Cyro, Nilo é o duplo do próprio Negrinho do Pastoreio que ele evoca.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Scripta manent, verba volant”. A escrita fica, as palavras voam. Esse aforismo latino representa a perpetuidade da literatura em contraste com a oralidade das palavras. Jorge Luis Borges afirma que os grandes mestres da humanidade — Pitágoras, Sócrates, Cristo, Buda — só deixaram ensinamentos orais, que foram transcritos por seus discípulos (BORGES, 1999, p. 190-191). Essa constatação demonstra o fato de que a literatura, além de ser forma artística, também é um exercício de responsabilidade do autor como demiurgo.

Embora, ao longo dos capítulos, algumas conclusões deste trabalho se encontrem dispersas, convém retomá-las nessas considerações finais.

Na primeira parte da dissertação, foram enfocadas as fronteiras latino-americanas, em especial as do Cone Sul, e como elas são vistas pela Literatura Comparada. Através da intertextualidade e da interdisciplinariedade, foram cotejadas diferentes visões da fronteira e de sua formação. Além disso, utilizaram-se fontes de conhecimento externas ao literário para abarcar a importância cultural que essas áreas possuem, ampliando a noção de limiar.

Um dos objetivos desse estudo foi mostrar que as fronteiras, além de serem um marco geográfico e político, também constituem zonas de miscigenação cultural, capazes de dissolver a questão dos limites para os que nela vivem. É fácil olhar um mapa e ver os traços que delimitam cada região. Contudo, a literatura mostra que esse limite físico não existe; as diferenças encontram-se internalizadas nas pessoas, nas suas linguagens e culturas múltiplas.

Se as fronteiras se transferem para dentro das pessoas que nelas vivem, como se pode ler suas relações com os conceitos de vida e morte? Por uma premissa lógica, seria de se

esperar que tais conceitos não fossem arbitrariamente distintos, mas sim envoltos em uma relação de mútua dependência.

Esse assunto foi abordado na segunda parte da dissertação, que tratou da relação íntima existente entre literatura e morte. Retomando o conceito aristotélico de *mimèsis*, percebeu-se que o fato da literatura ser um simulacro de vida leva à idéia de que também é um simulacro de morte, pois não há vida sem morte. A obra literária é eterna, mas a imitação de vida nela condensada possui um fim determinado, que se identifica com a idéia de morte, tanto para o leitor, que se absorve da imitação proposta como se fosse a sua própria vida, como para o autor, que deixa transparecer suas idéias sobre a finitude no espaço tênue de uma obra. Justifica-se, nesse sentido, a inclusão de um capítulo sobre o autor, a morte do autor, a fragmentação e a identidade, eis que o objetivo dessa dissertação é confrontar diferentes visões culturais mediadas pela literatura.

Na terceira parte da dissertação, situando o estudo na obra de Horacio Quiroga e Cyro Martins, escritores da fronteira, concluiu-se que a vida e a morte são constantes com valorações diferentes. Elas deixam de possuir o aspecto opositivo esperado para se tornar uma relação de dupla via, onde uma conduz à outra e vice-versa. Viu-se que, para Horacio Quiroga, a morte é um fim. Contudo, para Cyro Martins, ela é uma etapa, uma conseqüência de se estar vivo. As vivências particulares de cada escritor se transferiram para a sua visão de mundo.

Na obra dos escritores estudados, antes da morte acontecer, uma série de circunstâncias a anunciam. Na presente dissertação, percebeu-se que a morte e suas significações para os dois escritores foram antecidas pela angústia e desespero, pelo horror, grotesco e ridículo, pelo suicídio, pela paisagem ou, enfim, através da fantasmagoria. Essas circunstâncias representam, na linguagem literária, formas de expressar os limites do homem face às contingências da vida e da morte.

