

REVISTA DE LETRAS

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Reitor
Pasqual Barretti

Diretor da FCL
Jean Cristtus Portela

Pró-Reitor de Pesquisa
Edson Cocchieri Botelho

Vice-Reitora
Maysa Furlan

Vice-Diretor da FCL
Rafael Alves Orsi

REVISTA DE LETRAS

Comissão Editorial/ Editorial Board

Alcides Cardoso dos Santos
Claudia Fernanda de Campos Mauro
Claudio Paolucci (Università di Bologna)
Gabriela Kvacek Betella
Giuseppe Ledda (Università di Bologna)
Marco Lucchesi
Marcos Antonio Siscar

Pol Popovic Karic (Instituto Tecnológico de Monterrey, México)
Sandra Aparecida Ferreira
Sérgio Mauro
Sônia Helena de O. R. Piteri
Wilma Patricia Marzari D. Maas

Editores

Claudia Fernanda de Campos Mauro
Sérgio Mauro

Conselho Consultivo/ Advisory Committee

Alcir Pécora (UNICAMP, Brasil)
Alckmar Luiz dos Santos (UFSC, Brasil)
Andréia Guerini (UFSC, Brasil)
Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Brasil)
Antonio Dimas (USP, Brasil)
António Manuel Ferreira (Universidade de Aveiro, Portugal)
Antonio Vicente Pietroforte (USP, Brasil)
Carmen Lúcia T. R. Secco (UFRJ, Brasil)
Célia Pedrosa (UFF, Brasil)
Constância Lima Duarte (UFMG, Brasil)
Eneida Leal Cunha (UFBA, Brasil)
Eneida Maria de Souza (UFMG, Brasil)
Evando Batista Nascimento (UFJF, Brasil)
Fábio Akcelrud Durão (UNICAMP, Brasil)
Flora de Paoli Faria (UFRJ, Brasil)
Francis Utéza (Univ. Montpellier 3, França)
Iumna Maria Simon (USP, Brasil)
Ivone Daré Rabelo (USP, Brasil)
Jaime Ginzburg (USP, Brasil)
João Azenha Júnior (USP, Brasil)
João de Mancelos (Universidade de Viseu, Portugal)
José Luís Jobim (UERJ, Brasil)
Leda Tenório da Motta (PUC-SP, Brasil)
Lilian Lopondo (USP/Mackenzie, Brasil)
Lúcia Teixeira (UFF, Brasil)

Luís G. B. de Camargo (UFPR, Brasil)
Luiz Montez (UFRJ, Brasil)
Marcelo Jacques de Moraes (UFRJ, Brasil)
Marcia Abreu (UNICAMP, Brasil)
Márcio Seligmann-Silva (UNICAMP, Brasil)
Maria Eunice Moreira (PUC-RS, Brasil)
Maria Lúcia de B. Camargo (UFSC, Brasil)
Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG, Brasil)
Mario Luiz Frungillo (UNICAMP, Brasil)
Marlise Vaz Bridi (USP, Brasil)
Nadilza Martins de Barros Moreira (UFPB, Brasil)
Nancy Rozenchon (USP, Brasil)
Opázia Chain Ferez (UFF, Brasil)
Paula Glenadel (UFF, Brasil)
Paulo Franchetti (UNICAMP, Brasil)
Rita Olivieri Godet (Univ. Rennes, França)
Rita Terezinha Schmidt (UFRS, Brasil)
Robert J. Oakley (Univ. Birmingham, Inglaterra)
Sandra G. T. Vasconcelos (USP, Brasil)
Susana Borneo Funck (Univers. Católica de Pelotas, Brasil)
Susana Kampff Lages (UFF, Brasil)
Tânia Sarmento-Pantoja (UFPA)
Viviana Bosi (USP, Brasil)
Walter Moser (Univ. Ottawa, Canada)

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

REVISTA DE LETRAS

ISSN Impresso 0101-3505
ISSN Eletrônico 1981-7886
RLETD6

Revista de Letras	São Paulo	v.61	n.2	p.1-172	jul./dez. 2021.
-------------------	-----------	------	-----	---------	-----------------

Correspondência deverá ser encaminhada a:

Correspondence should be addressed to:

REVISTA DE LETRAS

Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Araraquara

14800-901 – Araraquara – SP

Departamento de Letras Modernas

e-mail: revistadeletrasunesp@yahoo.com.br

(<http://seer.fclar.unesp.br/letras>)

Intercâmbio de publicações (permuta/doação): cvernasc@marilia.unesp.br

Arte da Capa: Lúcio Kume

Normalização: Viviane Moura Rente

Diagramação: Eron Pedroso Januskeivitz

Impressão: Gráfica UNESP – Araraquara

Revista de Letras/ Universidade Estadual Paulista. – Vol.2 (1960)– . – São Paulo:
UNESP, 1960-

Semestral

ISSN 0101-3505

ISSN [eletrônico] 1981-7886

Os artigos publicados na REVISTA DE LETRAS são indexados por:

The articles published in REVISTA DE LETRAS are indexed by:

Base de Dados DIALNET (Universidad de La Rioja); BBE – Bibliografia Brasileira de Educação; CLASE – Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades; Fonte Acadêmica (EBSCO); HAPI – Hispanic American Periodicals Index; IBZ – International Bibliography of Periodical Literature in the Humanities and Social Sciences; JSTOR – Arts and Sciences V Collection; LLBA – Linguistics and Language Behavior Abstracts; MLA – International Bibliography of Books and Articles in Modern Languages and Literature; Scopus (Elsevier B.V.); Web of Science (Thomson Reuters).

SUMÁRIO/CONTENTS

- Apresentação 7

Seção Livre

- O olhar mordaz de um *Private Eye*
Álvaro Cardoso Gomes 11
- A literatura terrorista de Roberto Bolaño em *2666*
Bruno Simões Costa 23
- Verdade como ocultação: *A Guerra nos Balcãs* de Carlos Branco
Francisco Nazareth 37
- Rizoma y autorreferencialidad en *Pentagonal, Incluidos Tú Y Yo* (2001), novela hipertextual de Carlos Labbé
José Rivera-Soto 55
- Riso e curiosidade: canais de transgressão em *O Nome da Rosa*
Laura Silva de Souza e Helano Jader Cavalcante Ribeiro 71
- Análise do soneto “A Fragilidade da Vida Humana” e dos espectros da poesia seiscentista portuguesa.
Luana Leão Silva 85
- A multidão como ruína na perspectiva de Walter Benjamin para poesia de Charles Baudelaire
Paulo Ricardo Moura da Silva 99
- A “coisa” em profundidade infamiliar: estranhamento e percepção em Clarice
Rafael Andrade Moreira e Roselene de Fátima Coito 115
- Ficción fantástica y trance alegórico en Pablo Neruda y Nicanor Parra.
Ricardo Espinaza Solar 127
- Elogio de la brevedad insólita. Aproximación al microrrelato fantástico en el Perú de los últimos veinticinco años
Richard Leonardo-Loayza 147

ÍNDICE DE ASSUNTOS	167
<i>SUBJECT INDEX</i>	169
ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHORS INDEX</i>	171

APRESENTAÇÃO

O volume 61.2 inicia com a ótima análise do emprego da descrição e da écfrase na construção do personagem-detetive Philippe Marlowe, protagonista dos romances do escritor norte-americano Raymond Chandler, especializado em literatura policial. Em seguida, Bruno Simões Costa investiga aspectos importantes do que denomina a “literatura terrorista” do escritor chileno Roberto Boláño. No terceiro artigo, Francisco Nazareth observa criticamente o livro “A Guerra dos Balcãs”, do major-general português Carlos Branco, destacando a desinformação e a ocultação de fatos promovida pela mídia iugoslava da época.

No quarto trabalho, José Soto estuda o conceito de rizoma, elaborado por Félix Guattari e Gilles Deleuze, presente nas análises teóricas de Moulthrop e Landow, No artigo seguinte, partindo de conceitos teóricos de Bataille, Laura Silva de Souza e Helano Jader Cavalcante Ribeiro estudam as relações entre riso e transgressão no romance *O nome da Rosa*, de Umberto Eco. No sexto artigo, Luana Leão esmiúça o soneto “A fragilidade humana”, escrito pelo poeta português Francisco Vasconcelos e publicado entre 1716 e 1728 no cancionero “A fénix renascida”, elaborado por Matias Pereira da Silva.

No sétimo trabalho, Paulo Ricardo Moura da Silva aborda a visão crítica de Walter Benjamin que consta no artigo “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, no qual o pensador alemão destaca a percepção da multidão como ruína na poesia do grande poeta simbolista francês. Logo após, Rafael Andrade Moreira e Roselene de Fátima Coito procuram estabelecer um diálogo entre textos do livro *Para não esquecer*, de Clarice Lispector, e as teorias de Freud e Merleau-Ponty.

Nos dois últimos trabalhos, Ricardo Espinaza Solar investiga as poesias “Margarida Naranjo” e “La venganza del minero”, compostos respectivamente pelos poetas chilenos Pablo Neruda e Nicanor Parra, destacando o imaginário cultural do norte do país andino, e, finalizando a presente edição da nossa revista, Richard Leonardo Loayzas aborda a microficcção na América Latina, com ênfase para o fantástico na literatura peruana.

Mais uma vez, acreditamos ter obtido êxito na reunião de um volume expressivo de trabalhos relevantes, provenientes de especialistas em literatura de muitos países, e com espaço tanto para o jornalismo investigativo, como para a literatura do século XVIII europeu e para as narrativas brasileira e americana, além da poesia europeia.

Nosso agradecimento ainda à responsável pela normalização da revista, aos funcionários do Laboratório Editorial da FCL da UNESP de Araraquara e aos pareceristas, sem os quais não teria sido possível elaborar o presente volume.

Araraquara, setembro de 2022.

Os editores

Seção Livre

O OLHAR MORDAZ DE UM *PRIVATE EYE*¹

Álvaro Cardoso GOMES*

'You're Marlowe?'
I nodded.

*'I'm a little disappointed,' he said, 'I rather expected
something with dirty finger nails.'*
*'Come inside,' I said, 'and you can be witty sitting
down.'*

Raymond Chandler (1997, p.99)²

- **RESUMO:** Neste artigo, analisamos como o escritor norte-americano Raymond Chandler utiliza da descrição e da écfrase no processo de investigação de seu detetive particular, Philip Marlowe. Bastante observador, o personagem tem um olho clínico para registrar detalhes fundamentais sobre pessoas e ambientes, usando basicamente da metáfora, do símile, da hipérbole, da ironia e desenhando assim um retrato crítico da sociedade americana dos anos 30 e 40.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Investigação criminal; descrição; écfrase; metáfora; hipérbole.

1. A ficção de Raymond Chandler

Raymond Chandler (Chicago, 23 de Julho de 1888 – La Jolla, 26 de Março de 1959), por meio do seu imortal personagem, Philip Marlowe, veio a se tornar um dos maiores representantes da literatura policial norte-americana, que floresceu entre os anos 20 e os 40 nos Estados Unidos, mais particularmente na região de Los Angeles. O seu primeiro romance *O sono eterno* saiu em 1939 e o último, *Playback*, em 1958. Praticante da chamada *pulp fiction*, que aparecia em revistas e magazines, via de regra,

* Universidade de São Paulo (Usp), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo – SP – Brasil. Professor Titular. Universidade Brasil (UniBr), São Vicente – SP – Brasil. Coordenador do Mestrado em Educação em Saúde. alcgomes@uol.com.br.

¹ “*Private eye*”, expressão em inglês que designa o “detetive particular”. “Este apelido aparentemente derivava, de acordo com Collins (11), de um logotipo que mostrava um olho aberto e o lema ‘Nós nunca dormimos’, utilizado pela agência de detetives Allan Pinkerton” (AZEVEDO, 2009, p. 39).

² “‘Você é Marlowe?’ Confirmei. ‘Estou um pouco desapontado’”, ele disse, ‘Eu esperava alguma coisa com as unhas sujas. ‘Entre’, eu disse, ‘E você poderá ser engraçadinho sentado’” (CHANDLER, 1997, p.99, tradução nossa).

Artigo recebido em 15/08/2021 e aprovado em 16/10/2021.

custando apenas um *dime*, moeda de dez centavos de dólar. Esse termo vem de *pulp magazines*, revistas impressas em papel barato, feito de polpa (ing. *pulp*) de madeira. Chandler começou por publicar nelas contos que, em alguns casos, foram, mais tarde, transformados em romances. De modo geral, eram histórias de *hardboiled detectives* (“detetives durões”) bem realistas e, as mais das vezes, violentas, cujo herói tinha as seguintes características:

[...] o detetive durão, dotado de punhos rápidos e uma língua ferina, que não só resolvia crimes e mistérios, mas também se expunha a consideráveis riscos pessoais na perseguição de criminosos. Este detetive particular tinha uma atividade nada fácil, quase nunca contando com a simpatia ou a cooperação seja da polícia, seja dos promotores públicos (AZEVEDO, 2009, p. 40).

Esse tipo de personagem determinado reflete uma sociedade em transformação, entre duas grandes guerras, que ostentava muita riqueza e, ao mesmo tempo, vivia sob a ameaça do crime organizado, cuja atividade crescente obrigou as forças policiais a adotarem técnicas mais sofisticadas de investigação, como bem observa Azevedo:

Histórias de detetives, em particular, só podiam florescer num ambiente em que a detecção fosse uma atividade levada a cabo por uma força policial regular e organizada, o que é uma invenção relativamente moderna (AZEVEDO, 2009, p. 39).

Por extensão, esse comportamento da polícia oficial irá exigir dos detetives particulares que, ao que parece, eram muito requisitados à época, face à proliferação de atividades ilícitas, técnicas também diversificadas de combate ao crime. É o que se vê nas aventuras de Marlowe: ação contínua e às vezes violenta, mas também reflexão e investigação cuidadosa.

Devido a isso, nota-se que Chandler imprime ao personagem uma característica bem peculiar, fazendo com que ele seja um excelente observador, não deixando nenhum detalhe de parte em suas minuciosas investigações. Segundo seu biógrafo Hiney,

Chandler tinha um olho de águia para detalhes [...]. Junto com seu amor dos símiles, a própria curiosidade de Chandler com detalhes se tornou mais e mais pronunciada, na medida em que suas ficções populares prosseguiram. Observação era central em seus escritos (HINEY, 1997, p. 93-94).

Daí vem que a importância da descrição (e por extensão da figura retórica da écfrase) na escrita de Chandler. Ela é onipresente e serve para fixar ambientes, seres e coisas, não só permitindo ao leitor visualizar, graças às minúcias, personagens peculiares e cenários dos mais diversos, mas também ajudando o herói a deslindar crimes e o caráter dos investigados. O personagem-detetive não despreza as mínimas pistas, encontradiças tanto nos ambientes fechados, quanto nos abertos ou mesmo nas expressões, atos e gestos de pessoas incriminadas.

2. A descrição numa narrativa

A descrição, enquanto recurso da ficção,

[...] consiste na enumeração das características próprias dos seres, animados ou inanimados, e coisas, cenários, ambientes e costumes sociais; de ruídos, odores, sabores e impressões táteis [...]. Envolve a imobilidade do objeto descrito (MOISÉS, 2004, p. 118).

Ainda segundo o crítico, a descrição recebe “um nome específico de acordo com a natureza do objeto” (MOISÉS, 2004, p. 118).

Nesse caso, podemos registrar uma tipologia da descrição, mostrando exemplos na ficção de Chandler:

- 1) *Topografia*, quando se refere à paisagem natural, a uma localidade urbana ou rural:

“O trecho de chão mal pavimentado da autoestrada na curva da colina dançava no calor do meio-dia e o mato nos dois lados da estrada de terra era branco-farinha com poeira, desta vez.” (CHANDLER, 1984a, p.213);

- 2) *Prosopografia*, quando se concentra nos aspectos exteriores dos personagens:

“Ele tinha duas expressões faciais: dura e ainda mais dura” (CHANDLER, 2007, p. 115).

e

“O rosto tinha o aspecto tão arrebentado como se já tivesse sido atingido por tudo menos por uma caçapa de uma draga, onde se via (sic) cicatrizes, depressões, engrossamentos, quadriculações e chibatadas” (CHANDLER, 1986, p. 11);

- 3) *Cronografia*, ao deter-se nas circunstâncias da passagem do tempo refletido nas coisas da natureza (nuvens, o pôr-do-sol, etc.):

“Eram mais ou menos onze da manhã, meados de outubro, o sol branco do mormaço e um aviso de chuva pesada na nitidez com que se via as colinas” (CHANDLER, 1974, p. 5);

- 4) *Etopeia*, quando converge para a discriminação de hábitos e costumes dos personagens:

“Nalty parecia estar brincando de estátua, pois continuava sentado na mesma cadeira com a atitude de paciência amargurada.” (CHANDLER, 1986, p. 34).

3. A descrição de ambientes e pessoas

Vejamos de que recursos utiliza Chandler para descrever com expressividade e criar o clima *noir* tão necessário e habitual nesse tipo de prosa detetivesca.

Na descrição dos ambientes, predomina um comprometimento do narrador, ou seja, a enumeração de objetos é acompanhada da intervenção do olhar que contamina os objetos de subjetividade, como podemos ver na descrição pormenorizada do interior de uma decrépita residência:

A casa era horrível à luz do dia. Os cacarecos chineses na parede, o tapete, os abajures sofisticados, os móveis de teca, toda aquela baderna de cores berrantes, o totém, a garrafa de éter com láudano – tudo isso, à luz do dia, tinha um ar esquivo e repelente, como uma festa de bichas (CHANDLER, 1974, p. 64).

Note-se que a descrição, bastante minuciosa, não é nada neutra. Não bastasse o uso do adjetivo valorativo “horrível”, ainda o narrador trata os objetos de decoração com substantivos bem depreciativos como “cacarecos” e “baderna”. Por outro lado, ele chama nossa atenção para o caráter sincrético dos móveis, estátuas, cores que não combinam nada entre si. A descrição culmina com a comparação grotesca e preconceituosa que fecha o parágrafo “como uma festa de bichas”. Toda a descrição serve para dar ao leitor um retrato indireto e depreciativo do morador da referida casa: alguém que, presumindo ter gostos refinados (daí o orientalismo chinês e a presença do totém), só consegue é dar a sensação de mau gosto, devido à profusão do kitsch decorativo, que faz com que a casa se pareça mais uma loja de *bric-à-brac* do que uma moradia. A presença dos alucinógenos – o éter e o láudano – reforça a sugestão de que o habitante da casa, além de ter mau gosto, é uma pessoa que, sendo um drogado, vive à margem da moral e dos bons costumes.

Quanto à descrição de pessoas, há várias disseminadas na prosa do autor, que, no extremo, caem no caricaturesco, como em *A dama do lago*, “Um garçom grisalho, de olhos maus e um rosto que parecia um osso roído” (CHANDLER, 1984b, p. 159), como em *Para sempre ou nunca mais*, “ele tinha duas expressões faciais: dura e ainda mais dura” (CHANDLER, 2007, p. 115).

Numa das descrições em que Marlowe traça um retrato de si mesmo, a coisa muda de figura:

Eu vestia meu terno azul-esmalte, camisa azul-escura (sic), com a gravata e o lenço à mostra no bolsinho, sapatos de vira francesa pretos, meias de lã preta com desenho azul-escuro no tornozelo. Estava arrumado, limpo, barbeado e sóbrio, mas também não me importava de ser visto assim: o perfeito retrato do detetive particular bem-vestido. Era um contrato de quatro milhões de dólares (CHANDLER, 1974, p. 5).

No primeiro período, o personagem descreve suas roupas: há uma adequada combinação de cores e de pequenos detalhes, que sugerem elegância e dão conta de seu aspecto impecável, como o lenço no “bolsinho”, o desenho nas meias pretas. Não bastasse isso, ainda ele, de uma maneira discreta, chama a atenção do leitor para minúcias bem peculiares, ao se referir

aos tons diferentes de azul que comparecem em sua indumentária: “azul-esmalte”, “azul-escuro”. Ao contrário da descrição da casa anteriormente vista, predomina aqui o bom gosto, na adequação das cores discretas e na qualidade das roupas e, sobretudo, dos sapatos “de vira francesa”. Já o segundo período é tomado pela ironia. Os adjetivos em sequência, “arrumado, limpo, barbeado”, confluem para “sóbrio”, uma referência às avessas sobre os hábitos nada morigerados de Marlowe que, como seu criador, bebia muito. A ironia e a mordacidade culminam com a referência do par aparência/essência: Marlowe veste-se desse modo para vender uma imagem propícia, aquela do “detetive particular bem-vestido” que está à espreita de um “contrato de quatro milhões de dólares”. O cinismo característico do personagem transparece quando ele afirma que não se importava “de ser visto assim”, já que tudo não passa de encenação para ganhar dinheiro.

Em outra descrição, mais ampla e minuciosa, encontrada na abertura do romance *O sono eterno*, é um exemplo bem perfeito da acurácia de que Marlowe/Chandler se serve para recriar determinado ambiente que, como de praxe, se torna um índice da personalidade do ricaço que vive nele:

O saguão principal da mansão dos Sternwood tinha pé-direito de dois andares de altura. Sobre as portas da entrada, por onde passaria tranquilamente uma tropa de elefantes indianos, havia um amplo vitral exibindo um cavaleiro de armadura escura tentando salvar uma dama amarrada a uma árvore, sem nenhuma roupa, coberta só por seus cabelos, bem compridos e convenientes. O tal cavaleiro simpático tinha erguido o visor de seu elmo para ser mais simpático e fuçava nos nós das cordas que amarravam a dama à árvore, sem nenhum resultado. Fiquei olhando e pensando que, se morasse naquela casa, mais cedo ou mais tarde ia acabar subindo ali para ajudar o cara. Ele não parecia muito empenhado.

Havia portas envidraçadas no fundo do saguão e, além delas, um vasto gramado esmeralda até uma garagem branca, em frente da qual um chofer jovem, magro e moreno, com lustrosas botas de couro preto e cano longo, passava uma flanela em um Packard cor de vinho conversível. Por trás da garagem havia ainda algumas árvores decorativas, aparadas com o mesmo esmero que o pelo de um poodle. Além delas, a abóbada de uma imensa estufa. Depois, ainda mais árvores e, além de tudo isso, o perfil sólido irregular e confortável das colinas.

No lado direito do saguão, uma escadaria de lajotas, sem corrimão, dava para uma galeria com balaustrada de ferro batido e outro vitral romântico. Enormes e duras cadeiras com assentos redondos de pelúcia vermelha recostavam-se contra os espaços livres da parede. Parecia que ninguém nunca tinha sentado nelas. Na parede do lado esquerdo, havia uma grande lareira vazia, a sua frente uma tela de latão dividida em quatro painéis dobradiços e, em cima da lareira, uma laje de mármore com cupidos nos cantos. Ali sobre a laje, um imenso retrato a óleo e, acima dele, duas flâmulas de cavalaria, com rasgos a bala ou roídas de traça, cruzadas em uma moldura de vidro. O retrato saía da pose rija e rígida de um oficial em uniforme de gala, mais ou menos da época da guerra com o México. O oficial tinha um belo cavanhaque preto, bigodões pretos, olhos quentes e duros e pretos como carvão, compunha no todo o tipo do homem com quem vale a pena se dar bem (CHANDLER, 1974, p. 6).

Na primeira parte da descrição, há referências ao saguão principal da mansão dos Sternwood que logo chama a atenção dos visitantes pela grandiosidade, pelo luxo e por um rincão vitral. Para ressaltar a magnificência do palacete, Chandler refere-se objetivamente ao tamanho exagerado da entrada da casa, “pé-direito de dois andares de altura”, e, um pouco mais adiante, com o uso da hipérbole “Sobre as portas da entrada, por onde passaria tranquilamente uma tropa de elefantes indianos”.

Aliás, Marlowe/Chandler é bastante pródigo no uso da hipérbole. Em *Adeus, minha adorada*, ainda descrevendo um ambiente, a utiliza com muita ironia: “O interior era um comprido e escuro saguão que não via uma faxina desde a época do assassinato de Lincoln” (CHANDLER, 1986, p. 186). Em *Para sempre ou nunca mais*, acontece o mesmo na descrição de uma mulher: “Uma das mulheres tinha brilhantes em quantidade suficiente para esfriar o deserto de Mojave e maquiagem o bastante para pintar um iate” (CHANDLER, 2007, p. 89) ou na descrição do sorriso de um homem, como no conto “O homem que gostava de cachorros”: “Quando sorria, ele arreganhava bem os dentes, e tinha uma boca onde um dentista podia enfiar as duas mãos até o cotovelo” (CHANDLER, 2006, p. 65).

A descrição do saguão inclui detalhes que apontam para a riqueza do proprietário: as portas de vidro, o vasto e impecável gramado, as plantas ornamentais, “havia ainda algumas árvores decorativas, aparadas com o mesmo esmero que o pelo de um poodle”, o carro de luxo (“um Packard cor de vinho conversível”) e a abóbada de “uma imensa estufa”. Por fim, há uma mirada sobre os lados do saguão. No direito, há uma escadaria, outro vitral, sumariamente descrito com o adjetivo depreciativo “romanticoso”. Quanto aos móveis, o olhar mordaz do private eye comenta o aspecto pouco utilitário das cadeiras que parecem servir táo-só à decoração: “Enormes e duras cadeiras com assentos redondos de pelúcia vermelha recostavam-se contra os espaços livres da parede. Parecia que ninguém nunca tinha sentado nelas”. No lado esquerdo, há referência à grande lareira, mais objetos genéricos de decoração e, por fim, o retrato “imenso” de um homem, um oficial de cavalaria sobre o qual Marlowe tece um juízo de valor: “olhos quentes e duros e pretos como carvão, compunha no todo o tipo do homem com quem vale a pena se dar bem”.

Mas outra reflexão agora se impõe quando tratamos da descrição na obra de Chandler, isto pelo fato de que devemos pensar numa distinção mais precisa entre as descrições de coisas, seres, ambientes, e aquelas que se concentram especificamente em objetos de arte (ou contrafações destes, como na referência aos “cacarecos chineses”), aliás, bem comuns nas aventuras de Marlowe.

4. A descrição ekphrástica

De modo geral, a descrição, costuma ser denominada como écfrase (do grego *ek*, “até o fim” e *phrazô*, “fazer compreender, mostrar, explicar”), que apresenta as seguintes características:

[...] faz ver pessoas, acontecimentos, momentos, lugares, animais, plantas, de acordo com regras específicas sobre as questões a serem abordadas e a ordem nas quais as examina. O estilo será adaptado ao assunto, e, sobretudo, se aplicará a *colocar sob os olhos* do auditório aquilo de que se fala – os retóricos chamam esta qualidade de *enargeia* (*evidentia* em latim) (DESBORDES, 1996, p. 135).

Por meio da comunicação verbal, a descrição torna aquilo que está distante e, portanto, inacessível ao leitor, próximo dele, de preferência, dirigindo-se a seus olhos.

Contudo, se caracterizarmos a écfrase como descrição pura e simples, verificaremos que tal identificação, de certo modo, ainda que correta, tirará dessa figura retórica sua especificidade, como se ela correspondesse tão-só àquele tipo de enumeração de “pessoas, acontecimentos, momentos, lugares, animais, plantas”, a que se refere Desbordes. É preciso dizer, pois, que, com o tempo, esse sentido primeiro é acrescido de outro mais específico, para determinar o verdadeiro *quid* da écfrase. Como argumentamos em *A poesia como pintura: a ekphrasis em Albano Martins*, ao invés de a écfrase somente se referir à simples descrição, apresentando-se, por conseguinte, como contrafação do mundo natural, com a consequente enumeração de seres e objetos, começa a ter um sentido mais restritivo, porém, mais significativo: como aquele tipo de descrição em que a expressão verbal procura equivaler à expressão não-verbal, ao se utilizar de expedientes retóricos que possam mimetizar os expedientes técnicos utilizados pelos pintores na composição de suas telas (GOMES, 2015).

Ou seja, no sentido mais amplo das descrições, o poeta “copia” os objetos e seres do mundo real por meio dos signos verbais, de maneira a colocá-los diante de nossos olhos; no sentido mais restrito, o poeta, por meio da expressão verbal, visa a imitar procedimentos pictóricos:

Com a Segunda Sofística (séc. III-IV a.C.), e mais adiante graças a Aelius Théon e Hermógenes, alargou-se o sentido, de modo a confundir-se com a *descriptio* latina e a cruzar com o *ut pictura poesis*. No primeiro caso, referia-se a todas as formas de representar verbalmente os objetos do mundo material: o mundo converte-se em palavras. No segundo, buscava-se linguagem equivalente à descrição pictórica: desejava-se uma representação verbal simétrica da representação plástica. Ali, teríamos uma descrição de primeiro grau, ou simples descrição; aqui, de segundo grau, ou dupla descrição (MOISÉS, 2004, p. 135-136).

Desse modo, com o tempo, a écfrase passou a designar não só a simples descrição de seres e objetos do mundo real, mas também e, sobretudo, a descrição de seres e objetos contemplados pelas artes plásticas. Observa-se um deslocamento: deixando em segundo plano o mundo real em si, esta figura retórica foca sua atenção no mundo representado dentro dos limites de uma tela, de uma escultura, de uma fotografia. Ao se constituir numa “representação verbal de representações gráficas” (HEFFERNAN, 1991, p. 299-300), isso teria como resultado que a écfrase se tornasse “mais uma mimesis da cultura do que a mimesis da natureza” (CASSIN, 1955, p. 115).

Em outras palavras, a écfrase usa um meio de representação para representar outro, que mimetiza os seres e objetos do mundo real:

Não se trata mais de imitar a pintura na medida em que ela procura mostrar o objeto sob os olhos – apreender o objeto –, mas de imitar a pintura enquanto arte mimética – apreender a pintura. Imitar a imitação, produzir um conhecimento não do objeto mais da ficção do objeto, da objetivação (HEFFERNAN, 1991, p. 301).

É isso que levou o crítico a concluir que a écfrase, para além de representar somente a fixidez de objetos de um quadro, por exemplo, impõe um ritmo, ao mesmo tempo, narrativo e prosopopélico à arte gráfica que, devido aos limites do signo não-verbal, costuma reprimir. Em consequência disso, a descrição ecfrástica faz que as figuras imóveis de uma tela ou de uma escultura possam se movimentar. Ou seja: esta figura retórica introduz o objeto das artes plásticas, essencialmente espacial, no mundo temporal, ao lhe dar movimento e, por conseguinte, o status de narrativa: “a écfrase tipicamente representa o suspenso momento da arte gráfica, não por recriar sua fixidez em palavras, mas preferencialmente por libertar seu embriônico impulso narrativo” (HEFFERNAN, 1991, p. 307).

A utilização de écfrase no seu sentido restritivo também é bem comum em Chandler e chama a atenção para a especificidade desse olhar arguto e mordaz de seu personagem Marlowe. Apesar de viver num mundo sórdido, frequentado por brutamontes e pessoas, as mais das vezes estúpidas, ele ainda tem um gosto refinado e uma sutileza irônica para deter seu olhar em obras que se distinguem do mau gosto e do kitsch presentes em muitas residências que visita.

Destacamos aqui dois fragmentos nos quais isto se verifica. Um deles já referido quando da descrição de um vitral do saguão da mansão dos Sternwood:

[...] havia um amplo vitral exibindo um cavaleiro de armadura escura tentando salvar uma dama amarrada a uma árvore, sem nenhuma roupa, coberta só por seus cabelos, bem compridos e convenientes. O tal cavaleiro simpático tinha erguido o visor de seu elmo para ser mais simpático e fuçava nos nós das cordas que amarravam a dama à árvore, sem nenhum resultado. Fiquei olhando e pensando que, se morasse naquela casa, mais cedo ou mais tarde ia acabar subindo ali para ajudar o cara. Ele não parecia muito empenhado (CHANDLER, 1974, p. 5-6).

A cena cavaleiresca, por sinal, tem motivo medieval e bem convencional, qual seja, o empenho de um cavaleiro andante em salvar uma donzela aprisionada. Antes de tudo, é preciso assinalar que habilmente Chandler não pinta uma cena estática, pois dá movimento a ela, o que é bem próprio da écfrase, conforme nos lembra Heffernan, ao falar do “impulso narrativo” dado às descrições. Ora, isto de certo modo contraria o espírito da descrição convencional que, segundo Moisés (2004, p. 118, grifo nosso), “envolve a imobilidade do objeto descrito”. Como podemos ver aqui no caso, Marlowe não só descreve “um cavaleiro de armadura escura” e “uma dama amarrada a uma árvore”,

como também os esforços inúteis dele para libertá-la. A ação se presentifica pelo uso do verbo no imperfeito “fuçava no nó das cordas” que tira o immobilismo da cena e lhe dá movimento, ou ainda, insere a cena dentro do fluxo temporal. Ao mentalizar o movimento do cavaleiro, Marlowe se permite também introduzir-se na cena, dando-lhe uma despropositada vida, já que, com muita ironia, comenta que sente vontade de ajudar o “cara” que não parece nada empenhado em salvar a dama.

O outro fragmento diz respeito a uma reprodução de um autorretrato de Rembrandt:

O calendário daquele ano exibia um autorretrato de Rembrandt, meio borrado devido às placas coloridas mal impressas. Mostrava o pintor segurando com um polegar sujo uma paleta lambuzada, tendo à cabeça um gorro que também não era uma obra-prima de limpeza. Na outra mão empunhava um pincel pousado no ar, como se estivesse pronto a dar umas pinceladas, caso alguém se animasse a lhe adiantar uns dinheirinhos. O rosto se apresentava envelhecido, despencado, cheio de nojo pela vida e minado pelos efeitos embotadores da bebida. Entretanto possuía uma jovialidade que me agrada com aqueles olhos claros como gotas de orvalho (CHANDLER, 1986, p. 38-39).

Como é de praxe em seu estilo, Chandler, por meio do olhar entre cínico e desencantado de Philip Marlowe, descreve uma tela de Rembrandt reproduzida num calendário. Utilizando um tom depreciativo, quase debochado, o *private eye* começa por comentar a péssima qualidade da reprodução; na sequência, fala do pintor em si, chamando a atenção para o aspecto degradado de Rembrandt: o polegar sujo, a paleta “lambuzada” e o gorro imundo. E a partir daí, projeta no autorretrato juízos que são bem próprios dele, vendo detalhes muito além da tela: “Na outra mão empunhava um pincel pousado no ar, como se estivesse pronto a dar umas pinceladas, caso alguém se animasse a lhe adiantar uns dinheirinhos”. Não à-toa, Chandler utiliza-se, como costuma fazer em suas descrições, do símile “como se”, para mostrar as reflexões de Marlowe acerca da miséria o pintor – ou seja, sua interpretação da tela é comprometida. E num crescendo dessa visão irônica, crítica, Marlowe envereda pelo íntimo do pintor, ao interpretar livremente os signos impressos na face. Esse procedimento o leva a detectar algo que se tornou lugar-comum na biografia de Rembrandt: a decadência física como sinal de sofrimento, de marginalização frente à vida e que, de modo provável, provocou seu alcoolismo. Contudo, no final do texto descritivo, entra uma nota muito pessoal, que é a identificação de uma espécie de *joie de vivre*, entrevista nos olhos que são comparados a “gotas de orvalho”. O fato de a jovialidade agradar a Marlowe faz com que haja uma identificação entre ambos, tanto pelo vício do álcool quanto por uma alegria que supera todo o drama da exigência. Em outras palavras, a atração que Marlowe sente por Rembrandt tem tudo a ver com a vida deles: ambos são marginais, viciados em álcool, mas, ao mesmo tempo, vivem intensamente, entregando-se a suas paixões favoritas.

Verifica-se que a écfrase criada por Chandler, tirante o humor, o sarcasmo, não está muito distante da de um crítico de arte profissional, como Gombrich, que comenta outro autorretrato de Rembrandt:

[...] o rosto de Rembrandt durante seus últimos anos não era um belo rosto, e Rembrandt nunca tentou, supomos, esconder sua fealdade. Observou-se num espelho absolutamente sincero. E por causa dessa sinceridade depressa esquecemos as indagações sobre beleza ou finura. Temos, diante de nós, o rosto de um ser humano real. Não há qualquer sinal de pose, nenhum indício de vaidade, apenas o olhar penetrante de um pintor que examina atentamente as próprias feições, sempre disposto a aprender mais e mais sobre os segredos do rosto humano (GOMBRICH, 1995, p. 420-422).

Aqui vemos a mesma referência (ainda que por outras palavras) ao rosto envelhecido, tristonho do pintor, seu aspecto humano e profundamente realístico, o que faz reforçar essa ideia de identificação entre o pintor solitário e triste e o detetive particular.

Todas essas qualidades descritivas, muitas vezes se sobrepõem à própria ação, ao contrário da literatura policial convencional, conhecida como pulp fiction, de modo geral, representadas por livros baratos, vendidos nas estações de trem, para serem lidos ao longo de suma simples viagem. Chandler, ao contrário de muitos de seus colegas de profissão, preocupava-se muito com a linguagem, via nela um desafio que o levava a compor romances de grande complexidade, graças ao modo como delineava espaços físicos e seres. Conforme Hiney (1997, p. 101), “ele era hábil em reduzir o elemento misterioso de sua história para se concentrar na atmosfera e no caráter”. Talvez por isso tudo é que um escritor do porte de Auden (1948 *apud* HINEY, 1997, p.174), depois de ler o primeiro dos quatro romances de Chandler, considerou que eles não deviam “ser lidos apenas como literatura de entretenimento, mas como obras de arte”.

Conclusão

Essa qualidade das descrições e écfrases perpetradas por Marlowe/Chandler dá a medida de uma grande competência linguística, de uma capacidade especial em criar seres e atmosferas. O seu texto, por isso mesmo, é opaco, pela abundância de metáforas, símiles, comparações, hipérboles, o que serve para criar contraste com as falas secas e diretas, a lembrar Hemingway. A presença dessa opacidade faz que o autor procure atrair o leitor para o texto em si, convidando-o a saborear suas imagens satíricas, cáusticas, irônicas, em detrimento da simples aventura. E isso, como vimos, manifesta-se, sobremaneira, no modo como encara a descrição, tanto a do cenário físico, das casas, dos protagonistas.

GOMES, A. C. The sarcastic eye of a private eye. **Revista de Letras**, São Paulo, v.61, n.2, p.11-21, 2021.

- **ABSTRACT:** *In this article, we analyze the way in which the American writer Raymond Chandler uses the description and the ekphrasis in the investigation process of his private eye, Philip Marlowe. Rather observant, the character has a clinical eye to record*

fundamental details about people and environments, using basically the metaphor, the simile, the hyperbole and the irony and thus drawing a critical portrait of the American Society of the 1930s and 40.

- **KEYWORDS:** *Criminal investigation; description; ekphrasis; metaphor; hyperbole.*

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, M. M. Hardboiled in the Tropic: Álvaro Cardoso Gomes's A boneca platinada. **Revista de Estudos Brasileiros**, Osaka, Japan, n.4, p.39-52, 2009.
- CASSIN, B. **L'effet sofistique**. Paris: Gallimard, 1955.
- CHANDLER, R. **Para sempre ou nunca mais**. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- CHANDLER, R. **Assassino na chuva**. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- CHANDLER, R. **Adeus, minha adorada**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CHANDLER, R. **O longo adeus**. São Paulo: Brasiliense, 1984a.
- CHANDLER, R. **A dama do lago**. São Paulo: Brasiliense, 1984b.
- CHANDLER, R. **O sono eterno**. São Paulo: Brasiliense, 1974.
- DESBORDES, F. **La rhétorique antique**. Paris: Hachette, 1996.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 16. ed. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1995.
- GOMES, A. C. **A poesia como pintura: a ekphrasis em Albano Martins**. São Paulo: Ateliê Editorial: Fapesp, 2015.
- HEFFERNAN, J. A. W. Ekphrasis and Representation. **New Literary History**, Baltimore, n.22, p.297-316, 1991.
- HINEY, T. **Raymond Chandler, a Biography**. New York: The Atlantic Monthly Press, 1997.
- MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e amp. São Paulo: Cultrix, 2004.

A LITERATURA TERRORISTA DE ROBERTO BOLAÑO EM 2666

Bruno SIMÓES COSTA*

- **RESUMO:** No livro 2666 podemos divisar com clareza o que aqui denominamos literatura terrorista de Roberto Bolaño. Neste artigo investigamos como esta proposta de literatura conversa com o estado da arte na contemporaneidade a partir da análise das opções miméticas e diegéticas do escritor chileno. Esta análise também pretende nos colocar em contato com questões fundamentais para compreender a relação da literatura com a cultura midiática e as possibilidades da arte frente às demandas de entretenimento da cultura contemporânea.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura; Roberto Bolaño; mimesis.

A obra de Roberto Bolaño exala uma aura de negatividade e terror como se seus escritos estivessem sempre na iminência de serem tragados ou soterrados por algo que espreita lá fora. A escritura, portanto, muitas vezes é tecida como arte de resistência, como tentativa de sobrevivência ante a surdez da violência e os efeitos nefastos do esquecimento. Por sua vez, terror e esquecimento só podem ser enfrentados por uma literatura que luta o tempo todo por seu lugar num mundo do qual ela parece estar quase completamente dissociada. Para o escritor chileno, o literário é outro dos inimigos da literatura, por isso a escrita também tem de afirmar constantemente seu caráter insidioso contra a negatividade pura da formalidade.

A literatura é, por exemplo, a arma de combate dos combalidos detetives selvagens contra a violência, a pobreza e a mediocridade. Os heróis imprevistos Arturo Belano e Ulisses Lima lutam um pouco à moda quixotesca com sua poesia real-visceralista, medíocres amigos poetas são os cavalheiros da armada contra um inimigo que se transmuta constantemente, ora é a pobreza e desigualdade, ora é o conformismo dos intelectuais cooptados pelo Estado, ora é a própria literatura consagrada encarnada na figura do poeta Otávio Paz.

Porém, ao contrário do Quixote as ilusões de grandeza não existem. Existem os pequenos atores que viram os múltiplos narradores de *Os detetives selvagens* (BOLAÑO, 2006) e que saltam às vezes para outro livro, como a uruguaia Auxílio Lacouture que, escondida em canto da narrativa, resiste kafkianamente à brutal invasão da Universidade. Tomando a não-acção como princípio ela subsiste apesar da pobreza, apesar da mediocri-

* Pontifícia Universidade Católica (PUC-RS), Porto Alegre – RS – Brasil. Doutor em Comunicação. Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop), Ouro Preto – MG – Brasil. Mestrando em Letras. brunoscosta@gmail.com.

Artigo recebido em 15/08/2021 e aprovado em 16/10/2021.

dade e da falta de imanência, subsiste para compor o seu relato algo lírico, mas também tedioso e repetitivo em *Amuleto* (BOLAÑO, 2008).

Por vezes são os próprios agentes do terror os protagonistas como o piloto-poeta Carlos Wieder, encarnado espírito da modernidade brutal e eficiente, que escapa também de *Literatura nazista na América* para se tornar o protagonista de *Estrela distante* (BOLAÑO, 2012). Ele representa sem dúvida as ilusões de grandeza de uma América Latina que, com sua modernização grosseira, atropela a democracia, atropela as pessoas e a frágil poesia transfigurada nas gêmeas Garmendia. Estas, incorporando a inocência dos latinos e o fascínio perante a pura razão anglo-saxã, são as primeiras vítimas do assassino Wieder, e metonimicamente, do terror que varreu o Chile e todo o continente nos anos 1970.

Entretanto, ninguém depõe tão contundentemente sobre a intricada relação entre arte, terror e sobrevivência quanto Archiboldi, o escritor fantasma de 2666. Ele, de algum modo, é a salvação e a derrota, tudo junto e ao mesmo tempo. Ali existe, antes de tudo, um manifesto sobre a arte ameaçada e ameaçadora encarnado no escritor-carrasco. Longe de constituir uma estética este manifesto se deixa ler como um testemunho pela narração de Arturo Belano que precisa de muitas camadas e muitos registros diversos para compor seu mosaico de ideias. Esta ideias, apesar de emanarem luz própria, ficam certamente mais claras se traçarmos parte do caminho que desemboca na entrada do intricado *maze*¹.

A metáfora, longe de ser gratuita, talvez conviesse ao próprio Bolaño (2006) que em *Os detetives selvagens* expõe sua admiração pela obra do escritor-assassino Jack Torrance de *O iluminado* pelas palavras de seu alter-ego Arturo Belano. Ele argui que talvez o calhamaço de quinhentas páginas com a única frase *All work and no fun makes Jack a dull boy* fosse um bom romance. A amiga fisiculturista com quem ele trava o colóquio replica raivosamente que o livro é uma falta de respeito com o leitor, chá servido como se fosse uísque. Laconicamente, bem a seu modo, Belano replica “Você deu uma olhada no que eu escrevo?”.

Bolaño definitivamente não economiza palavras, pelo contrário, a acusação de verborragia e logorreia é bem mais apropriada para descrevê-lo. Entretanto, a reiteração é um recurso recorrente, um pouco à moda de Kafka ele comprehende que encontrar a saída não é uma opção, mas ao contrário do desesperado agrimensor de *O castelo* ou do perseguido Joseph K. de *O processo*, a salvação pode ser continuamente mover-se em deslocamentos circulares e cílicos, mesmo que este movimento pareça não levar a lugar algum. Com este movimento parece que Bolaño divisa outra fonte de ameaça, a cultura midiática, talvez umas das causas para que nem mesmo ilustrados farmacêuticos aventurem-se por complexos e, por que não, erráticos exercícios, “combates de verdade, nos quais os grandes mestres lutam contra aquilo, esse aquilo que atemoriza a todos nós, esse aquilo que acovarda e põe na defensiva, e há sangue e ferimentos mortais e fetidez.” (BOLAÑO, 2010, p. 225). A analogia mais evidente é com a literatura e mesmo com o estado da arte, uma arte que é obrigada a negociar com o mercado e com os ditames

¹ O termo se refere a um labirinto formado por arbustos e cercas vivas que constitui uma espécie de passatempo ao ar livre.

do entretenimento se não quiser ficar confinada aos seus estritos domínios. Os passos claudicantes parecem indicar também que arte já chegou a seu estágio de Ouroboros, alimentando-se de si mesmo para sobreviver.

A mímesis do irrepresentável em 2666

A duplicação ficcional de Bolaño é algo terrorista. Ele busca recriar um mundo que inspire, para usar a expressão platônica, um *theios fobós*, ou seja, um terror divino². Esta tentativa cobre toda a sua produção literária, mas encontra sua forma ótima em 2666. Ali a luta terrorista – a luta contra a forma através da forma – encontra expressão máxima através de uma equação complexa e dialética entre forma e conteúdo. O monumental livro exprime este esforço hercúleo para ultrapassar os limites da literatura e ser algo mais, deter algo de vivo e de orgânico. O caminho encontrado, embora não abra uma saída, é uma fragmentação formal que busca atacar por todos os lados as fronteiras da literatura com a vida através do uso de diversos registros e passeando por uma miríade de personagens e situações. Nesta jornada, se não há uma resolução, há um centro magnético que atrai os personagens, o deserto de Sonora e, mais especificamente a cidade de Santa Teresa (pseudônimo para Ciudad Juárez). Ali, o terror manifesto na multiplicação estúpida de cadáveres acaba por atrair para si a própria narrativa.

No livro primeiro de 2666 denominado *A parte dos críticos* acompanhamos a trajetória de quatro amigos reunidos pelo interesse comum no obscuro escritor alemão Benno von Archiboldi. Pelletier, Espinosa, Morini e Norton começam a narrativa cada qual em seu país, respectivamente França, Espanha, Itália e Inglaterra. Gradualmente eles se vão se encontrando em colóquios, seminários, palestras sobre o escritor. Conforme avança a relação dos intelectuais, aumenta também a curiosidade pelo recluso escritor do qual pouco ou nada se sabe. Por enquanto estamos longe da sombra, para a elite intelectual europeia representada pelos críticos o fascínio é antes uma idiossincrasia de uma classe média sem propósito e sem direção. Como em uma brincadeira eles avançam cada vez mais em direção uns aos outros e ao próprio Archiboldi. Inicialmente, o despropósito das vidas superficiais, circulares e tediosas força Pelletier, Espinosa e Norton a um triângulo amoroso. Amoroso talvez não seja a palavra correta, são apenas encontros sexuais nos quais a pequenez dos personagens vem a tona, nas crises de ciúmes, nas atitudes machistas dos dois homens, na disputa algo animalesca pela posse da fêmea.

Impulsionado por veleidades, o envolvimento chega de fato a algo real, verdadeiro e orgânico no encontro dos três personagens em Londres. Após um desentendimento com o taxista que os transporta de volta depois de um de seus infindáveis jantares – Bolaño

² Para além da discussão sobre o mérito da notória condenação da poesia imitativa reside uma questão mais inquietante: uma das grandes razões para que o juízo de Platão nos pareça algo idiossincrático é justamente porque não conseguimos sequer imaginar uma arte que seja tão poderosa ao ponto de ter de ser banida. “O poder da arte era tão grande que ele pensava que ela poderia, sozinha, destruir o próprio fundamento da sua cidade, e todavia, se ele era constrangido a aboli-la, o fazia, mas apenas a contragosto.” (AGAMBEN, 2012, p.23).

é generoso na descrição dos hábitos da *petit bourgeoisie* europeia – eles se envolvem em uma luta com o condutor paquistanês. Toda a descrição da ação é plena de ironia e a intensidade dramática sobe num crescendo repentino. No início da cena, eles conversam alegremente em altas notas sobre o ciúme envolvido na relação triangular – que curiosamente neste ponto da narrativa é ameaçada pela sombra de um soturno alemão, suposto amigo de Norton – e as consequências e possibilidades de se lidar com isso. Como representantes da mais alta civilidade eles se engajam em um conversa. A casca da tolerância, porém, como vai ser mostrado a seguir, é envernizada pela complacência arrogante dos intelectuais. O episódio que precipita o confronto é o desencontro, durante o percurso eles erram o caminho graças à inabilidade do condutor. À guisa de desculpas o taxista compara as ruas da cidade com um labirinto. E assim a simples menção da palavra leva os críticos a uma série de referências esnobes sobre o caráter labiríntico da cidade. Como não poderia deixar de ser, o primeiro nome a chegar é o de Borges pela boca do espanhol, acompanhado por Stevens e Dickens que saem da boca da britânica. A simples menção dos nomes sela a fortuna do destino e o paquistanês

[...] podia não conhecer esse famoso Borges, e que também nunca podia ter lido esses famosos senhores Dickens e Stevenson, e que inclusive talvez ainda não conhecesse bem Londres e suas ruas, e que por essa razão a tinha comparado com um labirinto, mas que em compensação sabia muito bem o que era a decência e a dignidade e que pelo que havia escutado, a mulher aqui presente, ou seja, Norton, carecia de decência e de dignidade e que em seu país isso tinha um nome, o mesmo que se dava em Londres, que coincidência, e que esse nome era puta, embora também fosse válido utilizar o nome de cadela ou égua ou vaca, e que os senhores aqui presentes, senhores que não eram ingleses a julgar pelo sotaque, também tinham um nome em seu país, e esse nome era o de gigolô ou cafetão, ou cafifa ou chupa-caldo. (BOLAÑO, 2010, p. 82).

A reação dos críticos é um pouco tardia – “os impropérios do taxista foram soltos na Geraldine Street e que eles só conseguiram articular palavras na Saint George’s Road” (BOLAÑO, 2010, p.82) – mas o assalto do real é fulgurante. Como num incêndio fulminante a faísca do preconceito queima rapidamente toda a capa liberal e tolerante dos intelectuais que além de soltarem xingamentos xenófobos e racistas desferem socos e pontapés sem dó no imigrante. Entretanto, mesmo nesse momento extremo ou exatamente por estarem neste momento, continuam as referências à alta cultura, chutes dedicados a Salman Rushdie, chute pelas feministas de Paris e de Londres e até chute em homenagem a Valerie Solanas – a escritora feminista quase-carrasca de Andy Warhol.

Aqui, pela primeira vez no livro, a violência irrompe sem avisos e ameaça tudo tragar. Entretanto, a barbárie é também potência, força, vida. Após o incidente os três protagonistas entram em um torpor, realizando pela via da violência, sem medidas e sem civilidade, o *menage à trois* que eles tinham fantasiado. Caída a capa de proteção da cultura, eles sentem efetivamente algo de real, Norton, por exemplo, “parecia ter experimentado um orgasmo múltiplo.” Esta ação desperta uma vida interior e um desejo

de urgência que acabará levando os três, Pelletier, Espinosa e Norton a seguir um pista de Archiboldi até o México.

Entretanto, o entusiasmo deles é pouco mais que um torpor narcotizante, ao efetivamente chegarem perto de Sonora, guarnecidos pela falta de indícios do fantasmático escritor, evanece-se pouco a pouco a força motriz dos protagonistas. Norton é a primeira a abandonar a busca e vai buscar refúgio com o frágil Morini, que pela saúde frágil e as limitações físicas não viaja com os três. A inglesa é a primeira a capitular frente a ameaça de manifestação do real, pois este era o efeito de Santa Teresa, a fazia “pensar num sentido estrito, pela primeira vez, desde havia anos. Quer dizer: tinha se posto a pensar em coisas práticas, reais, tangíveis, e também a recordar.” (BOLAÑO, 2010, p. 146). A realidade desce como uma pílula amarga, que desperta lembranças do passado e a faz refletir sobre sua própria vida

A partida de Norton, curiosamente, liberta-os amigos que imediatamente são tragados para a vida pulsante da cidade, Bolaño fala em uma realidade que se rasga como um cenário de papel e ao cair deixa ver o que está por trás, “uma paisagem fumegante, como se alguém, talvez um anjo estivesse fazendo churrascos para uma multidão de seres invisíveis.” (BOLAÑO, 2010, p. 140). Assim eles entram na realidade, mas como não poderia deixar de ser, sempre pelas beiradas. As primeiras ações são dramáticas, mudam-se do hotel de estrangeiros e vão para o centro, abandonam os hábitos pequeno-burgueses dos jantares e se refestelam com a comida popular. Inflamam-se na aula inaugural sobre Archiboldi somente para murchar, cada um a seu ritmo. Pelletier é o primeiro, logo no dia seguinte restringe-se ao hotel e encastela-se do real ameaçador de Santa Teresa, a menção do massacre das mulheres assassinadas o leva ainda a uma inspeção diária aos jornais, mas sempre sentado no seu conforto, protegido, atitude que reflete a condição de todos eles de turistas da vida real.

Espinosa, um pouco mais vivaz, aventura-se pelas ruas da cidade. Encarnando seu papel de colonizador, direciona suas atenções para uma pobre indígena de Santa Teresa ressonando, melancolicamente, a afirmação de Marx sobre o caráter cíclico da história. Se a primeira colonização espanhola foi de fato uma tragédia, o envolvimento de Espinosa com a nativa não deixa de ser uma farsa, um leve flerte com a realidade pungente de Santa Teresa. Archiboldi os levou até a fronteira com o real, mas, assustados, eles recuam em direção a sua confortável realidade. Antes de partirem, entretanto sentem a presença de Archiboldi: ele está aqui, diz Pelletier e assim termina a primeira parte.

O livro termina sem que tenhamos pouco mais que fragmentos sobre o escritor, mas já começamos a sentir a força do centro magnético da história. Bolaño é hábil em nos conduzir para as imediações de Sonora e faz isso também graças a trama detivesca sobre Archiboldi. As pouquíssimas informações dadas ao longo do primeiro livro incitam a curiosidade pelo paradeiro do escritor e por sua obra. Esta obra fictícia ressoa seu poder pela capacidade de direcionar vidas, os críticos todos se alimentam da fortuna do escritor alemão. Podemos até conjecturar que talvez ele consiga produzir uma literatura para além das fronteiras do literário, de fato, a idiossincrasia de seus escritos, seu estilo único é o que fascina inicialmente os intelectuais. Eles vivem por empréstimo o real que Archiboldi os fornece, mas ao fim e a cabo, parecem se apaixonar mesmo pelo simulacro.

Aqui a crítica a uma certa intelectualidade é clara e contundente, a descrição das rotinas dos críticos literários em seus encontros e, em especial, dos temas dos debates acadêmicos mostram uma cultura separada da vida que de tão ciosa e orgulhosa de sua civilidade perde completamente o contato com o mundo ao emaranhar-se em irrelevantes questões formais.

Na segunda parte, *A parte de Amalfitano* tudo é delírio, loucura, irrealidades. Saem os críticos representantes de uma intelectualidade claudicante e entra o *ready-made* de Duchamp. Contra a cultura insossa e destacada do real dos pequenos intelectuais é sobreposta a obra do grande vanguardista, um dos primeiros a tentar romper a barreira da arte com a vida cotidiana. Como é característico em suas obras, o *ready-made* idealizado por Duchamp (e depois replicado por Amalfitano em seu quintal) funciona através de inversões irônicas. Desta vez, ao invés de levar um objeto prosaico ao museu, ele traça o caminho inverso, retira do ambiente algo sagrado da biblioteca o bastião da cultura letreada, o livro, e o traz para a vida cotidiana, deixa-o alegremente tomar sol no varal. Precavendo-se contra a atitude defensiva contra as obras experimentais, o próprio Bolaño apressa-se em explicar a função do experimento. “Duchamp confessou a um entrevistador que tinha se divertido desacreditando ‘a seriedade de um livro carregado de princípios’ e até insinuou a outro jornalista que, ao expô-lo às inclemências do tempo, ‘o tratado havia captado por fim quatro coisas da vida’” (BOLAÑO, 2010, p. 191).

As duas declarações são fundamentais para os jogos de inversões e viradas de Bolaño. Se divertir desacreditando a seriedade de um representante da cultura estabelecida pode ser uma boa maneira para definir o procedimento do próprio autor na primeira parte do livro – com este paralelo fica também mais fácil acusar a satisfação sádica que paira sob as patéticas desventuras dos críticos da primeira parte. Por fim, a intenção do *ready-made* é promover a tão sonhada fusão entre arte e vida, entre alta cultura e o cotidiano, Amalfitano pendura o tratado de geometria em seu quintal justamente para ver se o livro aprende alguma coisa de real. Ele, como os críticos, também tinha sido tragado para a cidade por razões que ele desconhece, novamente o polo magnético mostra sua força. “Não sei o que vim fazer em Santa Teresa, se disse Amalfitano ao cabo de uma semana vivendo na cidade. Não sabe? Não sabe mesmo?, perguntou-se. Verdadeiramente não sei, disse a si a si mesmo, e não pôde ser mais eloquente.” (BOLAÑO, 2010, p. 165).

Depois das conjecturas místico-filosóficas que compõe a curta parte de Amalfitano entramos na *Parte de Fate* e com ela avançamos ao submundo da cidade. Perde-se a trilha de Archiboldi por um momento – a revelação sobre a identidade do escritor ainda deve esperar algumas centenas de páginas – e abre-se em toda a sua cor o mundo algo surreal da cidade fronteiriça.

O protagonista Oscar Fate cai de pára-quedas no mundo local das danceterias, drogas e sexo da cidade. Aqui tudo é mais vivo, mais real e mais orgânico: as bebidas, as noitadas, o sexo, a cocaína. Fate, jornalista de uma revista de temática negra, fora parar em Santa Teresa para cobrir uma luta de boxe, mas como acontece com todos por lá, logo é atraído ao terror das mulheres assassinadas. E quem traz tanto as mulheres assassinadas como a noite da cidade é o jornalista local Chucho Flores, é ele quem dá o primeiro instantâneo da cidade.