O autor retira a sua autoridade do livro, instância máxima em que a obra é exposta. É natural que um pouco da sua vida passe para a obra. Da mesma forma, é igualmente esperado que um pouco do seu receio diante da finitude seja transmitido aos leitores. Roland Barthes sintetiza a idéia, remetendo ao aforisma com que se iniciaram essas considerações finais: “Durante muito tempo interrogou-se o que passava do autor para a obra; mais ainda do que a sua vida ou o seu tempo, é a própria força do escritor que passa para a sua obra. Em outras palavras, a própria literatura é uma dimensão moral do livro: poder escrever uma história é o sentido último desta história.” (BARTHES, 1988, p. 201).

Falar da morte é uma das formas de enfatizar a vida. Horacio Quiroga e Cyro Martins souberam transformar a pulsão de morte em criação artística. Na confluência desse espaço fronteiro entre o ser e o não-ser, a descoberta da finitude pode ser considerada uma transição forjada pelo próprio homem e que, no caso dos autores estudados, revela-se em múltiplas facetas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### BIBLIOGRAFIA CITADA:

- ANGELIDES, Sophia. **Carta e literatura**: correspondência entre Tchêkhov e Górkí. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1980.
- ARISTÓTELES. **Poética**. 2ª ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- BADIOU, Alain. **Para uma nova teoria do sujeito**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 2ª ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BAYLAK, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BENEDETTI, Mario. Temas e problemas. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (Org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva/UNESCO, 1972. p. 363-381.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter; ADORNO, Theodor. **Os pensadores**. São Paulo: Victor Civita, 1980.
- BERTUSSI, Lisana. **Literatura gauchesca**: do cancionero popular à modernidade. Caxias do Sul: EDUCS, 1997.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. **O conto sul-rio-grandense**: tradição e modernidade. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 1999.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. O conto latino-americano: confronto de imaginários. In: BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva; MARQUES, Reinaldo (Org.). **Limiares críticos**: ensaios sobre literatura comparada. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. p. 173-181
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. Relações interliterárias: Brasil/América Latina/Europa. In: **Literatura Comparada**: teoria e prática. BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva (Org.). Porto Alegre: Sagra-Luzzato, 1996. p. 18-27

- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva; MARQUES, Reinaldo (Org.). **Limiares críticos: ensaios sobre literatura comparada**. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLEICHMAR, Norbert M. **A psicanálise depois de Freud**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1992.
- BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. São Paulo: Globo, 1999. v. 2.
- BRAVO, Nicole Fernandez. **O duplo**. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: UnB, 1997.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 9ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. 2 v.
- CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CANFIELD, Martha L. Transformación del sitio. Verosimilitud y sacralidad da selva. In: PONCE DE LEÓN, Napoleón; LAFFORGUE, Jorge (Org.). **Horacio Quiroga: Todos los cuentos**. 2ª ed. Madrid: Scipione Cultural, 1997. (Colección Archivos). p. 1360-1378.
- CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1999.
- CARVALHAL, Tania Franco.. A tradição discursiva na América Latina e a prática comparatista. In: **Literatura Comparada: teoria e prática**. BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva (Org.). Porto Alegre: Sagra-Luzzato, 1996.
- CARVALHAL, Tania Franco. Relendo “O gaúcho a pé”. In: APPEL, Myrna Bier; MASINA, Léa. **A geração de 30 no Rio Grande do Sul: literatura e artes plásticas**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000. p. 143-153.
- CASTILLO, Abelardo. Liminar: Horacio Quiroga. In: PONCE DE LEÓN, Napoleón; LAFFORGUE, Jorge (Org.). **Horacio Quiroga: Todos los cuentos**. 2ª ed. Madrid: Scipione Cultural, 1997. (Colección Archivos) p. XXI-XXXIV
- CÉSAR, Guilhermino. **Notícia do Rio Grande**. Porto Alegre: IEL/Editora da Universidade/UFRGS, 1994.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- CORNEJO POLAR, Antonio. **O condor voa: literatura e cultura latino-americanas**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- CORTAZAR, Julio. **Obra crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. v. 2
- CORTAZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- COUTINHO, Eduardo F. **Fronteiras imaginadas: cultura nacional/teoria internacional**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- DACANAL, José Hildebrando. **O romance de 30**. 2ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
- DAMASIO, Antonio. **O erro de Descartes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações, 1972-1990**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

- DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DERRIDA, Jacques e FOUCAULT, Michel. **Três tempos sobre a história da loucura**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DROZ, Geneviève. **Os mitos platônicos**. Portugal: Apontamentos Europa-América, 1992.
- EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1991.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1991.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (Org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva/UNESCO, 1972.
- FLEMING, Leonor. Prólogo a Horacio Quiroga. In: **Cuentos**. 5ª edição. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.
- FLORES DA CUNHA, Patrícia Lessa. Poéticas (convergentes?) do conto literário latino-americano: Machado, Quiroga, Cortázar, Borges. In: COLÓQUIO SUL DE LITERATURA COMPARADA E ENCONTRO DO GT DE LITERATURA COMPARADA DA ANPOLL, 1º, Porto Alegre, 2002. **Anais...** Porto Alegre: UFRGS/Instituto de Letras, 2002. p. 367-372.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 6ª ed. São Paulo: Loyola, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **Raymond Roussel**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. 22ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FRANCO, Sérgio da Costa. Panorama sócio-cultural da fronteira Brasil-Uruguaí. **Verso e Reverso**, Porto Alegre, ano 6, n.º 11, julho/dezembro. 1992. p. 29-42
- FREUD, Sigmund. O mal-estar da civilização moderna. Disponível em <<http://members.xoom.virgilio.it/odialetico/filosofia/livros/malestar.htm>>. Acesso em 02 nov. 2003.
- GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1985.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luis (Org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.



- HARVEY, David. **A condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1996.
- HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. In: DUARTE, Rodrigo. **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- HIGUIERA, Javier de la. **Michel Foucault**: la filosofía como crítica. Granada: Comares, 1999.
- HOISEL, Evelina. A disseminação dos limiares nos discursos da contemporaneidade. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). **Culturas, Contextos e Discursos**: limiares críticos do comparatismo. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 1999. p. 07-13
- JOBIM, José Luis (Org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KIERKEGAARD, Sören. **O desespero humano**. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- LEENHARDT, Jacques. Fronteiras, fronteiras culturais e globalização. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Fronteiras Culturais**: Brasil, Uruguai, Argentina. Porto Alegre: Ateliê Editorial, 2002. p. 27-34
- LEVIN, Harry. Comparando a literatura. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tania Franco (Org.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LIMA, Hermann. **O conto**. Salvador: Publicações da Universidade da Bahia, 1958.
- MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- MARTIN, André Roberto. **Repensando fronteiras e nações**. 4ª ed. São Paulo: Contexto, 1998.
- MARTINS, Cyro. **A criação artística e a psicanálise**. Porto Alegre: Sulina, 1970.
- MARTINS, Cyro. **A dama do saladeiro**. Porto Alegre: Movimento, 1980.
- MARTINS, Cyro. **A entrevista**. Porto Alegre: Sulina, 1968.
- MARTINS, Cyro. **Campo fora**. 5ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1991.
- MARTINS, Cyro. **Páginas soltas**. Porto Alegre: Movimento, 1994.
- MARTINS, Cyro. **Sem rumo**. 6ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1997.
- MARTINS, Cyro; SLAVUTZKY, Abrão. **Para início de conversa**. Porto Alegre: Movimento, 1990.
- MARTINS, Maria Helena (Org.). **Fronteiras Culturais**: Brasil, Uruguai, Argentina. Porto Alegre: Ateliê Editorial, 2002.
- MARTINS, Maria Helena. Pagos, passagens, incertezas; o drama da fronteira. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Fronteiras Culturais**: Brasil, Uruguai, Argentina. Porto Alegre: Ateliê Editorial, 2002. p. 233-251
- MARTÍNEZ, Carlos Dámaso. Introdução a Horacio Quiroga. In: QUIROGA, Horacio. **Cuentos de amor de locura y de muerte**. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina, 1993. p. 03-36.
- MASINA, Léa. Alcides Maya, Cyro Martins e Sérgio Faraco: tradición, transformación y renovación en la literatura de fronteras de Rio Grande do Sul. **Revista de crítica literaria latinoamericana**, Lima-Hannover, ano 28, n.º 56, p. XX, 2002.