Temos de tudo. Fábricas, maquiladoras, um índice de desemprego muito baixo, um dos mais baixos do México, um cartel de cocaína, um fluxo constante de trabalhadores que vêm de outras cidades, emigrantes centro-americanos, um projeto urbanístico incapaz de suportar a taxa de crescimento demográfico, temos dinheiro e também há muita pobreza, temos imaginação e burocracia, violência e vontade de trabalhar em paz. (BOLAÑO, 2010, p. 280-281).

Na medida em que Fate penetra no mundo aberto por Chucho, mais a luta que o atraiu até a cidade vai se esvanecendo. No fim, a descrição do combate ocupa apenas um parágrafo. Cada vez mais se sente os crimes entrando por todos os lados da narrativa e será outra jornalista, Guadalupe Roncal, que nos levará um passo adiante na investigação. Daqui para frente os assassinatos ocuparão o centro da narrativa e a tentativa de resolução dos mesmos configurará um segundo mistério sobreposto ao do escritor fantasma. Com Roncal chega também o primeiro suspeito dos crimes e sua aparência saxã desperta uma primeira homologia com Archiboldi. Como o escritor ele é alto, de cabelos louros e olhos azuis. Contrariamente a imagem usual do assassino serial, ele é descrito pela jornalista como tendo um rosto de sonhador. Obviamente eles não poderiam ser a mesma pessoa, uma vez o escritor já era um idoso e o tal suspeito andava pela meia idade. Ademais, a inverossimilhança de uma só pessoa ser responsável pelo assassinato de cerca de 200 mulheres afasta qualquer senso de conforto.

Bolaño, como já ensaiado em outros livros, se apropria da estrutura do romance policial, da trama detetivesca para mover o leitor adiante. Quando Fate sai de cena, já não sentimos sua falta. Como os personagens, nós leitores não conseguimos desviar os olhos para os corpos das jovens mulheres abandonados no deserto; pela narrativa e sorrateiramente o real vem mordiscando nossos calcanhares. O complexo edifício formal do romance, enfim, começa a mostrar sua capacidade de nos dar um vislumbre da mímese do terror. A forma elíptica, cheia de indas e vindas, permeada pela trama policial e acossada pelo reflexo mimético da realidade – de fato ocorreram centenas de assassinatos em Ciudad Juarez no mesmo período descrito no livro – começa a mostrar todo seu poder.

Para o leitor engajado no jogo de montar de Bolaño a quarta parte denominada sugestivamente *A parte dos crimes* promete revelações e reviravoltas. Entretanto, exatamente neste momento, o escritor faz seu movimento mais arriscado. Não temos a busca dos críticos, nem as reflexões metafísicas de Amalfitano e nem o colorido de Fate. A linguagem passa por uma completa inflexão e segue um caminho bem diverso. O tom é de um relatório policial, com descrições sucintas e exatas dos crimes. Apesar de existir de fato uma trama paralela, a constante repetição dos relatos torna a travessia dura e inóspita para o leitor. Ao todo são compilados dezenas e mais dezenas de relatos muito similares que cobrem um período de quatro anos. Como nunca no romance a figura do escritor invade a narrativa e somos obrigados a compartilhar a obsessão do próprio Bolaño com os crimes³.

³ A jornalista Marcela Valdés (2008) em seu artigo sobre 2666 intitulado *Alone among ghosts: Roberto Bolaño's 2666* relata com bastante acuidade esta obsessão do escritor especialmente a partir do depoimento do também jornalista González Rodrigues, autor de um minucioso livro sobre o assunto *Huesos em el desierto*.

Temos, então, um livro de cor forense, maçante e repetitivo, como maçantes e repetitivos foram mesmos os crimes. Com pouquíssimas variações as vítimas são jovens mulheres que trabalhavam nas *maquiladoras* e sumiram no trajeto de volta para a casa. A aparência física da maioria das vítimas também é muito similar, como os trajes que usavam, menções a violência sexual são também constantes. A estratégia e a intenção do escritor nesta parte não podem ser captadas facilmente. A parte é toda um anticlímax cuidadosamente posicionado logo após a excitante conclusão da parte de *Fate*. Qual seria a razão para tamanha repetição? Porque tornar tão dura e difícil a leitura?

A extensão da ambição de Bolaño aparece aqui, ele quer, simultaneamente, forçar o leitor para dentro do livro e para fora do mesmo. A precisão clínica dos relatos não nos deixa esquecer que ali no deserto do norte mexicano centenas de mulheres perderam suas vidas, um crime coletivo sem precedentes que merece ser lembrado sempre. O terror jamais pode ser apagado e todos os nomes das mulheres que pululam página depois de página numa descrição que parece infinita devem nos tocar para o verdadeiro horror que está fora do livro, cercando nossas vidas. Ao mesmo tempo este relato não se sustentaria sozinho como obra literária, por isso ele é cercado por tantas tramas e assombrado pelo escritor fantasma. É como se a realidade, apesar de ser interessante e misteriosa – de fato os crimes nunca conheciam uma resolução definitiva – não fosse suficiente para nós e só uma literatura terrorista como a que Bolaño tenta compor nos ponha mesmo diante do real.

Os ossos no deserto merecem mais que rápidas menções na imprensa, mais que o interesse efêmero do jornalista ou a mediação hollywoodiana que como um Midas torna tudo que toca entretenimento ligeiro (e de fato foi produzido um filme sobre os crimes com duas das grandes estrelas latinas: Jennifer Lopez e Antonio Banderas). Parece que o jeito do escritor honrar a realidade é justamente evitar que tal material sequer se aproxime do entretenimento. A morte é por demais real e a morte de centenas de mulheres é uma catástrofe que deve ser relembrada como tal, não mimetizada como um show para milhões⁴. Mesmo para um escritor altamente inventivo por vezes o conteúdo leva primazia sobre a forma, como parece ser o caso de *A parte dos crimes*. Entretanto, por mais que o ar forense e também a estrutura social desenhada a partir das autoridades policiais e judiciárias funcione como retrato sociológico do México, estamos ainda no terreno da literatura e *2666* só voltará a brilhar como expressão artística quando finalmente formos propriamente apresentados a Benno von Archiboldi.

O críptico Archiboldi

O livro dos crimes termina sem que nosso apetite pela resolução seja saciado. Há de fato um culpado, mas a magnitude do crime coletivo não pode ser atribuída a um só homem. Há, portanto, certo desapontamento com a resolução, justamente porque ela não

⁴ González Rodríguez, autor de *Huesos*, parece compartilhar esta visão quando afirma que a normalização do barbarismo é o problema mais sério que o México e toda América Latina enfrentam.

oferece o conforto de um desenlace completo como só a ficção pode proporcionar⁵. Este certo ar de decepção deixa ao livro final *A parte de Archiboldi* a função de sustentar todo o edifício formal até então construído. Ali contamos com as últimas peças para formar o mosaico chamado 2666. A ânsia por alguma resposta e a curiosidade pela misteriosa figura de Archiboldi e sobre sua participação ou ligação com os crimes finalmente podem ser saciadas. Entretanto, como de praxe, devemos esperar mais um pouco, especialmente porque cabe a esta parte final a tarefa de conseguir alcançar as mais altas notas da literatura terrorista de Bolaño. Archiboldi é o maior personagem da ficção do escritor chileno e a esta altura, depois de várias centenas de páginas, cabe a ele sustentar, um pouco à moda de Atlas, todo o estranho mundo que o precede.

Nada fica muito claro no começo do livro quando descobrimos que Archiboldi de fato se chama Hans Reiter, que seu pai era um pequeno soldado alemão que lutou na primeira guerra e que o menino Hans se destaca desde cedo pela estatura excepcional e por um estranho fascínio pelo mar. O começo do relato também causa estranheza a princípio pelo contraste marcante de linguagem e de estilo, como se pulássemos direto das páginas policiais para a literatura em alta voltagem. A narração lírica dos anos de formação de Reiter, a personalidade ímpar e o temperamento afável do gigante formam lentamente uma imagem que custa a se fixar. Não se enxergam muitos traços de um escritor cujos rastros vínhamos seguindo há tanto tempo, especialmente porque até a primeira juventude o solitário Hans só tinha lido um livro *Alguns animais e plantas do litoral europeu*. É somente depois de vagar por uma série de ocupações das quais ele é sumariamente demitido sob acusação de viagem (devido à sua natureza dada a observação e devaneios) que Reiter começa a sua educação literária. A partir de *Parsifal*, livro de cavalaria de Wolfram Van Eschenbach, começamos a divisar alguns matizes determinantes da personalidade do herói.

Como o herói do romance medieval Reiter se tornará um singular cavaleiro errante que passeará pela Europa vivendo suas desventuras num clima misto de comédia e horror. Na descrição do autor de *Parsifal* Bolaño deixa algumas pistas sobre sua intenção para o personagem.

Wolfram, descobriu Hans, disse sobre si mesmo: eu fugia das letras. Wolfram, descobriu Hans, rompe com o arquétipo do cavaleiro cortesão e lhe é negado (ou ele nega a si mesmo) o aprendizado, a escola de clérigos. Wolfram, descobriu Hans, ao contrário dos trovadores e dos *Minnesänger*, se recusa a servir à dama. Wolfram, descobriu Hans, declara não possuir artes, mas não para ser tomado por inculto, e sim como uma forma de dizer que está livre da carga do latinório e que é um cavaleiro laico e independente. Laico e independente. (BOLAÑO, 2010, p. 627).

O trecho que mais agrada Reiter e que nos fornece a pista mais contundente para a composição de Heiter vem um pouco mais adiante. “E o que mais gostou, o que o fez chorar e contorcer-se de risos, deitado na relva, foi que Parsifal às vezes cavalgava (*meu*

⁵ Marcela Valdés (2008) explica pormenorizadamente algumas das razões para a ausência de um grande criminoso na trama destacando como o diálogo com Gonzalo Rodríguez moldou a estrutura da trama detetivesca.

estilo é a profissão de escudo) levando debaixo da armadura sua roupa de louco.” (BOLAÑO, 2010, p. 628).

Assim, o grande herói literário de Bolaño foge da literatura que apenas o encontrará por acaso depois da Grande Guerra, ainda mais sugestivo, seu cavaleiro solitário só conseguirá realizar todas as façanhas porque leva por baixo da armadura a roupa de louco. Talvez, por conseguir iludir a razão, Archiboldi também consiga iludir os detetives que estiveram em seu encalço. Seu percurso durante a narrativa não parece seguir lógica alguma, Reiter vai apenas derivando sem direção e sendo tragado pelos eventos que o cercam. Será, portanto, ao sabor dos ventos do destino que depois da sua estadia na estância do Barão Von Zumpe – onde ele encontra seu primeiro amigo e iniciador das letras e da vida, Hugo Halder, sobrinho do barão – ele finalmente deixa o interior rural da Alemanha onde nasceu e se criou e parte para Berlim onde finalmente a Segunda Guerra o encontrará.

Com essa escalada de eventos Bolaño propõe enfrentar de frente o horror nazista que já havia aparecido de maneira oblíqua em várias de suas obras, como, por exemplo, em *Literatura nazista na América e Estrela distante*. Mais uma vez se vislumbra a magnitude do projeto literário de 2666; ao finalmente nos por diante do horror puro da guerra o escritor chileno usa todos seus recursos formais para tentar dizer aquilo que efetivamente foge das palavras. O irrepresentável pede um peculiar estilo e somente um herói como Archiboldi com seu misto de inocência, insensibilidade, doçura e alheamento conseguirá presenciar os eventos aterrorizantes e emergir deles forte o suficiente para depois tornar-se ele mesmo um narrador em sua obra fictícia.

Os relatos das aventuras de guerra do gigante alemão são permeados por descrições bastante acuradas dos termos de guerra, da organização dos exércitos e por descrições de paisagens e passagens da Europa. Um primeiro cumé surge quando Hans é transferido para a frente oriental e se vê em um castelo romeno. Ali surge um grande símbolo do horror pela figura do dracúleo general Entrescu. A versão de Bolaño para o grande mito romeno é, como de costume, permeada de inversões, pois Entrescu é um entusiasta da vida, representação que atinge contornos algo pornográficos quando entram em cena suas façanhas sexuais com a baronesa Von Zumpe. Mais uma vez a questão crucial da literatura do escritor chileno aparece, o complexo equacionamento entre vida, horror e cultura.

O general Entrescu, que achou muito divertido o que acabava de dizer o oficial de estado-maior, disse que para ele, ao contrário, a cultura era a vida, não a vida de um só homem, mas a vida em geral, qualquer manifestação desta, até a mais vulgar, e pôs-se a falar das paisagens de fundo de alguns pintores renascentistas e disse que essas paisagens a gente pode ver em qualquer lugar da Romênia, e pôs-se a falar de madonas e disse que naquele momento estava vendendo o rosto de uma madona mais bela que as de qualquer pintor renascentista italiano (a baronesa Von Zumpe corou), e finalmente pôs-se a falar de cubismo e de pintura moderna e disse que qualquer parede abandonada ou qualquer parede bombardeada era mais interessante do que a mais famosa obra cubista, para não falar do surrealismo, disse, que cai rendido ante o sonho de qualquer camponês analfabeto da Romênia. (BOLAÑO, 2010, p. 651).

Por outros caminhos Jorge Coli (2010) na conclusão de *O corpo da liberdade* em *Como manifesto, um pouco* retoma a relação entre cultura e barbárie de modo instigante. A pergunta que ele se põe instiga pela simplicidade: a cultura melhora o ser humano⁶? Se a pergunta é simples, a resposta está longe de ser inequívoca. A cultura pode ser vista como instrumento de dominação de classe ou como meio de elevação espiritual, pode ser fruição estética e também violência contra a diversidade. Afinal, como também pondera Bolaño obliquamente, até mesmo o nazismo era um projeto estético que tinha como utopia um certo ideal de beleza. A oposição entre cultura e barbárie, portanto, precisa ser matizada. A solução em Coli para lidar com os aspectos contraditórios da cultura – instrumento de classe e liberação do espírito, violência e fruição – é a chamada à consciência. Curiosamente, um dos traços mais marcante do anti-herói de Bolaño é a falta de consciência. Ele, por vias mais que tortas, está além do bem e do mal e não porque constitua uma espécie de *übermensch*, mas porque ele está para além das questões morais, dos dilemas éticos, enfim, da consciência.

Archiboldi, no fim das contas, não é heroico literato que os críticos nos prometiam, também não é um terrível vilão nazista, mas uma espécie de homem sem qualidades nos moldes de Musil. Como tantas vezes, 2666 nos frustra ao brincar com nossas expectativas, nos fornecendo como grande personagem um ser sem tintas heroicas, na verdade, Archiboldi não tem sequer cores vibrantes, é todo ele uma mescla de tons acinzentados. Mesmo a ligação do gigante alemão com os crimes de Santa Teresa é por demais frágil para constituir uma revelação catártica de grande intensidade⁷. E embora o relato das desventuras do escritor fantasma eventualmente seja permeado por episódios marcantes, volta e meia nossa euforia é contida por considerações metafísicas que entrecortam as aventuras, não deixando jamais que estas aventuras se estabeleçam por força própria. Tudo é demais debatido entre os vários personagens que vem e vão, o que torna a ação contada quase incapaz de conter alguma capacidade parabólica exemplar. É quase como se existisse um erro de tom, uma nota sobrando, uma cor faltando. O arranjo, entretanto, mostra-se mais poderoso se lido sob a luz do estado da arte, se lido sob a ótica da ameaça do esteticismo e do formalismo. Aqui há uma negociação com a história da literatura, uma tentativa de manter um castelo de cartas sobre uma área de intensa atividade tectônica. Pois se a literatura só consegue, de fato, construir modelos de castelos, isso não significa que eles devam ficar guardados nas privadas coleções para o olhar de pretensiosos *connaisseurs*. Bolaño quer por seu modelo à prova do real, à prova dos elementos e da natureza – alegorizada em sua potência destruidora pelo deserto de Sonora.

A bizarra escrita de Bolaño parece estranhamente conectada ao estado da literatura e da arte contemporâneas. Em sua obra maior literatura e arte estão sempre presentes, de fato, estão excessivamente presentes em um sem número de referências diretas

⁶ O termo cultura é utilizado por Coli em sua acepção “elevada” e se refere “à constituição de um conjunto complexo de conhecimentos, de reflexões, de criações intelectuais e artísticas.” (COLI, 2010, p. 333).

⁷ Já nas últimas páginas do livro descobrimos que o suspeito alemão detido em Santa Teresa é o sobrinho de Hans Reiter, filho da sua irmã Lotte.

e indiretas que constituem uma espécie de pastiche criativo um pouco à moda de Tarantino. Como o cineasta americano, o novo aqui se destaca da concepção moderna, já não é algo que consegue demarcar uma linha clara entre o que já passou e o que está por vir, sem a força do moderno e sua capacidade de varrer o passado para trás, a novidade da combinação extravagante de referências carrega consigo uma procissão de fantasmas e um punhado de cadáveres que pesam nas costas do leitor que se aventura pelo labirinto de *2666*. Entretanto, se o paralelo com o cineasta americano tem alguma pertinência, ele nos levará apenas a meio caminho, pois jamais Bolaño nos coloca na trilha do deleite do entretenimento frugal. A sombra melancólica ofusca qualquer possibilidade de diversão ligeira e o aviso aos navegantes desavisados já está posto na epígrafe que marca o começo da aventura: “um oásis de horror em meio a um deserto de tédio.” Estas palavras de Baudelaire indicam o tom humorístico do livro, sua tendência constante à melancolia que só será quebrada quando os ecos da violência e do sexo irromperem na narrativa.

A narração de Bolaño parece também excessivamente culpada, reflexiva, constrita por uma consciência, o que a torna tipicamente contemporânea. Podemos conjecturar que talvez ele desejasse escrever nos moldes de Archibaldi, ser quem sabe um escritor amoral para o qual as palavras fluem sem restrição. Para ele este sonho, entretanto, é mais um pesadelo, a realização de tal projeto literário implicaria certas renúncias inaceitáveis para o escritor. A liberdade total na arte, a liberdade de criação sem qualquer restrição é completamente vedada, pois o preço a pagar por ela é o esquecimento, a amnésia. Ele, pelo contrário, não consegue esquecer, na esquece jamais as mazelas da desafortunada América Latina, do distante Chile, não esquece os horrores da ditadura militar e, é claro, do grande e inesquecível horror nazista. Aqui a comparação com Tarantino talvez seja pertinente mais uma vez. Enquanto este consegue expurgar os fantasmas nazistas metralhando Hitler e os grandes arautos da destruição em um incêndio expurgador, o culpado escritor faz questão de mostrar que as raízes do horror não podem ser arrancadas assim tão facilmente. A semente, ele parece nos dizer, germina continuamente nos cantos mais obscuros da alma humana e quando pulverizada aqui continua a produzir novos frutos acolá. Seria esta a ligação entre os horrores vivenciados e protagonizados por Archibaldi e os crimes ocorridos há meio mundo de distância no deserto de Sonora?

Uma coisa nos parece certa, as marcas indeléveis da violência humana são demais reais para que Bolaño aceite completamente a moldura do romance policial. Ele efetivamente liga a sua trajetória ao gênero tipicamente moderno, proliferam detetives, mistérios e assassinatos em sua obra. Existe até uma referência marcante ao inaugrador do gênero, Edgar Allan Poe, por exemplo, no livro *Monsieur Pain* (BOLAÑO, 2011) que traz mais do que clara ligação com o conto *Revelação mesmérica*. Poe, inclusive, talvez traga a pista que nos falta, pois se o gênero policial ressoa claramente em Bolaño, seus escritos desligam-se da trilha da cultura midiática contemporânea para tentar produzir uma ligação direta com o macabro. O crime como entretenimento talvez tenha ido longe de mais e se um dia na obra do escritor americano as claves do mistério e o lado obscuro da vida tenham sido chaves importantes para conquistar o leitor, hoje em dia, quando estamos diante de assassinos seriais que são empáticos protagonistas

de séries de televisão, talvez tenhamos tornado excessivamente irreais e inconsequentes as repercuções ficcionais da violência. Neste ponto Bolaño também conversa com um importante escritor contemporâneo, Roberto Saviano, cuja obra parece também render-se às urgentes demandas da realidade que sangram pelos poros da escrita.

No fim das contas sua emenda entre forma e conteúdo e parece manter-se ligada por uma frágil equação que a todo momento ameaça desfazer-se em incógnitas incompreensíveis. Sem a liberdade total para a criação e a sem alegre ironia dos vanguardistas, sua proposta de renovação formal da arte acaba parcialmente falhando. O sonho terrorista da arte intricada na vida cai vítima do antigo paradoxo, a luta contra a forma deve ser encenada através de uma intricada construção formal e, portanto, sua literatura acaba circunscrita a uma elite cultural que ainda se regozija com os complexos enigmas formais que têm sido propostos para o público desde que a literatura entrou em sua fase autofágica ou, ainda mais sugestivamente, desde que as artes plásticas romperam com a figuração e começaram a aterrorizar os espectadores com os enigmas abstratos. Parte do sucesso de Andy Warhol e da *Pop Art*, por exemplo, está ligado à aguda percepção dos seus criadores sobre a excessiva exigência depositada no público pela arte carrancuda de algum dos principais pintores modernos. Contra o expressionismo abstrato que ainda carregava o fardo pesado da consciência moderna, a *Pop Art* repropôs o papel da arte na vida. Bolaño, pelo contrário, não conseguirá jamais alcançar tal leveza e jamais abandonará a consciência culpada. E nós, os leitores, também somos proibidos de meramente nos entreter com a sua literatura. A questão de fundo, portanto, continua a nos assolar e aquilo que o grande divisor separou parece ainda longe de uma reconciliação amigável. Vida, arte, entretenimento, cultura midiática são ainda termos que não sabemos exatamente como combinar e, ainda pior, a solução apresentada por Bolaño só nos afunda ainda mais no problema.

SIMÓES COSTA, B. Robert Bolaño's terrorist literature in 2066. **Revista de Letras**, São Paulo, v.61, n.2, p.23-36, 2021.

- **ABSTRACT:** *In 2066 it's possible to discern clearly what we call here Roberto Bolaño's terrorist literature. In this paper we investigate how this proposed literature dialogues with the state of the art in contemporary from the analysis of both mimetic and diegetic options of the Chilean writer. This analysis also intends to put us in touch with key issues for understanding the relationship between literature and media culture and the possibilities of art meet the demands of contemporary culture entertainment.*
- **KEYWORDS:** Literature; Roberto Bolaño; Mimesis.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

- BOLAÑO, R. **Estrela distante**. São Paulo: Publifolha, 2012.
- BOLAÑO, R. **Monsieur Pain**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BOLAÑO, R. **2666**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BOLAÑO, R. **Amuleto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BOLAÑO, R. **Os detetives selvagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- COLI, J. **O corpo da liberdade**. São Paulo: Cosac Naif, 2010.
- VALDÉS, M. Alone among ghosts: Roberto Bolaño's 2666. **The Nation**, New York, 19 nov. 2008. Disponível em: <https://www.thenation.com/article/archive/alone-among-ghosts-roberto-bolanos-2666/>. Acesso em: 10 ago. 2022.

VERDADE COMO OCULTAÇÃO: *A GUERRA NOS BALCÃS DE CARLOS BRANCO*

Francisco NAZARETH*

- **RESUMO:** Este trabalho faz uma análise ao livro de Carlos Branco, “A Guerra nos Balcãs”, tendo em conta o processo analítico que este desenvolve em torno do trabalho dos media nos confrontos jugoslavos, dissecando a ideia de “ocultação” – melhor, desinformação – que os mesmos produziram, de maneira a apresentar uma “verdade” maniqueísta e fácil de digerir, no seu dualismo, que contrasta com o que ele constatou no terreno ao serviço das Nações Unidas. Branco demonstra, nas suas passagens por Mostar – onde se deu conta das ligações do exército croata à Alemanha e da entrada de combatentes islâmicos na Europa através da Bósnia (já que teve oportunidade de presenciar o pouco mencionado conflito croato-muçulmano), – pela Krajina – onde testemunhou a expulsão de milhares de sérvios pelo exército croata com apoio da NATO – e por Zagreb – onde como subchefe do Gabinete de Operações teve acesso a relatórios pormenorizados sobre o que se passou no massacre de Srebrenica – que a cobertura noticiosa da guerra foi facilitista e prendeu-se a um paradigma de diabolização dos sérvios que não mostrou que nos massacres cometidos nas guerras todos os grupos foram culpados e não apenas um. Branco deixa-nos, assim, uma leitura que nos prepara para analisar o discurso mediático sobre conflitos bélicos de forma mais distanciada.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Jugoslávia; CNN; ONU; Balcãs; ocultação; Srebrenica; Krajina; “Jihad”.

“Na Krajina não houve câmaras de televisão. Desapareceram os repórteres de guerra. Onde estavam as Christianes Amanpours deste mundo?” (BRANCO, 2016, p.270).

Introdução

O extrato em epígrafe é em si uma revisão concisa da tese defendida por Carlos Branco ao longo do seu livro, já que este trata precisamente daquilo que fica oculto, daqueles espaços numa guerra onde não houve câmaras de televisão e nos quais não houve sequer repórteres. Essa é a verdade em ocultação que o texto nos dá a conhecer, rompendo com o que vimos chamando em outros trabalhos (NAZARETH, 2021) de “paradigma

* Universidad de Playa Ancha, Centro de Estudios Avanzados, Viña del Mar – Chile. franaza@gmail.com.

Artigo recebido em 15/08/2021 e aprovado em 16/10/2021.

CNN”, ou seja, esse modelo de análise apressada que rejeita a complexidade do real e que é dualista – dado ser maniqueísta – dividindo, para facilitar, a realidade em um lado negro e um lado branco (os “bons” e os “maus”) e, por isso, esquecendo as várias nuances que a realidade apresenta em prol de uma visão marcada por estereótipos pré-concebidos sobre a Jugoslávia e os Balcãs em geral¹ que derivam do modo como a Europa sempre olhou para a região como se esta não fosse realmente europeia e estivesse marcada por um défice de civilização². Este tipo de modelo interpretativo ressurgiu nas últimas guerras da Jugoslávia e foi apropriado pelos jornalistas que conceberam sempre os sérvios como os “maus”, os muçulmanos como “vítimas” e os croatas como “civilizados”, ou seja, europeus de pleno direito. Esta diabolização dos sérvios³ é algo que Carlos Branco desconstrói⁴ mostrando que crimes e massacres foram cometidos por todos os contendentes e não apenas por um dos lados. A análise de Branco é também muito crítica para com os intervenientes exteriores – não apenas o jornalismo apressado, mas também as grandes potências como a Alemanha e os Estados Unidos⁵.

Branco é Major-General do exército português. Estava presente na ex-Jugoslávia ao serviço das Nações Unidas durante mais de um ano na qualidade tanto de Observador Militar como de Oficial de Inteligência e ainda como subchefe do Gabinete de Operações, função na qual o facto de ter sido Observador Militar lhe facilitou muito a ação. Durante

¹ Os “ódios ancestrais”, o “barril de pólvora da Europa”, etc.

² Maria Todorova (1997) define esta questão como “balcanismo”, ou seja, um olhar subalternizador que coloca os Balcãs como uma espécie de europeu deficiente, inserido no continente mas marcado por uma espécie de défice civilizacional. Esta questão é herdeira da imaginação cultural que precede a viagem sobretudo no período do “Grand Tour” (esse início do turismo de massas marcado pela viagem da aristocracia europeia ao próximo Oriente) e que sempre colocou o “turco” como uma mistura de selvajaria e lascívia. Essa categorização cultural entra depois pelo discurso político (o “turco cruel”, o “homem doente da Europa”, etc) e marca não só o olhar europeu central sobre os Balcãs, mas também, por interiorização, o modo como os próprios povos balcânicos se veem entre si.

³ Talvez “vampirização” seja o termo correto, segundo o que diz Vesna Goldsworthy sobre o modo como a literatura europeia concebeu os Balcãs nos séculos XVIII, XIX e inícios do XX. Pegando na conceptualização mais ou menos no quadro estabelecido por Maria Todorova, Goldsworthy (2013) faz uma análise da literatura europeia (sobretudo inglesa) que se debruçou sobre os Balcãs, muitas vezes sem que os autores tenham sequer visitado a região. Nesse contexto, os Balcãs são sempre vistos como um lugar de intriga e assassinatos, marcados por uma violência endémica e por uma sede insaciável de sangue. É neste contexto que surge a figura do conde Drácula (inspirada numa personagem verídica) com a sua sede de sangue, pouco civilizada e dada à violência. Ela serve para verificarmos como as categorias negativas são adaptadas às diversas circunstâncias, servindo para isso este imaginário de subalternidade que coloca os Balcãs com um pé fora da Europa (vista como centro de “civilização”).

⁴ Não deixando de lhes atribuir responsabilidades quando isso se lhe apresenta como correto.

⁵ Misha Glenny (2000), na sua obra fundamental sobre a história dos Balcãs mostra como desde o século XIX – sobretudo a partir do Congresso de Berlim em 1878 – os destinos das várias regiões dos Balcãs, aliás, nações emergentes, estiveram sempre ligados ao modo como as grandes potências puseram e dispuseram da península de acordo com os seus interesses estratégicos. Esta questão surge a partir da decisão sobre o que fazer com o moribundo Império Otomano (o “homem doente da Europa”) e estabelece o padrão pelo qual os Balcãs serão o balão de ensaio das políticas europeias no século XX. Mais: abre a porta para que as futuras nações balcânicas percebam que podem fazer o que quiserem umas com as outras desde que sejam apoiadas de fora por uma grande potência. Esta caixa de pandora marcará o futuro da península durante o sangrento século XX.

a sua presença no teatro de guerra esteve em Mostar⁶, na parte Sul da Krajina, no interior da Croácia (assistiu aos preparativos do exército croata para a “operação Storm” que aconteceria em Agosto de 1995) que fazia parte da quarta UNPA⁷ e em Zagreb onde, como subchefe do Gabinete de Operações, teve acesso privilegiado às testemunhas em primeiro grau que por lá passavam, nomeadamente o contingente holandês que cobriu a queda do enclave de Srebrenica⁸. A nossa análise do texto concentrar-se-á por isso no testemunho sobre os seguintes aspectos fundamentais: a passagem por Mostar, os acontecimentos na Krajina, a presença da “jihad” islâmica na Bósnia⁹ e Srebrenica. A análise dividir-se-á nestas quatro partes, tentando mostrar que muito do que se passou permaneceu oculto para a opinião pública mundial que ainda hoje emite juízos apressados sobre o que se passou no terreno.

1 – Mostar

Segundo Carlos Branco, a verdade sobre o conflito na ex-Jugoslávia está longe da forma maniqueísta com que este foi apresentado. A ex-Jugoslávia marca a génese da ordem unipolar vigente no início do século XXI e a guerra foi sobretudo uma derrota para todas as ex-repúblicas já que “desistiram de um projeto coletivo onde tinham voz, para se envolverem num outro onde são atores menores” (BRANCO, 2016, p.27). Por outro lado, esses conflitos trouxeram à baila a “politização da religião” (BRANCO, 2016, p.27) que hoje marca o mundo globalizado.

No seu péríodo, Branco passa primeiro por Zagreb em pleno Verão, vendo que a cidade nada tinha a ver com as descrições dos jornalistas. O ambiente hedonista aí vivido não parecia o de uma cidade em guerra, o que marcou desde logo a sua desconfiança para com a narrativa hegemónica. Constatou também a antipatia das forças croatas para com o contingente da ONU, o que mostrava um país mal-agradecido, já que de certa forma foi a presença internacional que permitiu à Croácia reagrupar e lançar a sua contra-ofensiva no Verão de 1995 (BRANCO, 2016). No seu caminho, Branco passa por Sarajevo onde o aconselham a permanecer longe das câmaras de televisão já que estas antecedem sempre “problemas”¹⁰.

⁶ Cobrindo o conflito croato-muçulmano, do qual pouco se falou na opinião pública ocidental.

⁷ Sigla para “United Nations Protected Area”.

⁸ Em relação ao qual a opinião de Branco é muito elucidativa sobre o modo como a imprensa internacional apresentou o evento.

⁹ Cujo facilitismo colaborativo dos muçulmanos bósnios apressou a entrada do Islão radical na Europa.

¹⁰ Esta visão surge mais elaborada no final do livro quando, à semelhança do General canadiano Lewis Mackenzie, responsabiliza as autoridades “bosníacas” (muçulmanos da Bósnia, assim designados) por provocarem massacres contra as suas próprias populações – atribuindo-os ao contingente sérvio da Bósnia – para obterem favores da comunidade internacional. Voltaremos a esta questão, contudo, fica a referência: Major-General Lewis MacKenzie (1993).

Ao chegar a Mostar Branco fica estarrecido com o facto de os militares croatas da zona saudarem os demais com o gesto nazi, acompanhado com um “heil”¹¹. Ele contextualiza isto de duas maneiras: por um lado o exército croata da Bósnia era uma criação política do próprio partido do presidente Tudjman, o HDZ¹² e por outro os antecedentes históricos de Tudjman levaram a esse viés ideológico: Tudjman fizera parte dos “Partizan”, mas rompera, tendo-se transformado em “historiador” e escrito um livro que não só desculpava o Holocausto como manifestava simpatia por ideias fascizantes (BRANCO, 2016). Essa ligação ideológica entrava assim na formação militar do HVO¹³ e no revanchismo que as forças croatas mostraram durante a guerra, concebendo-a quase como uma vingança pela derrota na II^a Guerra Mundial dos “Ustashe” liderados por Ante Pavelic¹⁴. Nesse sentido, Mostar era central, já que era a capital da auto-proclamada “República Croata da Bósnia-Herzegovina”. A ideia purificadora que estava por trás disso, chocava com o facto de antes da guerra a população da cidade ser constituída por 34% de muçulmanos, 37% de croatas e 17% de sérvios. Em 1997, já só restavam 2% de sérvios tendo as populações muçulmana e croata aumentado para 50% e 47% respectivamente. Aliás, qualquer visitante que vá à cidade¹⁵, constata que esta está dividida: o lado Leste é quase exclusivamente muçulmano e o Oeste é croata. A linha de divisão é o rio Neretva¹⁶, a linha da frente na guerra. Os muçulmanos estavam de facto cercados, já que tinham os sérvios mais a Leste enquanto os croatas tinham saída para Oeste em direção ao Adriático. O conflito entre croatas e muçulmanos¹⁷ prolongou-se mais ou menos até Fevereiro de 1994, constituindo “uma guerra civil no interior de outra guerra civil” (BRANCO, 2016, p.51) que deixou a cidade num estado deplorável. Os bombardeamentos da artilharia croata destruíram, inclusivamente, a velha ponte otomana¹⁸, “ex-libris” histórico hoje recuperado. Só em Março de 1994 é que os americanos impuseram um acordo de paz a croatas e muçulmanos, que nunca foi bem aceite pelos croatas: Branco testemunhou a desconfiança existente entre as partes¹⁹.

¹¹ Não conseguimos encontrar confrontação em nenhum outro texto para esta questão.

¹² “Hrvatska Demokratska Zajednica”

¹³ “Hrvatsko Vijeće Obrane”

¹⁴ Um dos fenómenos menos conhecidos sobre o estado croata fascista da II^a Guerra Mundial é o papel de cumplicidade desenvolvido pela igreja, nomeadamente, pasme-se, pelos Franciscanos. Se bem que se conheça a participação do Cardela Aloysius Stepinac, pouca gente ouviu falar dessa participação, nomeadamente na região da Krajina. Destaca-se, por exemplo, o frade Silyje Frankovic e o seu papel sanguinário no massacre de sérvios. Um dia, em Bugojno, um dos membros dos destacamentos “Ustashe” da região perguntou-lhe se se podia confessar, já que tinha assassinado catorze sérvios. Frankovic respondeu-lhe: “é muito cedo para ti; volta cá quando tiveres assassinado quarenta”. Ver: Karlheinz Deschner (2013).

¹⁵ Nós próprios constatámos isso, além de termos reparado que as marcas da guerra são mais óbvias em Mostar do que em Sarajevo. Não sabemos se hoje ainda será assim.

¹⁶ Com a sua selvagem beleza esverdeada.

¹⁷ Que estiveram do mesmo lado até Junho de 1992 para expulsarem os sérvios.

¹⁸ “Stari Most”.

¹⁹ Além da ubiquidade da saudação nazi entre os croatas, o mesmo com a bandeira alemã nos uniformes, o que atestava bem a sua tendência germanófila (BRANCO, 2016).

Durante a sua presença em Mostar, Branco tornou-se amigo de uma alemã que fazia parte da administração da CE²⁰. Foi com ela que teve conversas sobre as “responsabilidades alemãs no conflito” (BRANCO, 2016, p.58), como por exemplo o papel da Alemanha no Conselho Europeu de Dezembro de 1991 no qual a Alemanha, apesar de isolada, conseguiu impor a sua vontade, fazendo com que os outros parceiros reconhecessem a independência da Eslovénia e da Croácia²¹. A Alemanha “coagiu” (BRANCO, 2016, p.58) os parceiros europeus com um repto: ou o fim da Jugoslávia ou o da CE. Essa intransigência abriu a caixa de Pandora, já que não foram acautelados os interesses das minorias nas várias repúblicas. Essa questão era sobretudo dramática na Croácia por causa da Krajina. De facto, é a implosão da Jugoslávia que permite à Alemanha a inclusão da Eslovénia e da Croácia no seu “espaço vital”²². A amiga alemã de Branco não concordava com esta visão. Para ela a Alemanha já tinha “pago o suficiente pelos erros do passado” (BRANCO, 2016, p.59) e estava na altura de se afirmar de novo na cena mundial.

Branco presenciou também o uso corrente do marco alemão no comércio²³ e o facto da ajuda humanitária na Bósnia se ter transformado numa fonte para o mercado negro, já que os produtos eram vendidos “publicamente e sem decoro por pessoas ligadas a grupos de traficantes” (BRANCO, 2016, p.63). Desta forma, a ajuda humanitária acabou por contribuir para prolongar o conflito²⁴: esta foi uma das muitas tragédias que consumiu os vários conflitos jugoslavos²⁵. Branco constatou também que, apesar do acordo de Washington²⁶, os soldados croatas sentiam júbilo quando as patrulhas muçulmanas eram atacadas por sérvios, daí que Mostar fosse a face visível de um casamento de conveniência.

Assinala também que é o acordo de Washington que marca a entrada americana no protagonismo da guerra. Os EUA tinham ajudado a sabotar todos os planos de

²⁰ Comunidade Europeia: na altura ainda não existia o termo União Europeia.

²¹ Em outro texto que escreveu, Branco (2018) enfatiza ainda mais esta perspetiva, falando mesmo na “sediciosa” maneira como a Alemanha apoiou Franjo Tuđman (desestabilizando a Federação) mesmo antes do fim da Jugoslávia.

²² Noção que permanece perfeitamente atual, se tivermos em conta a importância, por exemplo, da “Dourrina Monroe” para os Estados Unidos, que concebe o hemisfério ocidental como a sua área de influência (RENEHAN, 2007).

²³ Pensamos que ainda hoje a moeda da Bósnia se chama “marco convertível”.

²⁴ Já que, sendo as redes de tráfico inter-étnicas, quem lucra não está interessado em que a conjuntura dos seus rendimentos termine.

²⁵ Durante a guerra, muitos jornalistas internacionais tiveram dificuldades em perceber, por exemplo, porque é que o conflito no enclave de Bihac era entre duas fações muçulmanas, a do Presidente Izetbegović e a de Fikret Abdić. O que acontece é que Abdić (muito querido entre as populações de Velika Kladusa), que tinha sido um próspero gestor durante os tempos da Jugoslávia na empresa “Agrokomerc”, criara um ambiente de negócios que o levava a estabelecer trocas com os croatas e os sérvios (além dos muçulmanos) junto das linhas de fronteira estabelecidas pelas ex-repúblicas. Abdić, que era um muçulmano laico e que tinha ganho a Izetbegović as primeiras eleições bósnias de 1990 (tendo-lhe sido retirado o resultado em circunstâncias mal esclarecidas) era mal visto pela administração de Sarajevo que acabou por eliminar a sua resistência (VEIGA, 2011).

²⁶ Entre croatas e muçulmanos.

paz apresentados até então²⁷ para agora virem com algo parecido, chamado “grupo de contacto”²⁸. Este plano “pressupunha a limpeza étnica como um dado adquirido e a partição do país” (BRANCO, 2016, p.70). Outro dos aspetos da sua passagem por Mostar foi a constatação do respeito que a figura do Marechal Tito inspirava²⁹. Verificou a omnipresença do seu nome em ruas e a ubiquidade da sua fotografia em quase todas as casas. Isto era marcante sobretudo entre os muçulmanos. Contudo, embora seja verdade que Tito apoiou o reconhecimento da identidade muçulmana, o respeito para com a sua figura em todas as repúblicas³⁰ é uma mostra de que – sub-textualmente – todos ainda encaram a guerra como um erro. Além disso, o apoio de Tito ao reconhecimento do Islão como marca identitária abriu, por exemplo, ao facto de durante a guerra, a visibilidade dos cemitérios muçulmanos se ter transformado numa arma de vitimização política. Outra das constatações de Branco foi o roubo frequente e deliberado de viaturas da ONU que depois eram usadas para transporte de armas pelos muçulmanos. Para não ter problemas, grande parte do “staff” da ONU “assobiava para o lado”. Esta foi outra das muitas questões que nunca apareceram nos media tradicionais, já que ia contra a visão “heroica” da resistência dos muçulmanos contra os “vampiros” sérvios. É ainda durante finais de 1994 que Branco descobre que a “Armija”³¹ dissimulava aldeias abandonadas para aí esconder armamento e preparar uma contra-ofensiva.

2 – Krajina

A Krajina correspondia a uma faixa de território na Croácia que se estendia da margem do Danúbio a Leste, bordejando a margem do Sava (e da fronteira com a Bósnia) a Sul e estendendo-se ao Adriático, próximo da cidade de Zadar. Sendo povoada na sua esmagadora maioria por sérvios, estes foram levados para lá pelo Império Austro-húngaro durante o século XVI de forma a construir uma fronteira³² contra as terras otomanas a Sul. Desta forma, estes sérvios eram como um último bastião da cristandade contra o Islão³³ e

²⁷ Nomeadamente os planos “Cutileiro” e “Vance-Owen”.

²⁸ Formado por todos os membros do Conselho de Segurança da ONU, com exceção da China.

²⁹ Talvez com a exceção da croata, apesar de Tito ser croata, já que nasceu em Kumrovec, na zona da Croácia chamada Zagorija, que visitámos. Durante a nossa última estadia na cidade de Zagreb, ainda se discutia se o nome da praça principal da cidade (“Marechal Tito”) deveria mudar.

³⁰ Algo que nós próprios também presenciamos nas nossas viagens pela ex-Jugoslávia.

³¹ O nome do exército muçulmano da Bósnia.

³² Krajina quer dizer “limite”, “fronteira”, “termo” em servo-croata, assim como “Ukraina” significa o mesmo em russo e ucraniano.

³³ Embora esta diferença não tenha as nuances da atualidade, é curiosa a perspetiva que Branco apresenta em outro artigo em que fala do Islão na Bósnia. Embora não concordemos com a sua perspetiva sobre o Império Otomano (que nos parece marcada pelas leituras nacionalistas sobre o “jugo” e a “escravidão” que foram marcantes durante a emergência nacional do século XIX e que permanecem nas histórias de cunho oficial) é curioso o que ele diz sobre a postura dos “beys” (nobres bósnios muçulmanos) durante o declínio do império. Na sua perspetiva, eles alinharam sempre com os nacionalismos sérvio (de cariz linguístico) e croata (marcadamente terra-tenente) consoante os “ventos” de ocasião, definindo assim uma postura oportunista que entraria no século

adquiriram desde esse momento uma enorme fama guerreira e independentista³⁴ que se manteve até finais do século XX: altura em que os cerca de 200.000 sérvios da região foram expulsos pela Guarda Nacional Croata (com o apoio logístico e aéreo da NATO) naquela que terá constituído a maior “limpeza étnica” das guerras. Este episódio coincide com a presença de Carlos Branco no terreno e ele conta-o de forma emotiva: sobretudo para dizer que nessa circunstância não houve câmaras de televisão ou jornalistas estrangeiros. Esse crime permaneceu estrategicamente oculto (BRANCO, 2016). Para Branco, os sérvios da Krajina foram abandonados tanto por Milosevic (que via neles um obstáculo à sua consolidação de poder) como pela comunidade internacional, já que impediam os planos norte-americanos de criação de setores etnicamente “puros”, de forma a dividir a Jugoslávia prevenindo reivindicações futuras (BRANCO, 2016).

Durante o início da guerra, a Krajina foi dividida em 4 UNPA – setores Leste, Norte, Sul e Oeste – já que o JNA³⁵ (nessa altura já apenas o exército sérvio) não avançou pela Croácia após a queda de Vukovar³⁶ e por isso a ONU decidiu criar essa zonas de proteção de modo a evitar que as milícias croatas atacassem as populações sérvias. É também por isso que nessas zonas os sérvios nunca desarmaram, já que não confiavam na defesa da ONU (BRANCO, 2016). A Krajina tornou-se, até à sua queda em 1995, de facto uma república autónoma interior à Croácia³⁷. O raciocínio de base para essa proclamação de independência era simples: se a Croácia tinha o direito de secessão em relação à Jugoslávia, então a Krajina tinha o mesmo direito em relação à Croácia³⁸. Este foi o caso típico das situações criadas pelo reconhecimento da Eslovénia e da Croácia em 1991³⁹ que era evitável caso houvesse uma posição firme da comunidade internacional quanto à manutenção das fronteiras federais, de acordo com a convenção de Helsínquia.

Tendo sido colocado na zona da Krajina Sul, junto a Sibenik, Branco pôde constatar desde cedo que o exército sérvio estava mal preparado (BRANCO, 2016). Aliás, Tudjman ameaçou várias vezes a ONU de que não renovaria o seu mandato e isso ficou patente, por exemplo, no ataque à bolsa de Medak⁴⁰ no qual o exército croata expulsou as forças sérvias aí localizadas e cometeu vários crimes contra a população civil (BRANCO, 2016). Aliás, as quezílias perto de Sibenik datavam já de 1990, mesmo antes do início oficial

XX e que passava pela tentativa de manter privilégios. É por isso que grande parte das elites muçulmanas bósnias acaba por colaborar com o regime fascista croata (e por entrar inclusivamente nos massacres de sérvios, judeus e ciganos) já que isso lhes convinha no momento (BRANCO, 2009).

³⁴ Era, de facto, uma área autónoma dentro do Império. A Krajina só perde a sua independência quando é anexada pelo estado fascista croata na II^a Grande Guerra.

³⁵ Sigla do exército jugoslavo: “*Jugoslovenska Narodna Armija*”.

³⁶ Por ordens explícitas de Milosevic que já nessa altura pensava em cumprir o infame acordo de Karadžodjevo com Tudjman, de modo a dividir a Bósnia (VEIGA, 2011).

³⁷ O que também acontecia mais a Sul com a “República Croata de Herceg-Bosna”.

³⁸ O que foi confirmado também por um referendo.

³⁹ Por impulso alemão (VEIGA, 2011).

⁴⁰ Onde faleceram militares canadenses ao serviço da ONU (TAYLOR, 2000; PEREIRA, 1995).

da guerra. Por outro lado, Branco constatou que à má preparação das forças sérvias, se opunha um exército croata que já nessa altura preparava o que viria a ser a ofensiva de 1995. Era já óbvia a opção croata pela via militar (à revelia da ONU) pois contava com o apoio americano: “do lado croata (...) não faltava nada; (...) do lado sérvio faltava quase tudo” (BRANCO, 2016, p.106).

A primeira zona da Krajina a cair foi o setor Oeste na operação “flash” de Maio de 1995, o que antecipava que a próxima ação seria nas zonas Norte e Sul, “restava saber quando e onde” (BRANCO, 2016, p.107). O plano croata passava pela sua expansão na zona ocidental da Bósnia⁴¹ de modo a cortar as linhas de alimentação sérvias e promover duas frentes: a Leste (na Bósnia) e a Oeste (na Croácia). No seu processo de rearmamento, a Croácia violou o embargo de armas decretado pela ONU e recebeu armamento eficiente, sobretudo a partir do antigo arsenal da Alemanha de Leste (BRANCO, 2016). Devido à insistência da ONU nas missões de observação, Branco constatou que a antipatia para com a mesma (já evidenciada em Mostar) mostrava da parte croata que a organização era um empecilho para com os seus desejos (BRANCO, 2016).

A ofensiva croata (que ficou conhecida como “operação Storm” e ocorreu no início de Agosto de 1995), começou, de facto, a 25 de Julho com o ataque a Bosansko Grahovo. Este foi uma decisão de Tudjman, já que o líder dos sérvios da Krajina, Milan Babic, aceitaria a integração minoritária na Croácia (BRANCO, 2016). Apesar da aquiescência sérvia – reconhecida pelo Embaixador americano – Tudjman decidiu avançar: “durante os cinco dias da operação, cerca de 180.000 sérvios fugiram da Krajina, naquilo que foi o maior êxodo de refugiados na Europa desde a II^a Guerra Mundial” (BRANCO, 2016, p.125). O que começou por ser uma operação militar “transformou-se numa vaga de assaltos, roubos e assassinatos de civis em massa. A maior parte destas ações ocorreu longe dos media, que durante os primeiros dias foram convenientemente impedidos de entrar na zona de operações” (BRANCO, 2016, p.125). Depois disto, apenas ficava pendente a Krajina Leste, na Eslavónia, além da península de Prevlaka. Branco visitou a Krajina imediatamente após a operação “Storm” naquilo que descreve como “uma descida às trevas” (BRANCO, 2016, p.134): corpos carbonizados junto à estrada, casas a arder com as portas e janelas abertas (indícios de uma saída precipitada), pilhagem de bens, (“móveis, eletrodomésticos, alfaia agrícolas, etc., foi tudo roubado” (BRANCO, 2016, p.136)). O que mais o chocou foi o modo como os soldados croatas roubavam as pensões dos idosos desprotegidos que ficaram para trás: “os assaltantes esperavam que os idosos fossem buscar as suas pensões para então os “visitarem”” (BRANCO, 2016, p.137). “Esta viagem pela Krajina ficou-me gravada na memória para sempre. Passados vinte anos, ainda tenho presentes as imagens dos corpos em decomposição nas valetas das estradas. Estes acontecimentos afinal não eram exclusivos do Rwanda ou do Burundi. Aconteciam também na nossa Europa “civilizada”” (BRANCO, 2016, p.137). A Krajina tinha-se transformado “num cemitério ao ar livre” (BRANCO, 2016, p.141). Os poucos soldados sérvios que não conseguiram fugir foram dizimados. Algumas casas foram queimadas com as pessoas lá

⁴¹ Contrariando as resoluções da ONU que impediam a interferência exterior na Bósnia (BRANCO, 2016).

dentro e o exército croata impediu sistematicamente a entrada de equipas de filmagem⁴². “Nos finais de Agosto, os cemitérios estavam a abarrotar de sepulturas recentes (...). Recebíamos frequentemente relatos de pessoas que desapareciam, para aparecerem mortas passado algum tempo” (BRANCO, 2016, p.145). No entanto, “os esforços para parar com as violações dos Direitos Humanos nas Krajinas foram ineficazes. Faltou o empenho e a determinação dos líderes políticos mundiais” (BRANCO, 2016, p.148). A comunidade internacional não só não fez nada como foi cúmplice da barbárie: “fingiu-se que não se sabia. Tudjman conseguiu fazer aquilo que o Estado Ustasha fascista não tinha conseguido fazer durante a II^a Grande Guerra: expulsar a população sérvia das Krajinas” (BRANCO, 2016, p.152).

3 – “Jihad”

“Jihad” significa “guerra santa”, uma guerra que é feita no contexto de uma tentativa de expansão da religião de forma global. O que ela tenta implantar nos territórios que ficam sob sua alcada é a “sharia”, a “lei islâmica” que provém de uma leitura literal do Corão. Esta ideia não é generalizada nos países islâmicos; ela provém de uma seita Sunita⁴³ da Arábia Saudita, o “Wahabismo”, que desenvolveu uma série de preceitos radicais durante o século XIX, mas que só alcançou proeminência com o desenvolvimento do pensamento do egípcio Ibn Qutb em pleno século XX. Por isso, e como bem nota John Gray (2005), o Islão político é um fenómeno intrinsecamente moderno: nasce no seio das sociedades industrializadas e responde às ansiedades de certo número de clérigos perante os desenvolvimentos das sociedades ocidentais durante a primeira metade do século XX. Ibn Qutb, que estudou nos Estados Unidos e foi um dos mentores da AlQaeda, escrevia criticando a licenciosidade e permissividade dos comportamentos dos jovens ocidentais, o que teve influência sobretudo no modo como encara o papel subalterno das mulheres na sociedade. A adoção dos preceitos “wahabitas” foi o passo seguinte na criação de uma versão radical, bélica e expansionista do Islão que teve o seu grande início na vitória do Afeganistão contra a União Soviética na guerra dos anos 80 do século XX, em que despontaram os “mujahedeen” (ou “guerreiros da fé”).

Na opinião de Carlos Branco, a guerra na Bósnia marca o início da entrada deste tipo de pensamento na Europa, anos antes dos atentados de Nova Iorque. Branco começou a perceber a presença de “mujahedeen” ainda durante o período de Mostar, e foi nessa altura que reparou nos relatórios que datavam a entrada destes guerrilheiros a 1992 por convite do Presidente Izetbegovic e provenientes do Afeganistão (BRANCO, 2016). O número de tais combatentes chegou a ser de 4000 já em 1995, sendo militares bem preparados que entram na Bósnia como mercenários, mas com o pretexto da “jihad”. A

⁴² O que aconteceu por conivência das mesmas, já que não houve insistência para fazer noticiar os eventos.

⁴³ Entre os sunitas existe a crença de que o Califa (líder político e religioso do Islão) deve ser escolhido pelos próprios fiéis, enquanto que os xiitas veem como sucessor legítimo Ali, o primeiro Imã designado, que era genro de Maomé e que foi assassinado (SALAMAH, 1998).

campanha de vitimização do governo “bosníaco”⁴⁴ - na qual os media ocidentais alinharam acriticamente (BRANCO, 2016) - teve bastante impacto no mundo islâmico⁴⁵. Aliás, a presença desses combatentes na Bósnia foi cuidadosamente preparada pela AlQaeda⁴⁶. Por causa disso, Branco resolveu fazer uma leitura da *Declaração Islâmica* de Izetbegovic (1990), ficando estupefacto com a mesma e entendendo a noção de “martírio” que foi aplicada na Bósnia. Descobre aí a ideia de Izetbegovic de tomar o poder em nome do Islão e a sua hostilidade para com regimes muçulmanos laicos. Mais: o pensamento de Izetbegovic, aparecia escondido quando havia ocidentais por perto, o que ajuda a explicar o seu comportamento quanto aos bombardeamentos no centro de Sarajevo e na queda de Srebrenica; como ele diz, “*no combate por uma ordem islâmica, todos os métodos são permitidos*” (BRANCO, 2016, p.158)⁴⁷. Como diz Branco, “era agora claro para mim que o projeto do SDA⁴⁸ era islâmico (...) situando-se bem longe da explicação que nos era servida no Ocidente” (BRANCO, 2016, p.158). A missão dos “jihadistas” na Bósnia fazia assim sentido no contexto do pensamento de Izetbegovic. Aliás, o seu objetivo desde jovem foi estabelecer um estado islâmico na Bósnia. Daí que um dos primeiros passos do SDA tenha sido o afastamento dos muçulmanos laicos, fazendo jogo duplo para agradar ao Ocidente. Contudo, quem quisesse perceber, fá-lo-ia: segundo Branco, “os gatos deixavam os rabos de fora e ninguém queria ver” (BRANCO, 2016, p.159). Izetbegovic tinha aliás sido preso em 1983 com outros ativistas por propagar o nacionalismo islâmico na Jugoslávia⁴⁹. Qualquer investigação minimamente profunda teria entendido isso. Ao invés, os media ocidentais decidiram ocultar essas informações ou ignorá-las. Políticos, académicos e jornalistas ignoraram a ampla evidência da “jihad” na Bósnia e o barbarismo dos seus guerrilheiros⁵⁰. Aliás, os “mujahideen” consideravam os muçulmanos bósnios moralmente fracos por comerem carne de porco, beberem álcool e por as mulheres se vestirem de forma licenciosa como os ocidentais. A ONU foi informada pela Jugoslávia sobre estas milícias, mas ninguém prestou atenção. Tal presença gerou mesmo tensões com os croatas por alturas dos acordos de Washington em 1994. Havia também competição entre o Irão e a Arábia Saudita (xiitas e sunitas) pela influência sobre o governo de Sarajevo. Até os EUA ignoraram a presença do Irão na Bósnia já que se encontravam “do mesmo lado da barricada” (BRANCO, 2016, p.164).

⁴⁴ Nome habitual para os muçulmanos bósnios.

⁴⁵ Nós próprios presenciamos, numa das nossas passagens por Sarajevo, uma guia turística narrar a guerra da Bósnia a turistas islâmicos, destilando o seu ódio anti-sérvio.

⁴⁶ O próprio Bin Laden visitou a Bósnia, assim como o seu “número dois” Ayman al-Zawahiri; diz Branco (2016, p.155-156): “as minhas suspeitas sobre estes grupos confirmaram-se quando, em finais de Outubro de 1994, leio na resenha de imprensa da UNPROFOR que Izetbegovic tinha sido proclamado comandante honorário da 7ª Brigada Muçulmana numa cerimónia pública em Zenica”.

⁴⁷ A citação de Izetbegovic está em itálico no original.

⁴⁸ “*Stranka Demokratske Akcije*”

⁴⁹ A segunda vez que isso aconteceu no tempo da Jugoslávia, já que também tinha acontecido no tempo de Tito.

⁵⁰ José Ángel Ruiz Jiménez também fala destes guerrilheiros “importados” e das suas difíceis relações com a população bósnia muçulmana (RUIZ JIMÉNEZ, 2016).

Muitos dos combatentes da “jihad”⁵¹ acabaram, depois, por ficar na Bósnia e impuseram a “sharia” em algumas aldeias da Bósnia central. Para Branco, a Bósnia é o berço europeu da “jihad”. A comunidade internacional ficou muito indignada com os atos bárbaros cometidos pelo “Daesh”⁵² na Síria, só que nada disso é novo: aconteceu o mesmo na Bósnia, havendo na altura ocultação e falta de atenção.