- MASINA, Léa. **Percursos de Leitura**. Porto Alegre: IEL: Movimento, 1994.
- MORAES LEITE, Ligia Chiappini. **O foco narrativo**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1985.
- MORAES LEITE, Ligia Chiappini. **Regionalismo e Modernismo**. São Paulo: Ática, 1978.
- NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- PALERMO, Zulma; ALTUNA, Elena. Uma literatura y su historia: II Región Literaria. In: **Literatura de Salta: Historia Sociocultural**. Fascículo 2. Consejo de Investigación, Universidad Nacional de Salta, 2000.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Além das fronteiras. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Fronteiras Culturais: Brasil, Uruguai, Argentina**. Porto Alegre: Ateliê Editorial, 2002. p. 35-39
- PIZARRO, Ana (Org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura**. 3 v. São Paulo: Memorial, 1994. v. 2
- PIZARRO, Ana. El discurso literário y la noción de America Latina. In SEMINÁRIO LATINO-AMERICANO DE LITERATURA COMPARADA, 1º, Porto Alegre, 1986. **Anais...** Porto Alegre: UFRGS, 1986. v. 02. p. 5-17.
- POE, Edgar Allan. **Poesia e prosa**. São Paulo: Ediouro, 1980.
- PONCE DE LEÓN, Napoleón; LAFFORGUE, Jorge (Org.). **Horacio Quiroga: Todos los cuentos**. 2ª ed. Madrid: Scipione Cultural, 1997. (Colección Archivos)
- QUIROGA, Horacio. **A galinha degolada e outros contos seguido de Heroísmos: biografias exemplares**. Tradução de Sérgio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- QUIROGA, Horacio. **Novelas completas**. Buenos Aires: Rafael Cedeño Editor, 1994.
- QUIROGA, Horacio. **Vozes da selva: nove contos escolhidos**. Tradução de Sérgio Faraco. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.
- REVERBEL, Carlos. **O gaúcho: aspectos de sua formação no Rio Grande e no Rio da Prata**. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- RIVERA, Jorge B. Profesionalismo literário y pionerismo en la vida de Horacio Quiroga. In: PONCE DE LEÓN, Napoleón; LAFFORGUE, Jorge (Org.). **Horacio Quiroga: Todos los cuentos**. 2ª ed. Madrid: Scipione Cultural, 1997. (Colección Archivos) p. 1255-1273.
- ROCCA, Pablo. Encruzilhadas e fronteiras da gauchesca: do Rio da Prata ao Rio Grande do Sul. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Fronteiras Culturais: Brasil, Uruguai, Argentina**. Porto Alegre: Ateliê Editorial, 2002. p. 73-92
- ROCCA, Pablo. **Horacio Quiroga: el escritor y el mito**. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1996.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Tradição e renovação. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (Org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva/UNESCO, 1972. p. 131-159.
- ROWE, William. El criollismo. In: PIZARRO, Ana (Org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura**. 3 v. São Paulo: Memorial, 1994. v. 2
- SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SEGRS, Rien. The cultural turn: the importance of the concept cultural identity. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org). **Fronteiras imaginadas: cultura nacional/teoria internacional**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **Da morte, Metafísica do amor, Do sofrimento do mundo**. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **Sobre livros e leitura**. Porto Alegre: Paraula, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SCHWARZ, Roberto. **Seqüências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- TARGA, Luiz Roberto Pecoits (Org.). **Breve inventário de temas do sul**. Porto Alegre: UFRGS/FEE/UNIVATES, 1998.
- THOMAZ, Theobaldo Oliveira. A ficção, ou a imortalidade do real, na mentira. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Fronteiras Culturais: Brasil, Uruguai, Argentina**. Porto Alegre: Ateliê Editorial, 2002.
- VALÉRY, Paul. **Varietades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- VON BRUNN, Albert. Maria-Fumaça, o rio e a psique: a fronteira no romance gaúcho contemporâneo. In: MORAES LEITE, Ligia Chiappini; BRESCIANNI, Maria Stella (Org.). **Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras**. São Paulo: Cortez, 2002.
- WANDERLEY, Vernaide; MENEZES, Eugênia. Espaço geográfico e literatura: breve leitura do sertão brasileiro. In: CONGRESSO ABRALIC, 3º, Niterói, 1992. **Anais...** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. p. 789-793.
- WELLEK, René. A crise da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo e CARVALHAL, Tania Franco (Org.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- WELLEK, René e WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. 2ª ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.
- ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 2ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.
- ZOLA, Emile. **Do romance**. São Paulo: Imaginário: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