4 – Srebrenica

Carlos Branco não foi testemunha direta do massacre mais mediático da guerra. A sua reconstituição dos eventos deve-se ao facto de, na altura, desempenhar as funções de vice-chefe do gabinete de operações no quartel-general da ONU em Zagreb. Nessa qualidade, teve acesso a informação privilegiada já que os observadores militares passavam pelo seu gabinete (vindos do cenário de operações) em finais de missão. Também era aí que chegavam os relatórios provenientes da “frente” nos quais se dava conta dos desenvolvimentos no terreno. Foi a partir desses testemunhos que Branco pôde “reconstituir o assalto” (BRANCO, 2016, p.175) e apresentar uma visão alternativa do que se passou nesses sombrios dias de Julho de 1995. A queda de Srebrenica foi a “gota de água” (BRANCO, 2016, p.177) que abriu para o cume da suprema diabolização dos sérvios da Bósnia pela comunidade internacional. Para Branco, é clara a razão pela qual os sérvios atacaram o enclave: foi uma retaliação pelo facto de as milícias de Naser Oric terem usado o enclave como base⁵³ para atacar e “limpar” aldeias sérvias vizinhas⁵⁴ nos anos imediatamente antecedentes a 1995. Por outro lado, a tomada de Srebrenica⁵⁵ faria com que o exército sérvio da Bósnia deixasse de ter que lutar em duas frentes, pois deixaria de ter enclaves nas suas costas, concentrando-se a Oeste.

O que não é claro é porque é que os muçulmanos não reagiram e até abandonaram o enclave. Nesta questão, Branco apela para a perspetiva defendida por Izetbegovic em relação ao “martírio”, ou seja, é dever de qualquer muçulmano tendo em conta os desígnios superiores de Alá, martirizar-se pela causa do Islão na “jihad”. Assim, de certa forma, Srebrenica foi “sacrificada” pela autoridade muçulmana de Sarajevo em prol da futura realização do “califado” da Bósnia.

Srebrenica, como “zona protegida”, era supostamente desmilitarizada: tal nunca aconteceu. O batalhão holandês era demasiado pequeno para desarmar as milícias que ocupavam o enclave (BRANCO, 2016). Por outro lado, as relações com os sérvios também não eram boas, pois estes sabiam que as milícias muçulmanas usavam o lugar como base

⁵¹ A Albânia, a Eslovénia, a Croácia e a Áustria contribuíram na contratação de guerrilheiros para a Bósnia. Houve inclusivamente ataques de “mujahedein” a “capacetes azuis” da ONU, mas tudo isso caiu em saco roto.

⁵² “Estado Islâmico” do Iraque e da Síria.

⁵³ Srebrenica era considerada uma “área segura” pela ONU. Como Branco escreve, também sobre as UNPA da Krajina, estas zonas nunca foram de facto desmilitarizadas.

⁵⁴ Sobretudo no vale do Drina, a Sul de Zvornik, assim como nas zonas de Bratunac e Rogatica.

⁵⁵ Assim como dos enclaves de Gorazde e Zepa.

para fazer “raids” às aldeias sérvias e chacinar civis⁵⁶. Por seu lado, as milícias muçulmanas teriam cerca de 4000 homens no local⁵⁷. No início de Julho, as forças sérvias reforçaram-se a partir de Zvornik (com contingentes vindos da Sérvia) razão pela qual o comandante da força holandesa autorizou os muçulmanos a recolherem armamento pesado que se encontrava sob custódia. Com a pressão das forças sérvias, o contingente internacional tentou retirar, mas foi impedido pela “Armija” que, de certa forma, o manteve como refém. Os holandeses pediram então um ataque aéreo (como ultimato), mas receberam como resposta uma missão impossível: impedir a entrada dos sérvios no enclave. Desta forma, a posição da ONU tornou-se apenas simbólica, já que sem apoio aéreo pouco poderiam fazer. Nos dias 11 e 12 de Julho, grande parte da força muçulmana escapou em direção a Tuzla e os que ficaram usaram os holandeses como escudos para proteger as suas posições (BRANCO, 2016). Assim, sempre que os “capacetes azuis” se tentavam deslocar, a “Armija” só o autorizava se isso servisse os seus interesses de proteção. Muitos refugiados acompanharam as unidades que se deslocaram para Tuzla. Perante o tiroteio que se seguiu na cidade, muitos fogem para Potocari com parte dos holandeses: a prioridade passou a ser levar sobretudo mulheres, crianças e idosos.

Com a saída de grande parte da “Armija” e das milícias, quando os sérvios entraram na cidade encontraram-na deserta: “a fuga do ABiH⁵⁸ do enclave, apanhou o estado-maior do VRS⁵⁹ completamente de surpresa. Foi um choque. Era uma modalidade de ação “fora do baralho”, completamente imprevista. O VRS não se tinha preparado para essa eventualidade” (BRANCO, 2016, p.190). No entanto, a saída dos militares muçulmanos do enclave não foi pacífica: os holandeses assistiram mesmo a escaramuças entre soldados “bosníacos” provavelmente entre os que favoreciam a evasão e os que pretendiam ficar em combater. Por outro lado, em Potocari nas instalações da ONU havia entre 20 e 25.000 deslocados. Nessa altura, os sérvios, já em controlo, separaram crianças, mulheres e idosos dos homens entre 18 e 65 anos: isto ocorreu a 12 e 13 de Julho. Alguns homens foram interrogados, mas não houve evidência de maus tratos. Também não houve qualquer ataque pesado a Potocari. No dia 12 de Julho, os deslocados começaram a ser transportados para zonas em poder da federação croato-muçulmana. Durante a permanência dos observadores militares em Srebrenica, foram identificadas milícias sérvias pertencentes aos “Tigres” de Arkan⁶⁰ e a outros corpos paramilitares, o que mostrava que os sérvios tinham recorrido a militares de outras regiões para o ataque.

No rescaldo da operação sérvia, a ONU encontrou marcas de pilhagens, de destruição de residências e de pessoas mortas pelo chão: “dentro de umas semanas iríamos assistir a

⁵⁶ Nessa altura, tais aldeias eram já exclusivamente sérvias: grande parte da população muçulmana buscou refúgio nas “áreas protegidas” e por isso, por exemplo, a população de Srebrenica chegou a ser de 40.000 pessoas, 75% das quais eram deslocados de guerra.

⁵⁷ Durante o início da guerra, aquando da primeira ofensiva sérvia a partir de Bijeljina, grande parte do exército muçulmano bósnio, em retirada, destruiu uma grande parte da população sérvia do vale do Drina. Como mostra Carlos Santos Pereira (1995), a “vingança” vinha sendo uma coisa adiada, mas que iria acontecer.

⁵⁸ O mesmo que “Armija”, ou seja, o exército muçulmano da Bósnia.

⁵⁹ “Vojska Republike Srpske”.

⁶⁰ Uma das mais temidas forças paramilitares sérvias durante as guerras de dissolução da Jugoslávia.

um “remake” destas cenas na Krajina, mas com dimensões muito maiores” (BRANCO, 2016, p.194). Contudo, “nem os observadores militares nem os capacetes azuis assistiram a cenas de execuções sumárias” (BRANCO, 2016, p.194). É bem certo, contudo, que a rapidez da evacuação não permitiu aos holandeses verificar todos os casos de violações dos Direitos Humanos. De acordo com o relatório do Ministério de Defesa holandês, houve execuções a 12 e 13 de Julho: “foram também vistas várias camionetas a recolher cadáveres” (BRANCO, 2016, p.195). Contudo, o General Ratko Mladic abriu um corredor de passagem aos deslocados para Tuzla e terão chegado a esta cidade, de acordo com o mesmo relatório, cerca de 35.000 deslocados. O que os sérvios fizeram, isso sim, foi “procurar soldados muçulmanos, muito em particular aqueles que tinham participado em ataques a civis sérvios fora do enclave” (BRANCO, 2016, p.195). Foram sobretudo estes que morreram: “os soldados sérvios oriundos da região e cujos familiares tinham perecido durante as incursões de Oric eram os mais empenhados” (BRANCO, 2016, p.196).

De um ponto de vista internacional, Srebrenica constituiu uma “orgia mediática” (BRANCO, 2016, p.196). Contudo, ocultou-se que, dadas as características do terreno, o exército muçulmano tinha gente mais que suficiente para proteger o enclave e não o fez. Se existia esta vantagem militar e se não houve uso do armamento disponibilizado pela ONU para recolha, o seu comportamento foi o oposto do que vinha fazendo nos anos anteriores em que massacrou aldeias sérvias na região⁶¹. Houve mesmo confrontamentos na liderança muçulmana, o que mostra que a ideia de abandonar o enclave não era bem acolhida por todos. Contudo, esta questão permanece inconcebível apesar dos anos. A escapada de Naser Oric do enclave criou essa divisão: até hoje não se sabe a razão efetiva pela qual abandonou Srebrenica em Abril. Por outro lado, as autoridades civis muçulmanas não só não ajudaram a ONU a evacuar os civis, como exigiram que esta veiculasse informações falsas (como o uso de armas químicas). Também as divisões muçulmanas que se encontravam mais a Nordeste sabiam com antecipação do que poderia acontecer e nada fizeram para evitar o ataque (BRANCO, 2016). Aliás, semearam o pânico com a ideia de falta de comida, quando se sabia pelos militares e pela ONU que chegavam todos os dias mantimentos através do contrabando. “A versão de uma negociação corria à boca cheia entre a população do enclave. Era óbvio que os enclaves (...) passariam para o controlo dos sérvios” (BRANCO, 2016, p.199).

A queda dos enclaves estava prevista pela comunidade internacional⁶² pois só assim se permitiria uma efetiva divisão da Bósnia em linhas etnicamente “puras”, como pretendia a linha americana e aconteceu com Dayton. O ataque a Srebrenica foi assim mais uma prova da inabilidade política dos sérvios bósnios. Srebrenica prejudicou-os porque se a sua credibilidade já era mínima, passaram a não ter nenhuma: a prova é que o embargo de armas aos muçulmanos (que sempre as tinham recebido furtivamente) foi levantado após a notícia do que acontecera. Izetbegovic sabia que os enclaves estavam perdidos: nesse sentido, Srebrenica foi “sacrificada” (BRANCO, 2016, p.200) em função da noção de martírio, já que permitiu tirar dividendos políticos e militares da situação. O “catalisador

⁶¹ Os ataques junto ao vale do Drina, já mencionados. Ver Beloff (1997).

⁶² No fim, só Gorazde permaneceu em mãos muçulmanas.

específico” (BRANCO, 2016, p.201) que impeliu a intervenção contra os sérvios surgiu pouco mais tarde com o segundo bombardeamento do mercado de Markale⁶³. Isso provou que quem ganhou com a queda do enclave foi a liderança muçulmana: se estes tivessem defendido o enclave, davam razão aos sérvios, pois mostravam que a zona não era desmilitarizada (ao contrário do que papagueavam os media internacionais). Ao não fazê-lo, jogaram a cartada mediática da vitimização. Se os sérvios tivessem planeado o genocídio, teriam cercado o enclave com antecedência, não teriam deixado sair imensas pessoas de autocarro e não teriam deixado escapar gente para a Sérvia, do outro lado do Drina⁶⁴. Estas informações fora ocultadas da opinião pública para se reforçar a tese do genocídio: o número de 8000 mortos foi algo que “num ápice se transformou em verdade absoluta” (BRANCO, 2016, p.202). No entanto, o facto de 3000 pessoas dessa lista constarem dos cadernos eleitorais das eleições bósnias de 1996 (e terem votado) foi ocultado da verdade dominante; “do *sound bite* à verdade histórica vai uma grande distância” (BRANCO, 2016, p.202).

Há várias questões que permanecem sem resposta exatamente por causa da cortina de fumo que os media internacionais ergueram sobre Srebrenica: “quantos prisioneiros foram executados? Quantos combatentes morreram em combate? Quando e onde foram mortos? Quantos morreram devido ao “fogo amigo”⁶⁵? Em que condições morreram os soldados (...) que fugiram do enclave?” (BRANCO, 2016, p.202). Srebrenica levanta demasiadas questões incómodas que, a serem resolvidas (provavelmente nunca o serão), mostrariam o péssimo serviço que as máquinas internacionais de informação (melhor, de desinformação) forneceram à opinião pública. Isto não é negar que o massacre aconteceu: é perguntar pelas condições em que aconteceu, algo que, ainda hoje, pouca gente faz. Mais: o tratamento dado a Srebrenica choca com o que foi dado à questão da Krajina, na qual se manteve um silêncio cúmplice: “os acontecimentos da Krajina nunca foram considerados genocídio pelo Tribunal (de Haia). Sobre estes incidentes os media internacionais mantiveram um prudente distanciamento; um silêncio cúmplice e ensurdecedor” (BRANCO, 2016, p.204).

Conclusão

Aquilo que Carlos Branco melhor nos mostra ao longo do seu texto é a enorme discrepância entre a narrativa oficial sobre os acontecimentos nas guerras da ex-Jugoslávia

⁶³ Branco, assim como Lewis MacKenzie e Peter Brock, entre outros, mostra que os ataques de Markale (assim como o da “fila do pão”) só poderiam ter sido levados a cabo pelos muçulmanos para culparem os sérvios perante a comunidade internacional através da voragem dos media. O que prova isso são os relatórios de balística e artilharia que nunca apareceram nos media internacionais e se o fizeram foi através de pequenas notícias de rodapé às quais ninguém prestou atenção. O interesse em atribuir os ataques aos sérvios estava em legitimar o mais depressa possível a intervenção da NATO, o que viria a acontecer. Diz Branco (2016, p.219) já no final do livro: “a verdade não era a preocupação do momento, mas sim iniciar os bombardeamentos tão depressa quanto possível.”. Ver também Brock (2005), MacKenzie (1993) e Pereira (1995).

⁶⁴ O autor nega a noção de genocídio e fala, isso sim, em crime de guerra.

⁶⁵ Expressão militar que designa o fogo atirado de posições pertencentes ao próprio grupo beligerante.

e o que ele próprio pôde presenciar durante a sua passagem pelo terreno⁶⁶. É evidente que o “estar lá” não é, à partida, garantia de fidelidade a uma narrativa sólida e assente em factos. Muitos foram, aliás, os jornalistas que estiveram na ex-Jugoslávia e que nas suas reportagens não fizeram mais do que “vomitar” os estereótipos relacionados com a “vampirização” dos sérvios. Aliás, a grande maioria fez isso, sendo o caso mais paradigmático o da jornalista da CNN Christiane Amanpour. Contudo, o que Branco diz é outra coisa: é que, se se tivessem dado ao trabalho de investigar as coisas de forma mais aprofundada (em vez de se deixarem submergir no contexto da velocidade informativa), teriam descoberto uma realidade mais complexa e mais intrincada do que aquilo que mostravam. Nesse sentido, o que Branco faz, acima de tudo, é uma crítica ao facilismo. A voragem de imagens que foi enviada desde a frente de guerra obedecia a uma visão dualista que em nada tinha a ver com a realidade: era, isso sim, uma ficção que servia como cortina de fumo que impedia o acesso à mesma. No seio desta é óbvio que os sérvios, não sendo os únicos “maus da fita”, também o foram. Cometeram massacres, mataram civis inocentes, limparam aldeias de modo a “purificá-las”. O problema surge com o facto de não terem sido os únicos a fazê-lo e é nisso que se centra o processo de ocultação desmontado por Carlos Branco. É que, ao serem colocados no lugar do “vampiro” sedento de sangue, a visualização dos sérvios permite, no mesmo passo, ocultar todas as atrocidades cometidas pelos outros, fossem estes muçulmanos bósnios, croatas ou mais tarde kosovares, quando a guerra se estendeu ao Kosovo. Um dos casos paradigmáticos é precisamente o das bombas que caíram no centro de Sarajevo em três ocasiões: o chamado “massacre da fila do pão” e os dois do mercado de Markale. O surgimento imediato das câmaras de televisão levou a uma culpabilização simultânea e veloz dos sérvios. Dada a veiculação apressada dessa “verdade” (do ponto de vista do exército mediático que pululava na cidade), quando os peritos de balística da ONU mostraram que os projéteis não poderiam ter vindo das colinas adjacentes ao centro da cidade⁶⁷, onde estavam os sérvios, mas que tinham uma proveniência mais próxima, quase ninguém notou.

É neste mesmo contexto que Branco estabelece o paralelo entre a Krajina e Srebrenica: ninguém prestou atenção à Krajina (até porque a soldadesca croata não o permitiu) porque Srebrenica já era suficiente para se demonstrar a “verdade”. É neste sentido que o trabalho de Carlos Branco é um contributo decisivo para sabermos hoje o que se passou nas guerras de dissolução da antiga Jugoslávia. Numa altura em que a Europa assiste a uma nova guerra (enquanto escrevo, prossegue a invasão russa da Ucrânia), trabalhos deste género são fundamentais para entendermos o papel dos media nas guerras contemporâneas. É óbvio que a Ucrânia acontece numa altura nova: a guerra hoje é vista nas redes sociais e é travada em grande parte por artefactos robóticos, como é o caso dos “drones”. Contudo, os media tradicionais também lá estão (incluindo a incontornável Christiane Amanpour) e o que se passou na Jugoslávia deve servir-nos de lição para não confiarmos de modo absoluto no que nos entra pela casa de modo

⁶⁶ Não é o único; embora a maior parte dos jornalistas tenha entrado na “roda da fortuna” do discurso maniqueísta ao jeito da CNN, houve honrosas exceções.

⁶⁷ Ver a nota anterior sobre esta questão.

televisão. O texto de Branco é assim um grande contributo para o nosso sentido de alerta.

NAZARETH, F. Truth as Hiding: The War in the Balkans by Carlos Branco. **Revista de Letras**, São Paulo, v.61, n.2, p.37-54, 2021.

- **ABSTRACT:** *This essay analyses Carlos Branco's book "A Guerra nos Balcãs" (war in the Balkans) taking into account the analytical process it develops around the work of the media in the Yugoslav conflicts, therefore dissecting the idea of "concealment" – or better, disinformation – that they produced in order to present a Manichean "truth" which was easy to swallow in its dualism and that contrasts with what he saw on the ground while serving the United Nations. Branco shows, through his experiences in Mostar – where he noticed the close connections of the Croat army to Germany and the entrance of Islamic fighters in Europe through Bosnia (once he had the possibility to witness the not much noticed conflict between Croats and Muslims), – in the Krajina – where he witnessed the expulsion of thousands of Serbs by the Croatian army with the support of NATO - and in Zagreb – where as the vice-chief of staff at the Operational Command he had access to detailed reports of what happened at the Srebrenica massacre – that the news coverage of the war was very superficial and followed a paradigm of demonization of the Serbs by not showing that the massacres committed at the wars were done by all the factions and not only one. Branco leaves us, through this, a reading that prepares us for an analysis of media discourse about conflicts which proposes a more responsible distancing.*
- **KEYWORDS:** Yugoslavia; CNN; UN; Balkans; Concealment; Srebrenica; Krajina; "Jihad".

NAZARETH, F. Verdad como Ocultación: La Guerra de los Balcanes en la visión de Carlos Branco. **Revista de Letras**, São Paulo, v.61, n.2, p.37-54, 2021.

- **RESUMEN:** *Este trabajo plantea un análisis del libro "La guerra en los Balcanes", de Carlos Branco, teniendo en cuenta el proceso analítico que este desarrolla en torno a la cobertura de los medios en los enfrentamientos yugoslavos, desmenuzando la idea de "ocultación" —o desinformación, mejor dicho— que los mismos medios produjeron para presentar una "verdad" maniquea y fácil de digerir, en su dualismo, y que contrasta con lo que Branco constató en terreno al servicio de las Naciones Unidas. El autor demuestra, en sus pasos por la ciudad de Mostar —donde se percató de las conexiones del ejército croata con Alemania y de la entrada de combatientes islámicos en Europa a través de Bosnia (ya que tuvo oportunidad de presenciar el poco referido conflicto croata-musulmán), por Krajina, donde fue testigo de la expulsión de miles de serbios por el ejército croata con apoyo de la OTAN y por Zagreb, donde como jefe adjunto de la Oficina de Operaciones tuvo acceso a informes detallados sobre lo que sucedió en la masacre de Srebrenica—*

que la cobertura noticiosa de la guerra fue simplista y se ajustó a un paradigma de satanización de los serbios que no mostró que en las masacres cometidas en las guerras todos los grupos fueron culpables y no solo uno. Branco nos ofrece, por tanto, una lectura que nos prepara para analizar de forma más amplia el discurso mediático sobre conflictos bélicos.

- **PALABRAS CLAVE:** Yugoslavia; CNN; ONU; Balcanes; ocultación; Srebrenica; Krajina; "Yihad".

REFERÊNCIAS

- BELOFF, N. **Yugoslavia, An Avoidable War.** London: New European Publications, 1997.
- BRANCO, C. M. O Desmembramento da Jugoslávia. In: BRANCO, C. M.; SANTOS, H.; SARAIVA, L. E. (coord.). **A Guerra na Antiga Jugoslávia Vivida na Primeira Pessoa.** Lisboa: Colibri, 2018. p. 37-75.
- BRANCO, C. M. **A Guerra nos Balcãs:** Jihadismo, Geopolítica e Desinformação. Lisboa: Colibri, 2016.
- BRANCO, C. M. The Muslim National Question in Bosnia. Historical Overview and Analytical Reappraisal. **Revista Militar**, Lisboa, n.2488, p. 567-607, maio 2009. Disponível em: <https://www.revistamilitar.pt/revista/2488>. Acesso em: 10 ago. 2022.
- BROCK, P. **Media Cleansing:** Dirty Reporting; Journalism and Tragedy in Yugoslavia. Los Angeles: GM Books, 2005.
- DESCHNER, K. **God and the Fascists:** The Vatican Alliance with Mussolini, Franco, Hitler and Pavelic. New York: Prometheus Books, 2013.
- GLENNY, M. **The Balkans:** Nationalism, War and the Great Powers. London: Granta Books, 2000.
- GOLDSWORTHY, V. **Inventing Ruritania:** The Imperialism of the Imagination. London: Hurst & Company, 2013.
- GRAY, J. **AlQaeda and What it Means to be Modern.** New York: New Press, 2005.
- IZETBEGOVIC, A. **The Islamic Declaration:** A Programme for the Islamization of Muslims and the Muslim Peoples. 1990. Disponível em: <https://archive.org/details/3IslamicDeclarationEng/page/n1/mode/2up>. Acesso em: 10 ago. 2022.
- MACKENZIE, M-G. L. **Peacekeeper:** The Road to Sarajevo. Vancouver: Douglas & MacIntyre, 1993.
- NAZARETH, F. Da "Afropa" à "Eurásia": "Territórios-Ponte" Num Olhar Português Sobre os Balcãs. **Revista Communitas**, Rio Branco, v.5, n.10, 2021. Disponível em:

<https://periodicos.ufac.br/index.php/COMMUNITAS/article/view/5012>. Acesso em: 10 ago. 2022.

PEREIRA, C. S. **Da Jugoslávia à Jugoslávia**: os Balcãs e a Nova Ordem Europeia. Lisboa: Cotovia, 1995.

RENEHAN, E. J. **The Monroe Doctrine**: The Cornerstone of American Foreign Policy. New York: Chelsea House Publishers, 2007.

RUIZ JIMÉNEZ, J. A. **Y Llegó la Barbarie**: Nacionalismo y Juegos de Poder en la Destrucción de Yugoslavia. Barcelona: Editorial Ariel, 2016.

SALAMAH, A. A. **Sunni and Shah Perspectives on Islam**. Riyadh: Abul-Qasim Publishing House, 1998.

TAYLOR, S. **Inat**: Images of Serbia & the Kosovo Conflict. Ottawa: Esprit de Corps Books, 2000.

TODOROVA, M. **Imagining the Balkans**. Oxford: Oxford University Press, 1997.

VEIGA, F. **La Fábrica de las Fronteras**: Guerras de Secesión Yugoslavas, 1991-2001. Barcelona: Alianza Editorial, 2011.

RIZOMA Y AUTORREFERENCIALIDAD EN *PENTAGONAL, INCLUIDOS TÚ Y YO* (2001), NOVELA HIPERTEXTUAL DE CARLOS LABBÉ

José RIVERA-SOTO*

- **RESUMEN:** En el presente artículo, tomaremos como insumos teóricos los vínculos que autores como Moulthrop y Landow, han planteado entre las tecnologías digitales y el concepto de rizoma, elaborado por Gilles Deleuze y Félix Guattari, para revisar la ficción electrónica *Pentagonal, Incluidos tú y yo* (2001), del escritor chileno Carlos Labbé. Proponemos, con esa base exegética, que la hípernovela se aleja del esquema narrativo arborescente clásico, cuya organización es en estructuras duales que avanzan verticalmente; por el contrario, la novela hipertextual se desplegaría de manera rizomática: como una red, un tejido carente de jerarquías y compuesto exclusivamente de líneas. Asimismo, analizando los *e-mails* que recorren la ficción, sostendremos que el texto literario apela a la autorreflexión, autorreferencialidad y autoconciencia, rompiendo el pacto de lectura con la audiencia al develar su condición de artefacto escriturario.
- **PALABRAS CLAVE:** Hipertexto; rizoma; autorreferencialidad; literatura digital; Carlos Labbé, Deleuze y Guattari.

Del hipertexto al rizoma: la obliteración del pensamiento jerárquico

¿Qué es un hipertexto?

De acuerdo a Alfonso de Toro, es Theodor H. Nelson quien, en 1963, “introduce el término de *hypertext*” (DE TORO, 2006, p.68, énfasis original), apareciendo por primera vez en una publicación datada en 1965, denominada “*A File Structure for the Complex, the Changing, and the Indeterminate*”. Más tarde, mediando la década de los noventa, George P. Landow hace una definición canónica de este concepto. Basándose en dicho autor, Olaizola detalla:

El hipertexto, estructura básica del discurso en entornos digitales, es una tecnología informática compuesta de bloques de textos individuales, o lexías, y enlaces electrónicos que los vinculan entre sí. Los fragmentos de textos hipertextuales

* Universidad Viña del Mar. Centro Regional de Inclusión e Innovación Social - CRIIS. Valparaíso - Chile. jriversoto5@gmail.com.

Artigo recebido em 15/08/2021 e aprovado em 16/10/2021.

pueden incluir información verbal, gráfica, audiovisual, sonora, etc. (...), podríamos resumir que el hipertexto es una tecnología que maneja y organiza información en una red de nodos (conformados por textos escritos, audiovisuales, sonoros, visuales, además de códigos ejecutables y otras formas de datos). (OLAIZOLA, 2017, p.212).

Será el propio Landow quien conecte la idea de hipertexto con nociones cardinales para la teoría literaria y filosófica, que es lo que nos atinge en este trabajo. Nos dice:

El entrelazamiento electrónico, que es una de las características definitorias del hipertexto, encarna las nociones de intertextualidad de Julia Kristeva, el énfasis de Mikhail Bakhtin en la diversidad de voces, las nociones de redes de poder de Michel Foucault y las ideas de “pensamiento nómada” en rizoma de Guilles Deleuze y Félix Guattari. (LANDOW, 1997, p.17).

Landow destaca que las visiones mañaneras de la hipertextualidad se dan en el mismo período en que se escriben los volúmenes fundamentales del postestructuralismo. Aunque, señala, la principal convergencia entre esas teorías y el hipertexto no es de índole temporal, sino política: la insatisfacción de Occidente con los fenómenos de “pensamiento jerárquico” (LANDOW, 1997, p.17). Se vincula, entonces, la lógica hipertextual con estructuras horizontales y no jerarquizadas que pueden servir a una nueva forma de producción de bienes simbólicos. Junto a otros investigadores, menciona atributos como la democratización del saber, la obliteración del erudito/especialista y la emergencia de la no-linealidad.

La democratización estriba en que un libro electrónico consciente que innumerables lectores disfruten de copias exactas de una misma obra, sin la necesidad de adquirir un ejemplar original. Sobre esta materia, además de las reflexiones tempranas de Walter Benjamin (1989) en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, donde evidencia el impacto tecnológico en la recepción masiva y post-aurática del arte, rescatamos las críticas a la privatización del saber en el marco de las nuevas tecnologías, agrupadas bajo el rótulo de *capitalismo cognitivo*. Como indican Blondeau y Sánchez (2004, p.16), “se expresa como crisis del modelo liberal de explicación económica, fundado siempre en el paradigma de la escasez”, cuestión desafiada por “una realidad inédita”:

[...] la abundancia y no la escasez [que] acompaña a los conocimientos y a los bienes culturales. En la medida en que la digitalización y el abaratamiento de los costes de reproducción es tendencialmente cero, la difusión potencial de los mismos es tan grande que hace materialmente posible una completa libertad de acceso. (BLONDEAU; SÁNCHEZ, 2004, p.16-17).

En la misma línea, Landow (1997, p.26) advierte que “la digitalización de la información incrementa la capacidad de erudito para acceder rápidamente a dicha información” y lo hace de “maneras que resultarían imposibles con la tecnología de la imprenta”, fenómeno que conduce, paradójicamente, a la crisis del especialista:

En los grandes documentos de los hipertextos y en los cibertextos, el crítico nunca puede dominar el texto completo (...). Los grandes hipertextos y cibertextos ofrecen simplemente demasiadas lexías como para que los críticos las puedan leer nunca. La cantidad elimina la maestría y la autoridad. (LANDOW, 1997, p.54).

Distintos investigadores han puesto énfasis, también, en que el hipertexto representa una lógica de no-linealidad, ya que un texto en plataforma red no implica simplemente una “secuencia fija de letras, palabras y frases; es un texto cuyas palabras o secuencias de palabras pueden variar de lectura en lectura debido a la forma, las convenciones o los mecanismos del texto” (AARSETH, 1997, p.71).

Según Stuart Moulthrop, estos atributos emparentan la literatura digital con la noción de rizoma elaborada por Deleuze y Guattari (2010) en *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Como señala Rodríguez Ruiz, es dable entender el modo en que se vinculan poder político e hipertexto a partir del pensamiento de Moulthrop, quien “proclama su confianza en que los cambios tecnológicos actuales posibiliten la reformulación del sujeto y una revisión realmente radical de la identidad y de las relaciones sociales” (RODRÍGUEZ RUIZ, 2008, p.25-26). Así, para Moulthrop, la cultura soñada por Deleuze y Guattari alude a un

[...] orden social definido más por la travesía o el encuentro activo que por la objetivación (...). O, para invocar metáforas orgánicas, lo que Deleuze y Guattari tienen en mente es una red caóticamente distribuida (el rizoma) en lugar de la jerarquía regular de troncos y ramas (...). Todas esas metáforas intentan desplazar un lenguaje basado en una verdad fundamentalmente logocéntrica y jerárquica. (MOULTHROP, 1997, p.341-342).