#### **SITES DA INTERNET E RECURSOS BIBLIOGRÁFICOS ELETRÔNICOS:**

HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Dicionário Aurélio Eletrônico Século XXI**. Versão 3.0. São Paulo: Lexikon Informática, 1999. 1 CD-ROM.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 1.0**. São Paulo: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.

CENTRO DE ESTUDOS DE LITERATURA E PSICANÁLISE CYRO MARTINS. Disponível em <<http://www.celpsyro.org.br>>. Acesso em 28 nov. 2003.

### **BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:**

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. 7<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não / O novo espírito científico / A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão**. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.

BERND, Zilá (Org.). **Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998.

BERND, Zilá; CAMPOS, Maria do Carmo (Org.). **Literatura e americanidade**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BORGES, Jorge Luis. O livro. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. São Paulo: Globo, 1999. v. 4.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARDONI, Vera e MASINA, Léa. **Literatura comparada e psicanálise: interdisciplinariedade, interdiscursividade**. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 2002.

CARPEAUX, Otto Maria. **Tendências contemporâneas na literatura: um esboço**. São Paulo: Ediouro, 1980.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. 4<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ática, 1999.

CHAUNU, Pierre. **História da América Latina**. 7<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S/A, 1989.

FOUCAULT, Michel. **Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão**. 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 16<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.

FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

GIARDINELLI, Mempo. **Assim se escreve um conto**. Tradução de Charles Kiefer. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

- LARA, Elizabeth Rizzato. **O gaúcho a pé**: um processo de desmitificação. Porto Alegre: Movimento, 1985.
- MARTINS, Cyro. **A mulher na sociedade atual**. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1986.
- MARTINS, Cyro. **Caminhos**. Porto Alegre: Movimento, 1993.
- MARTINS, Cyro. **Estrada nova**. 7ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1992.
- MARTINS, Cyro. **Gaúchos no obelisco**. Porto Alegre: Movimento, 1984.
- MARTINS, Cyro. **Na curva do arco-íris**. Porto Alegre: Movimento, 1985.
- MARTINS, Cyro. **O príncipe da vila**. 3ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.
- MARTINS, Cyro. **O professor**. Porto Alegre: Movimento, 1988.
- MARTINS, Cyro. **Porteira fechada**. Porto Alegre: APLUB, 1988.
- MARTINS, Cyro. **Paz nos campos**. Porto Alegre: Globo, 1957.
- MARTINS, Cyro. **Sombras na correnteza**. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1979.
- MARTINS, Cyro. **Um menino vai para o colégio**. 3ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.
- MARTINS, Cyro. **Você deve desistir, Osvaldo e outras histórias escolhidas**. Porto Alegre: L&PM, 2000.
- MARTINS, Maria Helena. **Agonia do heroísmo**. Porto Alegre: L&PM/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1980.
- MASINA, Léa. **Alcides Maya**: um sátiro na terra do Currupira. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; São Leopoldo: Unisinos, 1998.
- RELA, Walter. **Horacio Quiroga**: repertorio bibliografico anotado. Buenos Aires: Casa Pardo, 1972.
- SANTOS, Volnyr Silva dos. **Apontamentos de literatura gaúcha**. Porto Alegre: Sagra, 1990.
- SERGIO VISCA, Arturo. **Cartas ineditas de Horacio Quiroga**. Revista de la Biblioteca Nacional. Montevideo, maio/1978.
- STEINER, George. **Nenhuma paixão desperdiçada**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- ZILBERMAN, Regina, MOREIRA, Maria Eunice e ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de (Org.). **Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Novo Século, 1999.