Pero, ¿qué es el rizoma?

Siguiendo a Alfonso de Toro, podemos abordar el concepto a partir de seis aspectos específicos. Los tres primeros son conexión, heterogeneidad y multiplicidad, de los que se indica:

Simbólicamente hablando, el rizoma es una red, un tejido sin comienzo ni fin, sin arriba ni abajo, sin izquierda o derecha, donde solamente existen líneas y donde no se dan supracodificaciones. Sus líneas son únicas y simples ya que ocupan su dimensión en forma total y no necesitan adiciones. El rizoma *descentra* el lenguaje hacia otras dimensiones y registros para encontrarse a sí mismo. Con el término de la *multiplicidad* se marca la determinación tradicional entre sujeto y objeto. (DE TORO, 2008, p.43).

El cuarto, ruptura asignificante, muestra la posibilidad de interrupción o destrucción de un rizoma, así como la imposibilidad del dualismo: el rizoma desterritorializa un término incipiente de la cultura y “lo ‘reterritorializa’ dentro del sistema rizomórfico”, con una “explosión de dos o más series heterogéneas en líneas que son constituidas por un mismo rizoma y que no están subordinadas a un sistema superior” (DE TORO, 2008, p.44).

Los principios cinco y seis, cartografía y decalcomonía, hablan de

[...] la ausencia de un eje genético, de una estructura profunda, de una objetividad de unidades (*logos*). El rizoma es una tarjeta con muchas entradas y no una “copia de”, está abierta a todas las dimensiones, es productiva y no una reproducción, es performance y no competencia. (DE TORO, 2008, p.44).

Deleuze y Guattari resumen estos seis puntos señalando que “a diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 25).

Estas ideas enseñan la proximidad de la noción de rizoma con la cultura digital, en general, y una novela hipertextual, en particular. Tal como una meseta, el rizoma sería “una región continua de intensidades, que vibra sobre sí misma, y que se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante o hacia un fin exterior” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.26). Así también lo entiende Moulthrop (1997, p.344), quien expresa la factibilidad “que el hipertexto y los hipermedios representen la expresión del rizoma en el espacio social de la escritura”. El autor es optimista y señala que de ser así

[...] podrían muy bien pertenecer a nuestros sueños de una nueva cultura. Podría resultar interesante, sobre todo, si se quiere formular radicales reivindicaciones sociales, argumentar que el hipertexto proporciona un laboratorio o lugar de origen para una alternativa nómada de estructura lisa al espacio discursivo de finales del capitalismo. (MOULTHROP, 1997, p.344).

En coherencia con la crítica al capitalismo cognitivo, hablamos de “un espacio de escritura en el que puede difuminarse, u ordenarse de nuevo, las líneas individuales de autoridad o de propiedad” (MOULTHROP, 1997, p.354), donde “la ubicación momentánea es menos importante que el desplazamiento continuo o recorrido; tal espacio es, por definición, una estructura para algo que aún no existe” (MOULTHROP, 1997, p.344).

Teniendo presente los nexos entre rizoma y literatura digital, ingresemos al análisis de la ficción hipertextual que justifica estas páginas: *Pentagonal: incluidos tú y yo*, de 2001, ópera prima de Carlos Labbé, escritor, crítico literario y músico chileno que también ha publicado las novelas *Libro de plumas* (2004), *Navidad y Matanza* (2007), *Locuela* (2009), *Piezas secretas contra el mundo* (2014), *La parvá* (2015), *Coreografías espirituales* (2017) y *Viaje a Partagua* (2021), además de tres libros de cuentos y un ensayo.

Pentagonal, lectura rizomática de una hipernovela

Pentagonal es una novela de carácter interactivo, conformada por fragmentos conectados entre si mediante hipervínculos, lo que devela una clara intención de que

su circulación sea en Internet y su lectura, en una pantalla. La obra presenta una escasa recepción de la crítica académica. Destacan, en ese marco, las investigaciones de Carolina Gaínza, quien estudia la literatura y cultura digital en Latinoamérica y ha dedicado varios trabajos a la obra en comento. La académica señala que en *Pentagonal* “encontramos la potencialidad de lo múltiple, el caos de una narrativa inaprensible en la variedad de caminos posibles de lectura, el sentido de la infinitud. Un laberinto donde la salida nunca es la misma” (GAÍNZA, 2014, p.78). Se pone de relieve, asimismo, “la estructura dialógica de la novela, no solo entre los personajes, sino también en su interacción con los lectores”, en base al “diálogo entre autor y lector en el nivel de la interpretación y en referencia también a la concepción bajtiniana de lo dialógico” (GAÍNZA, 2014, p.78).

En un artículo publicado en 2015, denominado “Estéticas digitales y cibercultura: un análisis a partir de dos casos de literatura digital en Chile”, Gaínza se ocupa de nuevo de *Pentagonal*. Aquí, la investigadora se pregunta una posible “estética digital”, y su respuesta vuelve a concentrarse en las transformaciones del rol del lector. Dice:

[...] una experiencia estética marcada por un potencial participativo que sobrepasa el papel activo del lector propuesto por los teóricos de la recepción. Nos referimos a una experiencia marcada por la posibilidad de una intervención en el “hacer” de la obra, en su materialidad, lo cual se suma a la construcción de su sentido. (GAÍNZA, 2015, p.224).

Si bien, la autora reconoce que en un texto impreso consciente “un diálogo intertextual”, como en la clásica novela *Rayuela* (1962), de Julio Cortázar, enfatiza que los rastros de otras textualidades suelen “ser descubiertos por un lector entrenado o que posee cierta experticia” (GAÍNZA, 2015, p.226); en cambio, “un hipertexto digital amplía la experiencia estética” al modo de

[...] una red, donde cada bloque de texto es un nodo de aquella red que se conecta con otro o con varios otros, permitiendo múltiples combinaciones, en un espacio-tiempo que se ha llamado virtual, donde las conexiones se realizan de forma inmediata ante los ojos del lector. (GAÍNZA, 2015, p.227).

En suma, Gaínza comprende que el mayor triunfo de *Pentagonal*, estriba en generar “en el lector la experiencia de creación, donde cada lector deja su marca al armar su propio camino de lectura” (GAÍNZA, 2015, p.234), lo que excede la mera relación del lector y un texto, pues, al mismo tiempo, “expresa el tipo de relaciones sociales que establecemos en esta época: interacciones extendidas y multiplicadas por las características materiales de las nuevas tecnologías y las redes sociales” (GAÍNZA, 2015, p.229), reforzando las ideas de teóricos como Landow y Moulthrop, para quienes los avances de la cultura digital se espejean con nuevas formas de relaciones sociales.

En sintonía con los hallazgos de Gaínza, la primera exploración de la novela nos arroja a una lectura en clave de navegación. La experiencia del lector es de “ausencia de un eje” o “de una estructura profunda”, de abrirse paso ante un texto “con muchas entradas” (DE TORO, 2008, p.44), porque es el mismo lector el que define el recorrido con cada

clic, algo rutinario como usuarios de Internet pero no necesariamente como lector de una novela.

Esta experiencia comienza al ingresar al sitio donde está alojada la obra: vemos entonces el título, *Pentagonal: incluidos tú y yo*, con hipervínculo, y abajo el nombre del autor, en caracteres negros más pequeños. Al clickear el nombre de la novela, lo que aparece es el recorte de un diario. Debido a que se nombra una comuna del Gran Santiago, sabemos que es un medio de comunicación chileno, y al leer los retazos de noticias, notamos que es la página de crónica roja del periódico. Uno de los recortes posee cinco hipervínculos marcados en negrita. Se debe hacer clic en alguno de ellos, para comenzar la lectura.

Ahora bien, con una observación más atenta, comprendemos que la imagen del diario está construida, es un *collage* que se compone de cuatro secciones diferentes, de cuatro fragmentos:

Imagen 1 – Primera sección de la imagen del diario



DOLOR. — Una de las mujeres heridas durante la riña, Edith, relata que la navidad de sus tres hijos fue arruinada por los delincuentes.

revenderla y obtener dinero para seguir la fiesta. "Mi marido se defendió y terminó con puñaladas en todo el cuerpo", lloró. "Sabemos que estos raperos vienen del sector de Parinacota".

"Nuestros reunimos a 395 niños en la población, porque ese es el número que maneja la junta de vecinos", afirmó una madre que representaba a las señoras de la villa.

• muere en incendio

pedir que salvan a su familia.

Fonte: Labbé (2001).

Imagen 2 – Segunda sección de la imagen del diario

calidad de Catripulli, interior de Pucón, dejándola abandonada en horas de la noche en una bolsa plástica. La lactante habría perecido por asfixia. El cuerpo de la pequeña víctima fue encontrado por un niño del lugar, quien dio aviso a sus familiares y éstos a la policía. La mujer fue detenida luego de diversas diligencias en el área.

Fonte: Labbé (2001).

Imagen 3 – Tercera sección de la imagen del diario

QUILICURA:
Asaltan a familia

Fonte: Labbé (2001).

La imagen que sigue a continuación es la que abre la novela y trae los enlaces hacia el interior de la misma. Las cinco entradas conducen a textos distintos. Como dijimos, los links son las palabras que aparecen en negrilla en el texto, a saber: a) Puerta principal; b) Miranda Vera; c) no identificada; d) perro; y e) heridas.

Imagen 4 – Cuarta sección de la imagen del diario

SANTIAGO CENTRO:
Accidente causa dos muertos y un herido

Una falla de frenos habría provocado la embestida de un automóvil a la antigua **puerta principal** de un conocido banco céntrico. En el accidente perecieron la astrónoma **Miranda Vera**, que conducía el vehículo, y una joven estudiante, aún **no identificada**, que protegió a un **perro** callejero. Según se indicó, el portero de un edificio aledaño recibió **heridas** de consideración y fue trasladado a la Posta Central.

Fonte: Labbé (2001).

Cuando dejamos atrás la imagen inaugural, se hace patente la “potencialidad de lo múltiple, el caos de una narrativa inaprensible en la variedad de caminos posibles de lectura, el sentido de la infinitud” (GAÍNZA, 2014, p.78), pues cada hipervínculo conduce a nuevas páginas con otros links, multiplicándose las rutas factibles de seguir. Así, el primero, **puerta principal**, posee cuatro nuevos hipervínculos; el segundo, **Miranda Vera**, y el cuarto, **perro**, cuentan con tres; el tercero, **no identificada**, y el quinto, **heridas**, con dos nuevos hipervínculos.

Respecto al contenido de los textos, la primera, tercera y quinta entrada son correos electrónicos. La segunda, en tanto, es un relato infantil, y la cuarta, un relato en primera

persona. Como cada link lleva a un texto diferente, a una nueva escritura, la obra tendría ya no cinco entradas sino catorce posibles ingresos.

Desde este instante, se abre un “laberinto donde la salida nunca es la misma” (GAÍNZA, 2014, p.78). Como en el rizoma, cualquier punto puede conectarse con cualquier otro, alejándose del esquema arbóreo donde cada uno remite siempre a la raíz, ramificándose en estructuras duales que crecen verticalmente. La obra se nos presenta como una red, un tejido sin arriba ni abajo, sin izquierda o derecha, donde solamente existen líneas y se elude la noción de inicio y final. La ficción digital enseña múltiples entradas, no comienzos; se trata de puertas equivalentes que, como indican Deleuze y Guattari, no es “de comunicación jerárquica y de uniones preestablecidas”, sino “un sistema acentrado, no jerárquico y no significante, sin General, sin memoria organizadora o autónoma central, definido únicamente por una circulación de estados” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.26).

Llama la atención, por otro lado, que la novela parece tener plena conciencia de su carácter virtual, lo que justifica que tres de sus cinco entradas sean correos electrónicos. Impresiona, en esa misma línea, que los *e-mails* no tengan fecha ni expliciten lugar, eludiendo esas mínimas coordenadas que podían albergar alguna ubicación. Esto remite a otras nociones relacionadas con el postestructuralismo y la posmodernidad, como relevan los teóricos antes revisado. Nos referimos al no-tiempo y el no-lugar, como manifiesta María del Pilar Lozano:

¿Qué ocurre cuando el sujeto se desvanece? El resultado será un no-tiempo, enclastrado en un presente sin signos de identidad propios, y un no-lugar, múltiple y heterogéneo, que se construye y destruye a la vez, un espacio identificado con la heterotopía foucaultiana o con “la Zona”, en términos de McHale. (LOZANO, 2007, p.171).

Como dijimos, tras las 14 entradas somos lanzados al caos, a un laberinto, a una maraña de fragmentos textuales. En palabras de Deleuze y Guattari, estaríamos en presencia de un texto “infinito por derecho, abierto e ilimitado en todas las direcciones; no tiene derecho ni revés, ni centro; no asigna fijos y móviles, sino que más bien distribuye una variación continua” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.485).

A fin de no escamotear una lectura rizomática de la hípernovela, nos adentraremos en ella como un ejercicio de lectura, tomando una de las posibles vías. Así, opto por ingresar por Miranda Vera:

A los siete años, supe que en la Tierra dominaba el mal. Era de noche, en verano, papá. Yo lloraba en silencio. Tú te compadeciste, ¿recuerdas? Me tomaste de la mano y fuimos al jardín. Nos tendimos en el pasto, boca arriba. Había luna llena. Dijiste:

-Miranda, no siempre la noche es negra. (LABBÉ, 2001).

Clíckeo Jardín

Una pareja amiga nos había invitado a su casa en el campo para el año nuevo. Eran las once de la noche. En la cocina, todos preparaban la comida. Yo comencé a caminar por el largo jardín, hasta que me encontré extraviada entre unos árboles. Levanté la cabeza y contemplé el sobrecogedor espectáculo de las estrellas en una noche de verano. Pensé en que jamás conseguiremos reproducir lo que yo sentía. No existe la palabra exacta que describa las palpitaciones de las estrellas esa noche. No hay medio fotográfico ni digital que reproduzca fielmente la manera en que esas luces flotaban en la inmensidad negra. (LABBÉ, 2001).

Clickeo extraviada entre unos árboles

De pronto descubrí que me había dormido sobre el pasto. Vi luces a la distancia y pensé: ya no hay palpitaciones, la noche se ha congelado. Sin embargo, no eran las estrellas sino decenas de linternas. Escuché una sirena de policía. Alguien gritó mi nombre. Me buscaban hace horas. (LABBÉ, 2001).

Clickeo Alguien

¿Qué pasaba, que esto no se detenía? Luz roja que ya no era luz. ¡Cuidado! ¿Y toda esa gente allá lejos frente a la puerta del banco? ¡Fuera, fuera, quítense! ¿Y ese perro y esa muchacha que lo quiere tomar y me mira y viene hacia mí, directamente contra mi cara? No era esa mi cara, sola, enfriada entre todas esas caras frías encendidas que observaban. Ya no, nombre sobre todo nombre. (LABBÉ, 2001).

Clickeo nombre sobre todo nombre

“Tú, ¿qué dices?” Con esto querían ponerlo en dificultades para poder acusarlo. Jesús se inclinó y se puso a escribir en el suelo con el dedo. Como le seguían preguntando, se enderezó y dijo: “el que no tenga pecado, que lance la primera piedra”. Se inclinó de nuevo y siguió escribiendo en el suelo.

(Evangelio de Juan) (LABBÉ, 2001).

Clickeo escribir en el suelo

A los siete años, supe que en la Tierra dominaba el mal. Era de noche, en verano, papá. Yo lloraba en silencio. Tú te compadeciste, ¿recuerdas? Me tomaste de la mano y fuimos al jardín. Nos tendimos en el pasto, boca arriba. Había luna llena. Dijiste:

-Miranda, no siempre la noche es negra. (LABBÉ, 2001).

Clickeo Yo lloraba en silencio

Te pregunté si Dios había hecho agujeros en la noche para que pudiéramos mirar detrás del cerco. No me respondiste. Roncabas, como siempre. Yo había dejado de llorar. Un rato después, te despertaste, pusiste tu manota sobre mi cara e indicaste la luna:

-Algunas noches, se preocupa de recortar un inmenso hoyo en la oscuridad. Mira. Podemos ver que allá afuera hay luz. (LABBÉ, 2001).

Clickeo cerco

Cansancio. El suelo. Comida viva y sangre si puedo. Un gato cría hacia atrás, despacio, no me ve. Detrás de él, hacia atrás, lejos de los animales inmensos fríos que retumban, gato cría, comida, sangre. Detengo para saltar, morder, despedazar. Una pata de humano a gato antes. Pata de humano me arde en cuello, gruñe: sale, perro de mierda. Ya no gato. Rápido atrás, escapo, lejos del árbol. Atrás así y comida de humana que huele como hoja de árbol. Así. (LABBÉ, 2001).

Clickeo morder

Atrás así y otros me huelen, saludan, mordisquean. Atrás así y me siguen, saben que tengo comida así, gruño, boca en sus pieles, garra en sus cabezas, otra garra en mi pata, bocas en mi boca, sangre, gritos, aullidos, ardor, corro hacia atrás, los otros gruñen todavía, atrás hacia el árbol. Más oscuro, así andar todos los días y humana da comida a mí. Hacia árbol y animales fríos. Paro donde olor a comida podrida bajo el suelo. Cambiar, hacia atrás y el árbol directo cuando olor a humano muerto debajo del suelo. (LABBÉ, 2001).

Aun cuando podríamos seguir avanzando, nos detendremos aquí. En nuestra lectura se verifican desplazamientos, descentramiento de los sujetos narrantes, heterogeneidad de las voces. Las series textuales proliferan, las lexías se entrecruzan, se contaminan, se diseminan, pudiendo extenderse al infinito. Se trata de un “sistema-raicilla, o raíz fasciculada” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.11), no de un “libro-raíz” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.22) para el que la “lógica binaria es la realidad espiritual” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.11). Como el rizoma, el texto de Labbé “está hecho de líneas: líneas de segmentariedad, de estratificación, como dimensiones, pero también líneas de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.26).

Con todo, el ejercicio confirma la multiplicidad rizomática que adelantamos; un relato organizado en fragmentos no lineales, con jerarquías borrosas, de conexiones entre lexías débiles y horizontales. Empero, es claro que también podemos extraer algunos sentidos valiosos de la hípernovela en comento. Veamos.

Estelaria frente al espejo o la autoconciencia de los e-mails

Como adelantamos, los correos electrónicos muestran la autoconciencia de la novela, respecto a su condición digital, a su pertenencia a la plataforma red. Dichos retazos escriturales no son ingenuos pues expresan la capacidad de la obra de mirarse a sí misma. Podemos escoger un correo electrónico al azar:

From:
To:
Date:
Subject:

No he querido preocupar a tus papás, menos marcar el número de urgencias, qué mierda, verte en uno de esos carteles de gente extraviada. ¡Pero qué, saliste a comprar pan y se te ocurrió ir a ver a la Anita o te fuiste a mirar ropa a Providencia o, lo que sería el absurdo mismo, decidiste ir a ver a tus papás a Viña, cómo saberlo, llamarlos sin que lleguen a fijarse que algo raro está pasando! No, porque el doctor te prohibió que te movieras mucho, no creo que te haya dado con viajar, acuérdate que una cicatriz de cinco puntos en la espalda no es broma. Espera. No juegues conmigo, Estelaria, aparécete, llámame, di algo. (LABBÉ, 2001).

Un primer elemento es que, al no tener *From*, *To*, *Date* y *Subject*, los más de veinte *e-mails* se sitúan en un horizonte irresuelto. Son correos que jamás acaban de escribirse; una serie de textos frágiles, perdidos en un mundo digital. En cuanto a su contenido, el *e-mail* es verosímil: de redacción despreocupada, con frases propias de un texto que no perdurará, instantáneo y efímero. El correo electrónico aborda uno de los ejes que se distinguen como hilo de la ficción: un sujeto intenta ubicar a Estelaria, que ha desaparecido sin dejar huellas tras de sí. Con otros *e-mails* iremos descubriendo que ambos -el fantasmal remitente y la desaparecida destinataria- se conocen desde niños, jugaban y miraban las estrellas tendidos en el pasto; incluso, podría conjeturarse que en el presente incierto de los correos, mantienen una relación amorosa.

Los correos van desarrollando distintos momentos de la búsqueda. En ellos, se especula sobre un posible rapto: “Cómo puede ser que alguien te haya raptado o algo por el estilo si no hay rastro de ningún forcejeo, nada fuera de lugar en el living, tu pieza en orden” (LABBÉ, 2001); se describe a la desaparecida como “una mujer joven que en su tesis de licenciatura prepara un exhaustivo análisis de la bandera patria” (LABBÉ, 2001), alusión que no es baladí por el papel que ocupa la bandera en la novela; se menciona a la astrónoma, Miranda Vera, quien murió en el choque del recorte de prensa que inaugura el texto.

En otro correo, el escribiente expresa:

From:
To:
Date:
Subject:

Una mujer que divaga a partir de la vista de un perro que realiza siempre el mismo itinerario, va, vuelve, dobla, se, detiene, va, vuelve, se detiene y alza la cabeza o bien hace sus necesidades justo bajo la bandera nacional que flamea en la plaza de armas, a través de la ventana esa mirada desenfoca y logra ver, en su propia cara reflejada contra el vidrio, una sonrisa. Lo que le provoca placer es escribir sobre sí misma -la bandera es parte de ella, como de mí y de ti, ¿te parece?- y no de lo que quieren decir los otros. Decide entonces abandonar la tesis, el futuro profesional, el proyecto de vida. Decide dejar fuera a su novio mediante el silencio. Como una

puerta que no se puede abrir sin la llave, como una ventana que no deja pasar el ruido de la calle, se guarda la decisión, calla, nadie puede saber lo que no ha sido pronunciado. (LABBÉ, 2001).

En este correo refulgen los temas que atraviesan la novela en comento: se alude al perro que Estelaria cura y recoge de la calle, el mismo que aparece en el recorte de diario al inicio de la obra, el mismo que describe el flujo de conciencia de uno de los cinco textos inaugurales. Igualmente, se menciona la bandera, a la que le dedican muchos textos dispersos y sobre la que volveremos más adelante. E, incluso, se esboza una posible razón de la desaparición: “Decide entonces abandonar la tesis, el futuro profesional, el proyecto de vida. Decide dejar fuera a su novio mediante el silencio. Como una puerta que no se puede abrir sin la llave” (LABBÉ, 2001).

Sin embargo, todo esto es especular, hipotético, como demuestra el tono del *e-mail*. La novela no cierra esta ni ninguna historia. No obstante, los correos electrónicos develan otro posible sentido:

La duda ontológica sistemática conduce a la novela posmoderna en la inmersión total en la metaficción [Esto lleva a que] se desestabiliza la ontología del mundo proyectado y, al mismo tiempo, aparece explícito, en primer plano, el proceso de construcción de ese mundo. Por eso, a menudo, se identifica la narrativa posmoderna con la metaficción (LOZANO, 2007, p.174).

Esto porque, en a lo menos cinco *e-mails*, se hace alusión a la escritura de una novela hipertextual. Destacaremos sólo uno:

To:
Cc:
Bcc:
Subject:

Qué es esto. Otro capítulo de la novela electrónica. Ya está bueno. Aparece. Aparece. Hay una falta ortográfica: se escribe “lucero”, con c. Me estoy poniendo nervioso, Estela. Tú tienes que estar reposando, el doctor te prohibió moverte demasiado. No seas tan tonta. Una hipernovela sobre la importancia de lo accidental en nuestras vidas, me dijiste, y ahora se me vienen todas las posibilidades más macabras a la cabeza. Por favor que no te haya pasado nada. Esto me decías cuando te sentaste a escribir: voy a tomar cinco personajes que nunca se han visto y los haré colisionar (LABBÉ, 2001).

En varias comunicaciones electrónicas, se habla de que Estelaria -a quien llama Estela, Estepa y otros nombres similares, como si de errores de tipeo se tratara, algo habitual en los e-mails- avanza en la escritura de una ficción digital. En palabras de Lozano, esto “desestabiliza la ontología del mundo proyectado y, al mismo tiempo, aparece explícito, en primer plano, el proceso de construcción de ese mundo” (LOZANO, 2007, p.174). La novela, de este modo, remite a su propia forma de producción, circulación y recepción. El punto, por tratarse de una obra hipertextual, es aun más crucial. Como

indica Gaínza, siguiendo a Chartier (2013), “las tecnologías digitales en diversos ámbitos de la producción artística han generado cambios profundos en las materialidades, la circulación de las obras, su producción y su recepción” (GAÍNZA, 2015, p.224). Se apunta, así, a un factor distintivo de la novela en comento, constatando que Labbé, como autor, definió que *Pentagonal* circulara

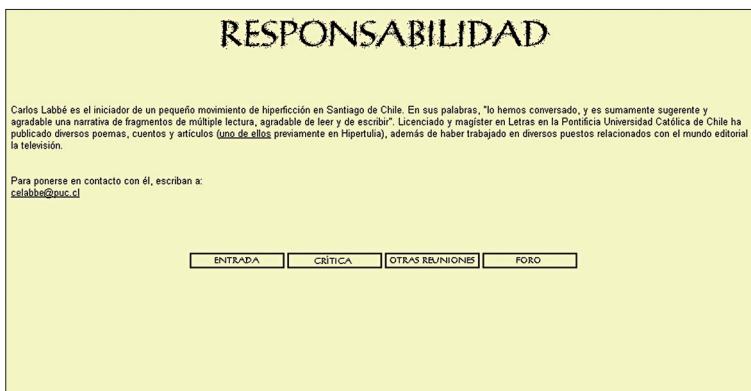
[...] únicamente a través de Internet, lo cual refiere a las nuevas formas de circulación de la producción cultural. La interactividad inherente a esta práctica de escritura y lectura convierte a las obras en “relacionales” (Bourriaud, Relational Aesthetics 2009), en cuanto es necesario que el lector active códigos y juegue con las distintas posibilidades de lectura que la obra presenta, generando un sentido de participación y colaboración. (GAÍNZA, 2015, p.224).

Estaríamos ante una ficción literaria auto-reflexiva, auto-referencial y auto-conciente, aludiendo a la propia generación escritural, recordando al lector que está ante una novela hipertextual alojada en Internet, rompiendo el pacto de lectura con éste al poner foco sobre su condición de artefacto. Con ello consigue, asimismo, relativizar la realidad y demostrar escepticismo ante el lenguaje como manera de apropiación de dicha realidad puesta en interrogante. Linda Hutcheon emplea el término “narrativa narcisista”, definiéndola como “ficción en torno a la ficción, o lo que es lo mismo, ficción que incluye en sí misma un comentario sobre su propia identidad narrativa y/o lingüística”. (HUTCHEON, 1993, p.96). Se trata, en última instancia, de una ironía o, en palabras de Ihab Hassan (1991), de perspectivismo, efectuado

[...] mediante la pseudocita a una pieza teatral falsa y escrita por un dramaturgo ilusorio; esto es: un texto que da cuenta de su propia textualidad. Así, refulge la autoconciencia y la autorreflexión y, con ello, la afirmación de la novela respecto a su propia condición literaria y ficcional. (RIVERA-SOTO, 2018, p.86).

El mecanismo autorreferencial se extrema cuando, luego de un hipervínculo cualquiera, apreciamos el siguiente texto:

Imagen 5 – Responsabilidad



Fonte: Labbé (2001).

Los estatutos de ficción y realidad, en este fragmento, se tensiona al máximo, al incluirse la biografía de Carlos Labbé, el autor, y un comentario sobre la novela en que el mismo texto se inserta, definiendo el proyecto como “sugerente y agradable” por tratarse de una novela “de fragmentos de múltiple lectura”.

Con todo, la revisión de la novela de Labbé presenta interesantes rendimientos, al alejarse del esquema clásico, arbóreo, para abrirse en una organización rizomática, ajerárquica y en red, aprovechando los recursos de la propia plataforma que la acoge, señalando, al mismo tiempo, una autorreferencialidad que hace palmaria la conciencia del autor respecto a las operaciones textuales que realiza.

RIVERA-SOTO, J. Rizoma and self-reference in *Pentagonal, Incluidos Tú Y Yo* (2001), hypertextual novel by Carlos Labbé. **Revista de Letras**, São Paulo, v.61, n.2, p.55-70, 2021.

- **ABSTRACT:** *In this article, we will take as theoretical inputs the links that authors such as Moulthrop and Landow have raised between digital technologies and the concept of rhizome, elaborated by Gilles Deleuze and Félix Guattari, to review the electronic fiction *Pentagonal, incluidos tú y yo* (2001), by the Chilean writer Carlos Labbé. We propose, with this exegetical base, that the hypernovela moves away from the classic arborescent narrative scheme, whose organization is in dual structures that advance vertically; on the contrary, the hypertext novel would unfold in a rhizomatic way: like a network, a fabric devoid of hierarchies and made up exclusively of lines. Likewise, analyzing the e-mails that run through fiction, we will argue that the literary text appeals to self-reflection, self-referentiality and self-awareness, breaking the reading pact with the audience by revealing its status as a scriptural artifact.*
- **KEYWORDS:** Hypertext; rhizome; self-referentiality; digital literature; Carlos Labbé, Deleuze and Guattari.

REFERENCIAS

- AARSETH, E. No linealidad y teoría literaria. *In: LANDOW, G. P. Teoría del hipertexto*. Barcelona: Paidós, 1997. p.71-108.
- BENJAMIN, W. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. *In: BENJAMIN, W. Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus, 1989. p.15-58.
- BLONDEAU, O.; SÁNCHEZ, R. **Capitalismo cognitivo**: propiedad intelectual y creación colectiva. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.
- CHARTIER, R. Leer la lectura. *In: PLAN NACIONAL DE FOMENTO DE LA LECTURA. ACTAS DEL SEMINARIO INTERNACIONAL, ¿Qué leer? ¿Cómo leer? Perspectivas sobre lectura en la infancia*. Santiago: Ministerio de Educación, 2013.
- DE TORO, A. **Borges infinito**: Borges Virtual. Leipzig: Olms, 2008.
- DE TORO, A. Borgesvirtual: El creador de los medios virtuales-digitales y de la teoría de diversos mundos. **Aisthesis**, Santiago, v.39, p.49-71, 2006.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil mesetas**: Capitalismo y esquizofrenia. 9. ed. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- GAINZA, C. Estéticas digitales y cibercultura: un análisis a partir de dos casos de literatura digital en Chile. **Letras Hispanas**, San Marcos, TX, v.11, p.224-238, 2015.
- GAINZA, C. Hackeo cultural: estéticas y políticas en la era digital. *In: PONTIFÍCIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE. Estética, medios masivos y subjetividades*. Santiago: PUC, 2014. p. 75-85. Disponible en: https://estetica.uc.cl/images/stories/librovsimposio/05_carolina%20gainza.pdf. Acceso en: 11 ago. 2022.
- HASSAN, I. El pluralismo en una perspectiva posmoderna. Traducción Desiderio Navarro. **Criterios**, La Habana, n. 29, p. 267-288, 1991.
- HUTCHEON, L. La Política de la Parodia Posmoderna. **Criterios**, La Habana, ed. esp., p. 187-203, 1993.
- LABBÉ, C. **Pentagonal**: incluidos tú y yo. 2001. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/hipertul/pentagonal/>. Acceso en: 11 ago. 2022.
- LANDOW, G. P. **Teoría del hipertexto**. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997.
- LOZANO, M. **La novela española posmoderna**. Madrid: Arco Libros, 2007.
- MOULTHROP, S. Rizioma y resistencia: el hipertexto y el soñar con una nueva cultura. *In: LANDOW, G. P. Teoría del hipertexto*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997. p. 339-365.

OLAIZOLA, A. Alfabetización académica en entornos digitales. **Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación**, Buenos Aires, n. 63, p.203-242, 2017.

RIVERA-SOTO, J. Pliegues, repliegues y despliegues textuales: Técnicas posmodernas en la narrativa de Roberto Bolaño. **Revista de Letras**, São Paulo, v.58, n.2, p.77-95, jul./dez. 2018.

RODRÍGUEZ RUIZ, J. Más allá del hipertexto: la cibercultura y los nuevos retos educativos. **Apertura**, Buenos Aires, v. 8, n. 9, p. 21-36, dic. 2008.

RISO E CURIOSIDADE: CANAIS DE TRANSGRESSÃO EM *O NOME DA ROSA*

Laura Silva de SOUZA*
Helano Jader Cavalcante RIBEIRO**

- **RESUMO:** Este artigo pretende investigar o vínculo entre interdito e transgressão no romance *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, buscando demonstrar que esta relação se forma através da dependência. Busca ainda analisar riso e curiosidade como as formas pelas quais a transgressão se manifesta frente aos interditos impostos na ficção de Eco, não como uma forma de negá-los, mas de superá-los, potencializando-os. Entende-se que o riso como excesso aparece na diegese como êxtase, experiência, contestação e morte, enquanto que a curiosidade como transgressão é resultado do interdito primeiro, aquele ao riso, sendo analisada tanto quanto *curiositas* quanto *studiositas*. Ainda, comprehende-se que ambas manifestações de excesso levam à morte, ressaltando o seu perigo para o mundo homogêneo. O aporte teórico que embasa este artigo é constituído principalmente pela obra de Georges Bataille, com o apoio de Alberto Manguel e Georges Minois.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Romance; interdito; transgressão; excesso; riso; curiosidade.

O Nome da Rosa, escrito em 1980, foi um marco na vida do já consagrado teórico Umberto Eco, sendo sua primeira e mais bem-sucedida ficção. Sucesso tanto de crítica quanto de público, o romance, que ganhou em 1986 uma adaptação cinematográfica, aumentando ainda mais sua popularidade, tinha como cenário um mosteiro beneditino no século XIV e relatava, a partir do ponto de vista de um dos personagens, os acontecimentos ocorridos na abadia durante um encontro de diferentes facções católicas. Tal enredo, passível a ser considerado monótono, tornava-se mais apelativo ao público em geral através da inserção de uma série de crimes motivados pela busca de um livro raro de Aristóteles, pelo qual alguns monges do local passaram a transgredir os interditos levantados pelo mosteiro.

Os termos transgressão e interdito podem ser explicado a partir da obra de George Bataille, escritor francês que transitou entre ensaios, romances e poesias. Sua obra abrange desde literatura, filosofia, sociologia e economia entre outros temas relevantes e controversos

* UFPel- Universidade Federal de Pelotas – Centro de Letras e Comunicação – Programa de Pós-graduação em Letras – Pelotas/ RS – Brasil – 96010000. laurasouza.pel@gmail.com

** UFPB – Universidade Federal da Paraíba - Departamento de Mediações Interculturais – Curso de Bacharelado em Tradução. João Pessoa/PB – Brasil – 58032060. hcribeiro@gmail.com

Artigo recebido em 15/08/2021 e aprovado em 16/10/2021.

em seu período de atividade. Em *O Erotismo*, o autor lida com os temas erotismo e violência, ligando-os a tópicos como morte, religião, tabu, sacrifício e principalmente à transgressão e ao interdito, opondo a subjetividade a abordagem científica, de alguém que olha de fora do problema procurando restringir sua experiência profunda, dizendo que o ideal é que “essa experiência atue apesar dela” (BATAILLE, 2014, p.58).

Bataille aborda violência e erotismo a partir das proibições em torno desses assuntos, constatando que o advento do trabalho foi o responsável pela supressão do instinto animalesco, pois esse fez do homem um ser racional. O ser humano, de acordo com o autor, não deixa de ser violento, apenas cerceia sua violência em favor da coletividade, opondo, e favorecendo, forças produtivas aos prazeres improdutivos, ou seja, o excesso. O mundo racional e organizado do trabalho se vincula a um projeto, a um futuro e, é assim, útil ao homem.

Na contramão, existe o instante e o prazer imediato, um descomedimento que representa um perigo à ordem social e, desta forma, o homem se separou da desordem do mundo violento através de interditos. Esses não são apenas construídos pela coletividade, mas são a sua base. Bataille (2014, p.64, grifo do autor) explica que “a coletividade humana, em parte consagrada ao trabalho, se define nos interditos, sem os quais ela não teria se tornado *esse mundo do trabalho* que ela é essencialmente”.

O interdito, então, se associa a um mundo de regularidade, no qual o prazer é postergado em prol de uma coletividade e está preso assim ao profano, um mundo no qual trabalho, produção e consumo ditam as regras que devem ser seguidas para garantir a comodidade e a segurança da vida social. Desta forma, o erotismo e os outros movimentos de excesso são regulados por interditos que são, em geral, passivos às mudanças sociais, assim como toda construção humana.

A narrativa de Eco, ao se passar em uma abadia, na qual nem a reprodução sexual nem a morte violenta eram parte da vida monástica, ressalta a regularidade do homogêneo. Essa existência orientada pelo “duplo mandamento do trabalho e da prece” (ECO, 1983, p.52) direcionada para um bem comum é evidenciada em *O Nome da Rosa* pela estrutura dos capítulos, divididos “em sete dias e cada um dos dias em períodos correspondentes às horas litúrgicas” (ECO, 1983, p.17). Com base nessa construção, percebe-se que a rotina no mosteiro era regida por horários espartanos, dedicados ao trabalho manual ou a contemplação cristã, de forma a não permitir aos monges períodos de excesso.

A rigidez instituída no mosteiro coaduna com a asserção de Bataille sobre o trabalho referida acima. Ainda, de acordo com Vauchez (1995, p.120 *apud* PIRATELI; PIRATELI, 2015, p. 85), a *Regra de São Bento*, citada ocasionalmente pelas personagens do romance, chama a atenção para os períodos livres, ensinando que “A espiritualidade monástica vê a atividade laboriosa sobretudo como um remédio para a ociosidade, uma das perigosas armadilhas erguidas pelo Maligno àqueles aspiram à perfeição”. A Regra, aqui, evidencia o perigo daquilo que não possui finalidade para um mundo voltado para a produção, rechaçando o excedente e, assim, o levando para o domínio da transgressão, ou do sagrado.

Contudo, o estabelecimento de interditos é, de forma alguma, certeza de obediência ou de passividade por parte do sujeito, ao contrário. A oposição entre o mundo da ordem

e o da desordem, que fundam a dicotomia interdito transgressão, é também responsável pelo preceito de que todo interdito pode ser transposto.

O mundo do trabalho e da razão é a base da vida humana, mas o trabalho não nos absorve inteiramente e, se a razão comanda, nossa obediência nunca é ilimitada. Por sua atividade, o homem edificou o mundo racional, mas sempre subsiste nele um fundo de violência e, por mais razoáveis que nos tornemos, uma violência pode nos dominar de novo que não é mais a violência natural, que é a violência de um ser de razão, que tentou obedecer, mas sucumbe ao movimento que nele mesmo não pode reduzir a razão (BATAILLE, 2014, p.63).

A transgressão é, desta forma, parte essencial da organização social, ou melhor, de sua desorganização, procurando desorganizar de forma organizada o excedente, pois a própria produtividade gerada pelo homogêneo acaba gerando forças que contestam o funcionamento da vida voltada para o trabalho. Fenômenos excessivos são oriundos de interditos que cerceiam a violência e que, assim, eclodem num movimento de transgressão. Ainda, Bataille aponta a o caráter ilógico dos interditos pois, apesar de proibirem, eles podem ser infringidos e sua transgressão não é somente possível como pode ainda ser prescrita. O autor vai além e afirma que as sociedades são formadas por essas transgressões organizadas juntamente com o interdito.

Fica claro assim que, apesar dos interditos buscarem refrear o descomedimento, o excesso encontra lugar na sociedade através da transgressão, não como a negação do seu interdito, mas como sua superação, de forma que ao ultrapassá-lo ele é potencializado. Ainda, ao ultrapassar os interditos que regulam e limitam a sociedade organizada, a transgressão expõe, estampando “aquilo que o interdito dissimula” (SALIB, 2001, p.21). Além dos já mencionados erotismo e morte, Bataille (2016) elenca diferentes fenômenos de excesso como êxtase, sacrifício, poesia e outras. Mas por quais vias o excesso é manifestado em *O Nome da Rosa*? Uma delas, o riso, se encontra na lista de Bataille.

Apesar do romance não ser uma comédia e ser construído sobre uma multiplicidade de temas, é inegável que o riso se encontra ligado a esses temas de uma forma ou de outra. Eco arquiteta uma trama de assassinato no qual o veículo da morte é um livro que fala sobre o riso. As discussões que acontecem no *scriptorium* são, na maioria das vezes, sobre o riso e o que os livros contam sobre ele. As passagens do conclave, apesar de discutirem a pobreza de Cristo, são tão absurdas que as personagens cedem, ou encontram apoio, no riso, levando o leitor a tê-lo sempre em mente. Assim, pode-se dizer que um dos temas centrais do romance é o riso: debatido, questionado, condenado, aclamado, definido e redefinido.

Tema gerador de conflito, de natureza sagrada ou herética, é certo que quando o riso aparece na narrativa existe sempre a tentativa de suprimi-lo. A primeira informação que o leitor tem sobre o assunto é quando as personagens Guilherme e Adso visitam o *scriptorium* pela primeira vez e observam o trabalho do monge morto Adelmo. A visão de suas iluminuras e as lembranças que elas evocaram fizeram com que os monges “que tinham seguido a conversa com certa timidez, puseram-se a rir com vontade, como se tivessem esperando a permissão do bibliotecário” (ECO, 1983, p.99) para, em seguida,

serem admoestados pelo ex-bibliotecário Jorge de Burgos. Nesta passagem se encontra a primeira oposição aberta ao riso no romance. A partir de então, as personagens visitantes, e o leitor, tomam consciência de que esse tema era considerado um tabu no mosteiro e não deveria ser tratado levianamente.

Segundo a perspectiva de Bataille, o riso ser proibido num mosteiro não estaria fora de caráter pois, como já dito, a vida e a organização de tal local eram voltadas ao trabalho, ou ao projeto. O riso, assim como outras formas de excesso seria visto como uma futilidade, um dispêndio e, de acordo com o filósofo francês, o ser humano ri em momentos de desespero, ou por nada, possuindo, assim, nenhuma contribuição para o bem social.

Porém o autor entende o riso como algo mais do que demonstração de alegria; para ele, o riso é revelação. Sua experiência, assim como a de outras formas de excesso, incluindo a morte, possuem um sentido de intensidade, numa afirmação de que o ser só é soberano no excesso e na medida que excede a si mesmo: “O extremo do possível supõe riso, êxtase, aproximação aterrorizada da morte” (BATAILLE, 2016, p.72).

Troy Bordun (2013, p.3) explica que para Bataille o riso possui a mesma qualidade, ou essência, do sacrifício, que é aquela que “escapa da razão e do entendimento, aquelas experiências [...] que não se encontram dentro do âmbito do projeto”, enquanto Contador Borges (2011, p.125) vai além e afirma ser o riso, na acepção do francês, “uma forma de negação do discurso do saber, da moral do bem, etc., que também é uma pura afirmação do excesso, da violência, do gasto, da morte, em suma: da soberania”.

Entretanto, apesar do riso sempre estar presente em toda a narrativa, a ação de rir como via de excesso pode ser encontrada em apenas duas passagens de *O Nome da Rosa* e, em ambas, sua ocorrência não era manifestação de alegria, mas de angústia, não um subterfúgio para a comédia, mas para a tragédia. Essa relação encontra apoio nos mitos gregos descritos por George Minois (2003, p. 25) que descreve o riso como “marca da vida divina”. Para ele “O riso, nos mitos gregos, só é verdadeiramente alegre para os deuses. Nos homens, nunca é alegria pura; a morte sempre está por perto, e essa intuição do nada, sobre o qual todos estamos suspensos, contamina o riso” (MINOIS, 2003, p.27).

A primeira aparição deste tipo de riso tem lugar durante o julgamento do despenseiro do mosteiro, Remigio de Varagine. No romance, a personagem, após ser presa pelo inquisidor Bernardo Gui por sua ligação com os *fraticelli* e ser escoltado pelos guardas, deixa o local do julgamento rindo, o que pode ser visto como uma forma de desafio, um desafio a farsa que foi sua condenação. Hub Zwart (1995, p.79) afirma que na visão de Bataille, o “riso transcende e questiona os limites impostos a nós por um dogmatismo predominante e estabelecido e desafia todas as formas de autoridade”. Contudo, no romance, essa faceta do riso como libertadora de opressão e autoritarismo é sempre seguida de destruição.

Além de contestar a verdade estabelecida, o riso de Remigio pode ser visto como expressão de apagamento, de abandono do ser. Quando ameaçado com tortura, a personagem resolve confessar os crimes cometidos por ele e também o assassinato dos monges na abadia, dos quais era inocente, num riso que questionava a razão, expressando

o mais puro desconhecimento. Remígio teve a experiência do *Nada*, entendida não como forma de destruição ou submissão, mas de superação e transgressão.

A personagem Guilherme explica para Adso que “sob tortura, ou ameaçado de tortura, um homem não só diz aquilo que fez, mas também aquilo que desejaria fazer, ainda que não soubesse. Remígio agora deseja a morte com toda a sua alma” (ECO, 1983, p. 441). Esse entendimento do frei sobre a vontade de morte de Remígio encontra apoio em Bataille (2016, p.71), quando este afirma que “no desespero, só sinto vir a morte: tenho por ela um desejo angustiado, mas um desejo e nenhum outro. O desespero é simples: é a ausência de esperança, de qualquer engodo”.

Remígio desejava a morte, o vazio, o não saber, condutor do êxtase, ou seja, a experiência excessiva final, mas recusava a dor, ou o suplício, outra forma de dispêndio; em contrapartida, o inquisidor Bernardo Gui buscava o excesso na destruição de seu objeto - acusado. Modificação essa cujo fim era a obtenção do sofrimento no outro.

Sobre a luxúria de Bernardo Gui, frei Guilherme explica que “Se há uma coisa que excita mais os animais que o prazer é a dor” (ECO, 1983, p.78), entendimento que pode ser encontrado na literatura de Sade estudada por Bataille, a qual mostrava o erotismo sob a ótica da morte. A relação entre sujeito e objeto destruído é ressoada em Eco quando Guilherme explica que entre inquisidor e vítima se estabelece uma ligação na qual a segunda diz o que acredita que dará prazer a seu carrasco. Bataille (2015, p.41) argumenta que

No movimento de dissolução dos seres, o parceiro masculino tem um papel ativo, a parte feminina é passiva. É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído. Mas para um parceiro masculino, a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão em que se misturam dois seres chegando juntos, no final, ao mesmo tempo de dissolução.

Na passagem acima, o autor se refere à relação dos seres mediante atividade sexual, contudo, desde o início de *O Erotismo*, Bataille defende que é indissolúvel a aproximação entre erotismo e morte. Ainda, apesar de na passagem referida do romance não existir, de fato, um parceiro masculino e um feminino, Bataille identifica, no sacrifício, o feminino como vítima e o masculino como sacrificador.

Talvez mais evidente do que o episódio de Remígio, seja a relação entre o riso e o ex-bibliotecário Jorge. Não só é ele o maior opositor à ação, mas todas as conversas pertinentes ao riso acontecem com a sua presença. No entanto, a vontade de Jorge de suprimir o assunto, e o próprio riso, ao invés de ser atingida, o fez se tornar tema frequente de discussão. O interdito, como afirmado por Bataille, apenas evidencia, torna convidativa as paixões que foram proibidas.

O argumento inicial de Jorge contra o riso era a austeridade demonstrada por Jesus Cristo, contudo fica claro que a cruzada de Jorge era fundada no entendimento, e consecutivo medo, do caráter do riso como veículo de verdade, de uma verdade diferente ou inversa à suportada por aqueles no poder, ou melhor, como um incentivo a dúvida. Sobre a relação riso-dúvida, Minois (2003, p. 13) explica que

Não existe nenhuma distância entre o crente e o credo; é essa fusão que engendra o fanatismo, já que o riso se insinua pelos interstícios entre sujeito pensante e o objeto de seu pensamento, que pode, então, assumir aspectos estranhos e estrangeiros. Para rir, é preciso dúvida, um indício de distância, ao menos fictícia, para brincar. O fanático não brinca: ele 'crê nisso' e 'se crê nisso'. Ele é um com sua fé.

Ciente do caráter indestrutível do riso que, como tudo que é natural ao homem será exposto, e potencializado, frente a um interdito, a solução encontrada pelo ex-bibliotecário foi eliminar aqueles que tiveram acesso a uma versão que o validava. Jorge sabia que não poderia eliminar o riso, mas compreendeu no momento em que, por sorte ou azar, o segundo livro da *Poética* de Aristóteles caiu em suas mãos que, caso ela não fosse escondida, seria elevada a uma posição filosófica e, por isso, reconhecida, ameaçando a estabilidade do mundo prezado pela personagem. Até que ponto Jorge arriscou para tentar destruí-la fica-se sabendo nos últimos capítulos do romance, nos quais é confirmado que o maior medo da personagem era, de fato, o poder libertador do riso, como é evidente na longa passagem abaixo.

O riso é a fraqueza, a corrupção, a insipidez da nossa carne. É o folgado para o camponês, a licença para o embriagado. Mesmo a igreja em sua sabedoria concedeu o momento da festa, do carnaval, da feira, essa ejaculação diurna que descarrega os humores e retém de outros desejos e de outras ambições [...] mas desse modo o riso permanece vil, defesa para os simples, mistério dessacralizado para a plebe [...] Mas aqui... a função do riso é invertida, elevada à arte, abrem-se-lhe as portas do mundo dos doutos. Faz-se dele objeto de filosofia e de péruida teologia... O riso libera o aldeão do medo do diabo, porque na festa dos tolos também o diabo aparece como tolo, portanto controlável. Mas este livro poderia ensinar que libertar- se do diabo é sabedoria. Quando ri, enquanto o vinho borbulha em sua garganta, o aldeão sente-se patrão, porque inverteu as relações de senhoria: mas este livro poderia ensinar aos doutos os artifícios argutos, e desde então ilustres, com que legitimar a inversão. Então seria transformado em operação do intelecto aquilo que no gesto irrefletido do aldeão é ainda afortunadamente operação do ventre [...] E deste livro poderia partir a fagulha luciferina que atearia no mundo inteiro um novo incêndio: e o riso seria designado como arte nova, desconhecida até de Prometeu, para anular o medo (ECO, 1983, p.532-533).

Confirma-se então que a proibição de Jorge não era fundamentada em seu argumento inicial, mas sim no medo da personagem do riso tornar soberano os simples. Ainda, pode-se inferir que o ódio e o medo que Jorge sentia pelo riso e que o levaram a dar a cabo seu plano foi alicerçado na sua própria natureza. Para Bataille violência e tabu não respondem à razão, mas sim a sensibilidade. O temor é o fundamento do nojo e não possui motivação sem um perigo objetivo. O autor, ao falar sobre nojo e temor se refere ao temor/nojo ao cadáver, mas o mesmo poderia ser aplicado ao temor/nojo de Jorge pelo riso, e consequentemente pelo livro de Aristóteles na obra de Eco.

Assim, é plausível inferir que o medo de Jorge era a sua própria fascinação, o seu próprio anseio por aquilo que ele reprimia com tanto ardor: "a repugnância, o horror, é o

princípio do meu desejo” (BATAILLE, 2014, p. 84). A personagem Adso, vítima de uma repremenda de Jorge ao ir sobre o conteúdo de um manuscrito, pondera que no passado “essas [imagens] o tivessem seduzido bastante quando as vira, já que as sabia descrever com tanta paixão” (ECO, 1983, p. 102), mostrando que Jorge se encantou um dia com aquilo que anos mais tarde proibiu.

Fiel a seu propósito, a última ação de Jorge foi a destruição do livro, ao mesmo tempo em que destruía a si mesmo. Nesse momento, Jorge decidiu rasgar as páginas da *Poética* “colocando-as aos bocados na boca, e mastigando lentamente como se estivesse consumindo a hóstia e quisesse torna-la carne na própria carne” (ECO, 1983, p.539) e quando Guilherme tentou impedi-lo respondeu que se tornaria o túmulo daquilo que nunca deveria ter sido escrito; por fim riu, “com a gargalhada, sem que os lábios esboçassem alegria, e quase parecia estar chorando” (ECO, 1983, p. 540).

Aqui o riso de Jorge, que durante toda a narrativa tentou severamente suprimi-lo, coincide com aquele de Remigio, um riso final mas sem finalidade, quando “toda a possibilidade se esgota, o possível se esquia e o impossível impera e devasta” (BATAILLE, 2016, p. 65). Mas Jorge não desafiava a autoridade como havia feito o despenseiro, pois era ele a autoridade que estabelecia as regras; ele desafiava a razão. A razão que Jorge desafiava era a razão do mundo homogêneo, de um futuro. Naquele instante, em seu ato final, ele se encontrava em contato com o *Êxtase*.

É pertinente a seguinte passagem de Bataille (2016, p.58), a qual exprime que “O homem cessando – no limite do riso – de se querer tudo e se querendo finalmente aquilo que é, imperfeito, inacabado, bom – se possível, até nos momentos de crueldade; e lúcido...a ponto de morrer cego”. Bataille se refere não ao cego físico, o que, ironicamente Jorge era, mas cego ao projeto, indiferente aos princípios que conduzem a uma vontade de possibilidade. Naquele momento, Jorge atingia a experiência interior, a “viagem ao extremo do possível do homem” (BATAILLE, 2016, p.37), aquela que é vivenciada de dentro “até a agonia do transe” (BATAILLE, 2016, p.39). Ao buscar erradicar o riso em nome de uma ordem racional, a personagem cedeu lugar à um riso maníaco, o qual convinha tanto a alegria da destruição quanto a angústia.

Ao contrário do esperado pelo ex-bibliotecário, ao invés de neutralizar a vontade dos monges o interdito apenas o potencializou, adicionando mistério e desejo ao livro proibido de Aristóteles que, por ser elusivo, já era carregado de mistério e desejo por si só. O excesso de Jorge, assim como o interdito cria a transgressão, foi o causador da outra manifestação de excesso da qual sofriam os monges da biblioteca do mosteiro.

No início do romance, a personagem Adso faz uma breve descrição de seu mentor e, comentando sobre a sua postura, diz que com o tempo ele percebeu “que o que parecia insegurança era ao contrário curiosidade, mas de início eu pouco sabia dessa virtude, que acreditava antes uma paixão da alma concupiscente” (ECO, 1983, p.26). Chama-se a atenção nesta passagem para o termo virtude.

Desde tempos antigos a curiosidade, ou o desejo de saber, foi tópico de discussões. Aristóteles (1973, p.211) inicia sua *Metafísica* afirmando que “Todos os homens têm, por natureza, desejo de conhecer”, atribuindo alegria à inteligência, exultando a vida da mente como agradável e a melhor, prevenindo ainda que caso o prazer espiritual não venha da

experiência mental de conhecer, o sujeito buscará tipos mais vulgares de prazer. Contudo, a essência virtuosa dessa vontade de saber nunca foi universal.

Alberto Manguel (2016, p.27) explica que a palavra curiosidade possuiria um sentido duplo: “Positivo, por que a pessoa curiosa trata as coisas com diligência; e negativo, porque a pessoa trabalha para esquadrinhar coisas que são as mais ocultas e reservadas, e que não tem importância”. O entendimento do autor é baseado em um dicionário etimológico espanhol de 1611 que foi analisado por Roger Chartier em *El nacimiento del lector moderno. Lectura, curiosidad, ociosidad, rareza* de 1966. No entanto, é possível afirmar que a curiosidade no romance, e na Idade Média, era vista majoritariamente como vício.

Silvia Magnavacca (2005, p.190) ensina que no medievo essa visão nobre do desejo de conhecer, ou a curiosidade, passou a ser entendida “como a paixão negativa que buscava deleitar-se em um conhecimento vão das coisas. Por isso era considerada nociva, enquanto dispersa e contrária a busca da verdade”, entendimento que concorda com o ainda mais severo de Isidoro de Sevilha, para quem a “Curiosidade é uma perigosa presunção. Curiosidade é uma ciência danosa. Leva a heresia. Envolve a mente em fábulas sacrilegas” (MARTIN, 2011, p.35 *apud* KOLOS, 2004, p. 149).

Santo Agostinho (1973, p.50) preveniu sobre o perigo da curiosidade, afirmando ser ela capaz de afastar o homem de Deus pois “parece ambicionar o estudo da ciência, quando só Vós é que conhecéis plenamente tudo!” ao mesmo tempo em que ele reconhece que o mundo está coberto de insaciáveis curiosidades que podem contaminar a autêntica busca pela verdade. Oportuno observar que o entendimento de Agostinho aqui se assemelha ao de Jorge em *O Nome da Rosa*. Enquanto frei Guilherme buscava a verdade na ciência e na natureza, as conectando a Deus, a personagem Jorge e Santo Agostinho se referem a uma verdade que somente pode ser encontrada na fé divina. Mais ainda, tanto Santo Agostinho quanto Jorge parecem ter experimentado, quando jovens, o fascínio da transgressão: no caso de Agostinho remete-se ao célebre caso do roubo das peras e no de Jorge ao roubo do livro perdido de Aristóteles.

Tomás de Aquino (1985), responsável por reinserir as ideias de Aristóteles em uma perspectiva cristã, distinguiu o desejo de conhecimento entre *curiositas* e *studiositas*. A última, considerada uma virtude, exalta o exercício de restringir o desejo de saber de forma a não o tornar imoderado, valorizando o comedimento e a busca ordenada pelo saber da verdade divina, sendo, assim, ligada a virtude da temperança, enquanto que a primeira, além de representar o desejo descomedido por conhecimentos alheios à Deus, tende a levar o sujeito ao vício da vaidade, desejando conhecer apenas para gabar-se da posse de tal conhecimento.

No romance de Eco, é impossível dizer que os monges que buscavam o livro o perseguiam por ser o segundo livro da *Poética* um veículo para a verdade de Deus, sendo que seu autor a teria escrito séculos antes do surgimento do cristianismo. Mais inverossímil ainda é tentar encontrar a qualidade de moderação ligada à *studiositas* no romance de Eco, no qual os monges estavam dispostos a infringir as regras da abadia, cometer roubos, chantagens e, mais blasfemo ainda dentro do contexto, trocar favores sexuais em ordem de ter em mãos o livro proibido. Sem dúvida, a vontade de saber dos monges estava ligada à

curiositas e não à sua virtude contrária. O que então legitimava toda essa imoderação, esse excesso de vontade de conhecimento, toda a audácia de transpor os interditos?

Santo Agostinho, ao narrar sua adolescência, conta um episódio que o atormentou durante toda a sua vida, o roubo das peras. Ao buscar uma justificativa para seu ato, não encontra outra a não ser que as colheu “simplesmente para roubar [...] banqueteando-me só na iniquidade com cujo gozo me alegrara” (AGOSTINHO, 1973, p. 50) e aqui, mais uma vez, volta-se a premissa de Bataille de que o que torna a transgressão tão apelativa é o próprio ato de transgredir seu interdito. O proibido, ao invés de domar o desejo, o aviva, dá coragem ao sujeito de transpor aquilo que talvez ele não se considerasse capaz, ou nem soubesse querer transpor.

Bataille (2014, p.110) afirma que

No extremo, todavia, queremos resolutamente o que coloca nossa vida em perigo.

Não temos sempre a força de querê-lo, nossos recursos se esgotam, e por vezes o desejo é impotente. Se o perigo se torna pesado demais, se a morte é inevitável, em princípio, o desejo é inibido. Mas se a sorte nos leva, o objeto que desejamos mais ardenteamente é o mais capaz de nos arrastar a loucas despesas e nos arruinar [...] Na medida em que podem (é uma questão – quantitativa-de força), os homens buscam as maiores perdas e os maiores perigos.

E é exatamente a aceitação de risco, de exceder, que leva as personagens a perseguirem seus objetos de desejo na abadia. O objeto de desejo de Jorge era a anulação do risco mas, como argumentado anteriormente, sabendo ser essa uma tarefa impossível, se contentou com a anulação do conteúdo do segundo livros da *Poética*, visto por ele como danoso. Ele aceitou o risco de transgredir em ordem de manter prisioneira uma verdade contrária à dele, um contra-discurso que tinha o poder de questionar o discurso de poder da Igreja. Em contrapartida, foi curiosidade a força motriz que impeliu alguns dos monges que trabalhavam no *scriptorium* e que os encorajou a transgredir os interditos fixados pelo ex-bibliotecário.

A ficção de Eco está repleta de referências à curiosidade, ou ao desejo de saber: “Já não conseguia mais resistir [...] Decidi que não podia continuar mais presa do desejo de saber” (ECO, 1983, p.228), “o lugar em torno do qual rondavam os curiosos que morreram” (ECO, 1983, p. 364), “ardia de vontade de saber” (ECO, 1983, p.197), “querendo o bem deles e não a glória da própria curiosidade” (ECO, 1983, p.215), ou ainda “por que não deveriam arriscar a vida para satisfazer uma curiosidade de sua mente” (ECO, 1983, p. 216). É certo que os incautos que conseguiram ter em posse o livro interditado não estavam cientes de que a morte viria àquele que o tentasse ler, mas sabiam que a empreitada na qual se engajaram não era livre de risco, hipótese respaldada pela última passagem citada.

Diferentemente do risco, Bataille não incluiu a curiosidade entre seus fenômenos de excesso, mas, a partir da leitura do autor francês, fica claro que assim como violência e erotismo, manifestações inherentemente humanas que levam o sujeito a se exceder frente a imposições, no romance de Eco a curiosidade possui a mesma força transgressora que

os fenômenos anteriormente referidos. Curiosidade é algo inato ao homem, mas só é excesso frente ao interdito.

Ainda, assim como o objeto de desejo do erotismo é externo, o mesmo pode ser dito sobre o objeto de desejo do ser curioso, cuja “escolha [...] é dependente não de uma qualidade objetiva desse objeto, mas de algo que toca interiormente no homem, a sua subjetividade” (BATAILLE, 2014, p.53). A diferença entre o objeto de desejo do erotismo e o da curiosidade é que o do primeiro apela ao corpo e o do segundo à mente. Este entendimento está presente na filosofia de Santo Agostinho que conectou curiosidade a um tipo de anseio da alma, chamando-a de concupiscência dos olhos em oposição à concupiscência da carne. Ambos exercidos pelos mesmos sentidos corporais, a primeira, e mais perigosa, tende a “não um apetite de se deleitar na carne, mas um desejo de se conhecer tudo por meio da carne” (AGOSTINHO, 1973, p.222).

A análise do tópico transgressão neste artigo buscou expor o comportamento dos monges que, durante os sete dias narrados por Adso, empenharam-se em transpor o interdito levantado e adentrar a biblioteca na busca de um livro, porém, a partir do enunciado de Santo Agostinho, é válido propor uma questão quanto a personagem Jorge em relação ao tópico curiosidade. Agostinho diz que a curiosidade é a concupiscência dos olhos então, quando o sujeito não tem mais olhos para ver, é possível ser curioso?

Percebe-se durante a leitura do romance que Jorge era a memória da abadia mas, implacavelmente, buscava guiar o presente não em direção a um futuro, mas para os dias de glória do passado, mais disposto a suprimir do que obter, repetindo ao invés de inovar, favorecendo o mundo do espírito em detrimento ao mundo natural. Não apenas sua experiência literária era mediada, mas sua experiência com o mundo externo era limitada, o que pode ter provocado a personagem a se fechar, tornando-o não apenas um cego físico, mas também cego, não a ação de outros, mas a experiência alheia. Aqui, se levanta a hipótese de que, sem poder enxergar, sem poder ser seduzido pelo visual, Jorge se tornou um ser entorpecido, paralisado em relação a condição natural do homem como um ser curioso.

A curiosidade é algo pessoal, intransferível, não pode ser mediada, e a impossibilidade de vivencia-la pode haver lhe conferido repúdio por aqueles curiosos que o cercavam. Entretanto, tem-se a impressão de que ele nem sempre foi assim. Pelo que frei Guilherme consegue reconstruir e pelo comportamento do próprio Jorge, a personagem poderia ser descrita, além de um ávido leitor, como um pesquisador e rastreador de raridades bibliográficas durante a sua juventude, fato que lhe deu prestígio e o alçou ao cargo ao cargo de bibliotecário. Jorge por certo amava os livros sob seu cuidado e, aqueles que não estavam, ele buscava adquiri-los, independente do método.

A descoberta do segundo tomo da *Poética*, apesar de ter sido mantida em segredo, serviu-lhe não apenas como aspirante à bibliotecário pois veio junto com “um saque que te tornou famoso e estimado aqui na abadia e te fez obter o posto de bibliotecário” (ECO, 1983, p.524), mas ainda deve tê-lo incutido orgulho, uma sensação de superioridade por ter sido ele o único que havia encontrado livro tão raro e tão perigoso em uma velha biblioteca, “onde eu, não tu, fui chamado pela providência para encontrá-la, e trazê-la comigo, e escondê-la por mais anos ainda?” (ECO, 1983, p. 538).

A obra de Bataille é perpassada pela ideia de que o interdito é a força da transgressão, que é ele que lhe dá valor e que, por isso, torna-a irresistível. O desejo de transgredir, explica Bataille (2016, p.19), está ligado à proibição da ação de consumar esse desejo, intensificando-o:

O domínio proibido é o domínio trágico, ou melhor, sagrado. É verdade, a humanidade o excluiu, mas para magnifica - lo. O interdito diviniza aquilo cujo acesso proíbe. Subordina esse acesso à expiação – à morte –, mas o interdito não deixa de ser um convite, ao mesmo tempo um obstáculo.

Em concordância com a citação acima, Bataille remete a uma outra, de Sade (SADE *apud* BATAILLE, 2014, p. 72), que diz que “Nada contém a libertinagem [...]. A verdadeira maneira de estender e multiplicar seus desejos é impor-lhes limites” e ainda que “Derrubar uma barreira é por si só algo atraente; a ação adquire um sentido que não tinha antes que um terror, que dela nos afasta, a cercasse de um halo de glória” (BATAILLE, 2014, p.72), adicionando que nada é capaz de reduzir a violência.

Usando ambas afirmações como modelo, poderia ser inferido que a curiosidade não pode ser também refreada e que quanto maior sua repressão, maior será o seu apelo, caso ilustrado em *O Nome da Rosa*. Vício ou virtude, estabelece-se que a curiosidade é também manifestação de excesso. Jorge, certamente, a via como vício, capaz de levar o monge inquisitivo à um caminho contrário aos preceitos da Igreja; Guilherme, ao contrário, como virtude e um meio de alcançar a verdade.

Na citação na qual Jorge condena o riso, ele faz uma alusão a Prometeu, conhecido personagem da mitologia grega. Nessa, a forma encontrada por Zeus como punição para Prometeu por esse ter roubado dos deuses o fogo do Olimpo e o ter presenteado à humanidade foi dar Pandora de presente para Epimeteu, seu irmão. O pecado de Pandora é também conhecido: por curiosidade abriu o jarro no qual estavam guardadas todas as preocupações e doenças que poderiam causar sofrimento ao gênero humano, libertando-as, restando no fundo do jarro apenas a Esperança. Aqui é evidenciado o uso da curiosidade como punição e veículo de destruição.

Relevante apontar que a abadia retratada por Eco foi ao chão após sucumbir ao fogo que tomou conta da biblioteca enquanto frei Guilherme e Adso tentavam recuperar o livro de Aristóteles oculto por Jorge. Assim, pode-se argumentar que foi a curiosidade, inicialmente do monge Venâncio, mas que acabou se espalhando entre seus pares, o princípio da derrocada. Caso Jorge não tivesse percebido que Venâncio havia descoberto a existência do livro e estava prestes a roubá-lo, não haveria envenenado o livro causando as mortes investigadas por Guilherme que, por sua vez, não haveria perseguido com tanto ânimo a causa do mistério.

Apesar de deste o princípio da trama frei Guilherme ter se mostrado diligente em sua busca pela solução dos crimes, não apenas por lhe haver sido incumbido da missão, mas também por sua curiosidade, foi a dispensa do abade que o incitou a ir atrás do livro em sua última noite na abadia: “Agora o desafio não é somente mim e Abbone, é entre mim e todo o acontecimento, eu não saio destas muralhas antes de ter sabido. Quer que eu parta amanhã? Bem, ele é o dono da casa, mas até amanhã eu preciso saber.

Preciso" (ECO, 1983, p. 508). Mais uma vez, Eco nos apresenta uma situação na qual é uma proibição que leva uma personagem a superar seu interdito, levando-a a uma ação transgressora.

Alberto Manguel (2016, p.63) pondera que ao mesmo tempo em que "a divindade concedeu ao gênero humano o dom de querer saber mais" condenou-o por usá-lo, finalizando seu argumento afirmando que "Alguma curiosidade parece ser permissível, curiosidade demais é punida" (MANGUEL, 2016, p.63). De forma semelhante, Minois (2003, p.26) se pergunta se, apesar do riso ter sido dado ao homem pelos deuses, esse "limitado, frágil, será capaz de controlar essa força que o ultrapassa?" pois "O riso, como um sopro grande demais para nosso espírito, pode conduzir à loucura". Ambas as citações ressaltam claramente o teor pernicioso, para o mundo homogêneo, das duas formas de excesso aqui conectadas à diegese.

Seguindo os princípios bíblicos que, em tese, regiam a vida no mosteiro, não é espanto o destino que o lugar teve. Apesar da *Regra de São Bento* ser referida como o preceito ao qual os monges do lugar pautavam suas ações, sua obediência mal pode ser discernida no romance; o que Eco expõe é uma sequência de violações na qual a luxúria, da carne e da mente, e o excesso tem curso livre: os monges e noviços leem escondidos manuscritos impróprios, o despenseiro Remigio e seu assistente Salvatore seduzem as moças pobres do vilarejo ao redor do mosteiro com a promessa de comida, o abade disfarça sua ganância com fervor religioso e parte da abadia é controlada por um desejo por conhecimento tão intenso que os leva à ruína.

SOUZA, L. S. de; RIBEIRO, H. J. C. Laughter and curiosity: Channels of transgression in *The Name of the Rose*. **Revista de Letras**, São Paulo, v.61, n.2, p.71-84, 2021.

▪ **ABSTRACT:** This article aims to investigate the relationship between interdiction and transgression in Umberto Eco's novel *The Name of the Rose*, aiming to expose that the bond that ties them is formed through dependence. It also seeks to analyze laughter and curiosity as the channels through which transgression manifests itself in face of the imposed bans in Eco's fiction, not as a way of denying, but of overcoming them, thus, enhancing them. It is understood that laughter as excess appears in the novel as ecstasy, experience, dissent and death, while curiosity as transgression occur as a result of the first interdiction, that of laughter, and it is evaluated as both studiositas and curiositas. It is considered, yet, that both channels of excess lead to death and destruction, highlighting the danger to the homogeneous world. The theoretical approach of this article is mainly composed by the works of Georges Bataille, with the support of Alberto Manguel and Georges Minois.

▪ **KEYWORDS:** Novel; interdiction; transgression; excess; laughter; curiosity.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, S. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os Pensadores, VI).
- APOCALIPSE. In: BÍBLIA. **Sagrada Bíblia: Antigo e Novo Testamentos**. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2013. p. 849-861.
- AQUINO, T. Suma Teológica. In: AQUINO, T. **Sto. Tomás de Aquino, Dante Alighieri, John Duns Scots, William of Ockham**. Traduções de Luiz João Baraúna et al. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985. p. 103-146. (Os Pensadores).
- ARISTÓTELES. A. **Metafísica**. Tradução de Vincenzo Cocco. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os Pensadores, IV). Livro I e II.
- BATAILLE, G. **A Experiência Interior**: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. (Suma ateológica, v.1).
- BATAILLE, G. **A Literatura e o Mal**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BATAILLE, G. **O Erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- BORDUN, T. M. Georges Bataille, Philosopher of Laughter. In: MODERN LANGUAGES AND LITERATURES ANNUAL GRADUATE CONFERENCE, 2013. **Good Laugh Bad Laugh Ugly Laugh My Laugh**, 2013. Disponível em: <https://ir.lib.uwo.ca/mllgradconference/2013Conference/MLL2013/1/>. Acesso em: 11 ago. 2022.
- CONTADOR BORGES, L.A. **O Louvor do Excesso**: Experiência, Soberania e Linguagem em Bataille. Orientador: Leon Kossovitch. 2011. 215f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- ECO, U. **O Nome da Rosa**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- KOLOS, A. Imagining Otherness: The Pleasure of Curiosity in the Middle Ages. **Mirabilia**, Leeds, 2004.
- MAGNAVACCA, S. **Lexico Técnico de Filosofía Medieval**. Buenos Aires. Miño-y-Dávila, 2005. (Coleção Ideas en debate, Serie Historia Antigua-Moderna).
- MANGUEL, A. **Uma História Natural da Curiosidade**. Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. Tradução Maria Helena O Ortiz Assumpção. São Paulo: Ed. da UNESP, 2003.

PIRATELI, M.R; PIRATELI, M.A. As normas da vida monacal na Regra de São Bento: Um estudo sobre o código beneditino. **Actio Revista de Estudos Jurídicos**, Maringá, v.1, n. 25, p. 80-99, 2015.

SALIB, M. S. **A Disciplina da Transgressão**. Orientadora: Ana Luiza Andrade. 2001. 92f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Pós Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.

ZWART, H. **Ethical Consensus and the Truth of Laughter: The Structure of Moral Transformations**. Kapen: Kok Pharos Publishing House, 1995.

ANÁLISE DO SONETO “A FRAGILIDADE DA VIDA HUMANA” E DOS ESPECTROS DA POESIA SEISCENTISTA PORTUGUESA.

Luana Leão SILVA*

- **RESUMO:** Alvitra-se com esta análise decifrar e assimilar pormenores do soneto “A fragilidade da vida humana”, de autoria concebida ao poeta Francisco de Vasconcelos, presente no mais relevante cancionero português *A Fénix Renascida* – elaborado por Matias Pereira da Silva, publicado entre 1716 e 1728. Vide os estudos realizados por Micaela Ramon, Cidália Dinis e Segismundo Spina, este trabalho brevemente caracteriza *A Fénix Renascida* como um inventário da língua, dos principais recursos líricos e temáticas comuns entre as produções poética do período, absorventes do contexto histórico-religioso instável do século XVII, trivialmente designado como “Barroco”, entretanto que será retificado consoante ao que engendra Adma Fadul Muhana, Maria do Socorro Fernandes de Carvalho e João Adolfo Hansen. Ademais, para viabilizar a construção de uma ótica interpretativa e individual sobre o soneto, para além das concepções estruturais assentes por José de Nicola e Ulisses Infante, a estilística do uso de antíteses, paradoxos e hipérbatos pontuada por Afrânio Coutinho e de símbolos paralelos e comparativo com renomadas obras como *Os Lusíadas* de Luís de Camões e *Odisseia* de Homero, busca-se integrar a questão da frágil, pessimista e cética vida humana perante o preestabelecimento de morais e perspectivas existenciais em concordância ao severo vazio do fim.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *A Fénix Renascida*; soneto; seiscentista; antíteses; existencial; fragilidade.

<i>Baixel de confusão em mares de ânsia,</i>	10 sílabas
<i>Edifício caduco em vil terreno,</i>	10 sílabas
<i>Rosa murchada já no campo ameno,</i>	10 sílabas
<i>Berço trocado em tumba desd'a infância,</i>	10 sílabas
<i>Fraqueza sustenta em arrogância,</i>	10 sílabas
<i>Néctar suave em campo de veneno,</i>	10 sílabas
<i>Escura noite em lúcido sereno,</i>	10 sílabas
<i>Sereia alegre em triste consonância</i>	10 sílabas

* Universidade de São Paulo (USP), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo – SP – Brasil. luanaleaosilva@usp.br.

Artigo recebido em 17/09/2021 e aprovado em 18/11/2021.

<i>Viração lisonjeira em vento forte,</i>	10 sílabas
<i>Riqueza falsa em venturosa mina,</i>	10 sílabas
<i>Estrela errante em fementido norte,</i>	10 sílabas
<i>Verdade, que o engano contamina,</i>	10 sílabas
<i>Triunfo do temor, troféu da morte,</i>	10 sílabas
<i>É nossa vida vã, nossa ruína.</i>	10 sílabas

(VASCONCELOS, 2002, p.154).

- 1 Bai/**xel/** de/ con/fu/**são** em/ **ma/res/** de/ **ân/sia**, - A
- 2 E/di/**fi/cio/** ca/**du/co** em/ vil/ ter/**re/no**, - B
- 3 **Ro/sa/** mur/**cha/dal** já/ no/ **cam/po/** a/**me/no**, - B
- 4 **Ber/ço/** tro/**ca/do** em/ **tum/ba/** des/**d'a** in/**fân/cia**, - A
- 5 Fra/**que/za/** sus/**ten/ta** em/ ar/ro/**gân/cia**, - A
- 6 **Né/c/tar/** su/**al/ve** em/ **cam/po/** de/ ve/**ne/no**, - B
- 7 Es/**cu/ra/** **noi/te** em/ **lú/ci/do/** se/**re/no**, - B
- 8 Se/**re/ia** a/**le/gre** em/ **tris/te/** com/so/**nân/cia**, - A
- 9 Vi/ra/**çao/** li/son/**jei/ra** em/ **ven/to/** **for/te**, - C
- 10 Ri/**que/za/** **fal/sa** em/ **ven/tu/****ro/sa/** **mi/na**, - D
- 11 Es/**tre/la** er/**ran/te** em/ fe/men/**ti/do/** **nor/te**, - C
- 12 Ver/**da/de**, / que o/ en/**ga/no/** con/ta/**mi/na**, - D
- 13 Tri/**un/fo/** do/ te/**mor/**, tro/**féu/** da/ **mor/te** - C
- 14 É/ **nos/sa/** **vi/da/** vã, **nos/sa** ru/**í/na**. - D

Introdução

Este trabalho ambiciona analisar o soneto de autoria atribuída a Francisco de Vasconcelos, “A fragilidade da vida humana”, constituinte da antologia de obras líricas, *A Fênix Renascida ou Obras poéticas dos melhores engenhos portugueses*, conjunto elaborado por Matias Pereira da Silva e publicado entre 1716 a 1728.

Produzida em cinco volumes e transcorrida por somente duas edições, a compilação *A Fênix Renascida* é engrandecida por Micaela Ramon e Américo Diogo, da Universidade de Minho, no texto “A Fênix Renascida, cancioneiro da poesia barroca portuguesa” (RAMON; DIOGO, 2005), em vista de sua significação para a recuperação de obras vulneráveis à letargia e também em favor de constar a lírica de cerca de 40 autores canônicos ou anônimos (HANSEN, 2002), assente às informações admitidas na “Introdução às obras Fênix Renascida e Postilhão de Apolo”, concebidas pelo professor, crítico literário, pesquisador, ensaísta e historiador da literatura brasileira João Adolfo

Hansen, embora dentre um prisma de inexatidão sobre as atribuições de autoria, na ocasião da possibilidade de pertencimento incorreto, ainda que certificados pelo editor. Todavia, invariavelmente “preservam-se nela aspectos atinentes quer à língua, às formas, e aos temas poéticos do período barroco” (RAMON; DIOGO, 2005, p.503), fator derivado da ausência de reedições. Em acréscimo, “conservam-se os melhores e mais felizes momentos da inspiração poética do século XVII” na opinião de Segismundo Spina (1966, p.53), em “Uma introdução à poesia da Fénix Renascida”.

O presumível autor, prestigiado poeta português, Francisco de Vasconcelos, nascido em Funchal – Ilha da Madeira, 1665, e falecido em 1723, obteve destaque em suas obras póstumas “Feudo do Parnaso” (1729) e “Hecatombe Métrico” (1729), bem como em seus sonetos publicados no conjunto “Postilhão de Apolo” e em “A Fénix Renascida”, que conforme apontado anteriormente, é onde conserva-se o soneto que nesse artigo será averiguado.

Considerado por muitos especialistas como um dos maiores representantes portugueses (DINIS, 2014) da produção lírica do século XVI, Francisco de Vasconcelos possui sua poética coincidente às marcas literárias comuns às das demais obras de poetas do período seiscentista, pontuados por Afrânio Coutinho (1994) em seu livro *Do Barroco*, através da similaridade de ornamentação, uso de recursos estilísticos e retóricos exemplificados por exacerbadas antíteses, hipérbatos e paradoxos. Tais características dialogam com um estado de expressão, de certa forma, ao momento histórico contextualizado pela Contrarreforma. No século XVI, houve uma extensão da doutrina Protestante após a denúncia das práticas ímporas da Igreja Católica por Martinho Lutero (1483-1546) com a publicação de “As 95 teses”, proporcionando a criação do Luteranismo e o Calvinismo, de João Calvino (1509-1564), assim como a admissão por parte da burguesia a essas novas vertentes cristãs. Em consequência, ocorreu então a Reforma Católica, com o estabelecimento de ações com fins contrários à disseminação do Protestantismo, no Concílio de Trento (1545-1563). Em um meio conflituoso, a literatura desse período se corresponde, muitas vezes, a uma poética que contempla recursos absorventes e relacionados ao externo, de tal forma que assume características extremistas e existenciais, paralelas ao contexto histórico:

Tal estado de conflito ou tensão espiritual é que se traduz no estilo pelo uso de artifícios e figuras apropriadas, tais como antíteses, paradoxos, contorções, preciosismos, assíndetes, metáforas, imagens emblemáticas, simbolismos sensuais, sinestesia, hipérboles e catacreses. São as expressões de um estado de tensão interior entre a forma e o conteúdo, de um estado de turbulência, de independência e agressividade, de “conflito entre o indivíduo e um mundo inseguro”, indicadores de “crença numa múltipla teia de inter-relações”, “porquanto a maioria dos poetas barrocos encontraram um método estético no qual as imagens e figuras ligam esferas aparentemente estranhas, descontínuas” (COUTINHO, 1994, p.66).

Dessa forma, as asserções que abonam contrastes para descrever religiosidade e o apelo carnal, o antropocentrismo e o teocentrismo, fé *versus* razão e a luz *versus* sombra, derivando da perspectiva de um indivíduo que se comunica e se transforma com os fatores

históricos em que estava inserido, a julgar pela desorientação sobre quais crenças ou vertentes seguir e embasar o critério moral de certo e errado, representam-se por meio de contraponto de concepções, metáforas e alegorias que perpassam através de uma retórica aprimorada e da hesitação sobre conceitos pré-estabelecidos.

O fenômeno literário e artístico, que muitos configuram como “estética barroca”, no entanto que se refere a um estabelecimento insuficiente – segundo a professora doutora Adma Muhana (2016, p.47) em seu texto “Gregório de Matos, beato”, para tratar de uma “configuração comum em vários modos discursivos da Península Ibérica do século XVII”, é levantado pela contestação realizada por Maria do Socorro Fernandes de Carvalho, uma vez que tal denominação alicerça inadequações de princípios temporais e espaciais contemporâneos para a cognição das obras seiscentistas, ao unifica-las e restringi-las em uma ordem cronológica, em “O que há de literatura e cultura nos séculos XVI e XVII?”:

Resta assente que o leitor de nossa contemporaneidade, além de não poder abrir mão dos conhecimentos adquiridos pelo homem no decurso dos séculos, não pode e não quer deixar de considerar que os tempos são outros, e que aquelas ordenações de conceitos que alicerçaram determinada poesia não operam mais, em amplo leque, em seu próprio hoje, aqui e agora. Esse leitor, mesmo que o desejasse, não poderia “arrancar seus olhos”. E é igualmente interdito a ele esperar que conceitos, ideias, opiniões, visões de mundo e sensibilidades do século XVII sejam pautados pelas ordenações hodiernas. Só por serem nossos valores, não são ou não foram os únicos. (CARVALHO, 2011, p.275).

João Adolfo Hansen também reflete sobre a instauração dos conteúdos como pertencentes à uma estética barroca, respaldando-se em abstrações comuns à Fernandes de Carvalho e no estipular de muitas conjunturas depreciativas no parecer das obras do período, como por exemplo, no emprego de termos fixos que supostamente se assimilam à poética do espanhol Luis de Góngora y Argote (1561-1627) o famigerado “Gongorismo”, referente a característica da utilização de palavras rebuscadas, excessivo uso de metáforas, que foi alvo de demasiado critismo e desprezo, assim como as características líricas que se aproximam ao “Quevedismo”, proveniente da poética de espanhol Francisco de Quevedo (1580-1645) intuindo o jogo de concepções, argumentações (HANSEN, 2002), além de outras designações, que favorecem a insuficiência da categorização e apontam o quesito depreciativo ao serem usados:

Quando as representações coloniais são transformadas em “barroco”, no século XX, a interpretação idealista é mantida no uso dedutivo e acrítico da noção, que generaliza, as categorias neoclássicas para fundamentar as avaliações da poesia seiscentista como “excesso”, “jogo de palavras”, “alambicamento”, “artificialismo”, “formalismo”, “niilismo temático”, “afetação”, “pedantismo e mais anacronismos. (HANSEN, 2002, p.26).

Por sua vez, a similaridade integrou obras de comuns características pela Europa, em seguida, pela América, inclusive para o Brasil, além de não apenas ocupar o campo literário mas também o artístico, através da pintura, escultura, arquitetura, com os artistas europeus Caravaggio, Rembrandt, Bernini, Diego Velázquez e no Brasil, o escultor Antônio Francisco Lisboa, mais conhecido como Aleijadinho.

Em suma, dada as reflexões expostas e sustentadas por prestigiados teóricos, a produção poética de Francisco de Vasconcelos acolhe aspectos comuns à demais obras seiscentistas, sobretudo nos poemas que se destinaram à publicação em *A Fênix renascida* especificamente no soneto “A fragilidade da vida humana”, cujo é alvo dessa análise, com fins de constatar sua integridade, observando os recursos poéticos, tais como o estudo de sua estrutura e a escansão, esquema de rimas, objetos, alegorias e imagens, que são fundamentais para validar a interpretação conforme referência de impressões particulares, de obras precedentes e principal e evidentemente, a partir da contextualização histórica do século XVII, o qual o poeta está inserido.

Estrutura do poema

“A fragilidade da vida humana”, de autoria atribuída ao poeta Francisco de Vasconcelos, é um soneto seiscentista, presente na coletânea de obras líricas *A Fênix Renascida* (1716).

A partir dos elementos de análise estrutural poética, apontados por José de Nicola e Ulisses Infante (1993) na obra *Como ler poesia*, observa-se o soneto, então constituído por dois quartetos, duas estrofes de quatro versos, e dois tercetos, duas estrofes de três versos, como provido de um esquema de rimas, sendo ele ABBA/ABBA/CDC/DCD, em catorze versos decassílabos, isto é, em dez sílabas poéticas.

Em demais recursos rítmicos, apresenta fenômenos de repetição de fonemas consonantais, como na sequência de palavras *sereno* e *sereia* (versos 7 e 8), *vento* e *venturosa* (versos 9 e 10), *triunfo* e *troféu* (verso 13), e anáfora, na repetição da palavra *nossa*, no último verso. Ademais, é perceptível a incidência de palavras paroxítonas no soneto, que juntamente aos elementos citados, também transforma a musicalidade, ao ser recitado.

Em relação a linguagem poética, há uso assíduo de figuras elocutórias como antíteses, hipérboles e outras, que serão melhor explicitadas a seguir, em conjunto da análise semântica e conceptista dos versos de cada estrofe e também do título.

Análise da primeira estrofe

Baixel de confusão em mares de ânsia,
Edifício caduco em vil terreno,
Rosa murchada já no campo ameno,
Berço trocado em tumba desd'a infância,
(VASCONCELOS, 2002, p.154).

O soneto inicia-se propondo expressões quantitativas para descrever uma circunstância em que a imagem de um baixel, uma embarcação de grande porte (CARVALHO, 2011), a tradução física e aguda do sentimento de sentir-se confuso, navega por mares de ânsia.

A passagem explora, além da disposição de elementos conflitivos e angustiantes, que é a *confusão* e a *ânsia*, a inserção desses elementos dentro da alegoria de uma embarcação em mares, ou seja, em um meio compatível, harmonioso, proveitoso para o avanço próspero e abundante, transparecendo a intensidade com que esses sentimentos são manifestados, hiperbolicamente. O sentimento de sentir-se confuso ou perturbado é proporcional a um grande barco, que está situado em mares, um substantivo que simboliza uma grande escala de volume de água, que por sua vez, é de ânsia – com o mesmo intuito de enfatizar a proporção desse fenômeno.

De um modo geral, o soneto inicia-se abordando aspectos pessimistas, que se adicionam e que serão essenciais para a construção temática.

A mesma concepção aditiva é conservada no segundo verso, onde em um vil terreno, isto é, em um espaço desprezível e repugnante, há um edifício caduco, uma construção ausente de vitalidade e forças. Para a efetividade de uma instalação segura e forte, é necessário que haja uma análise do terreno que fundamentará a construção, afim de que esteja planificado, com solo apropriado, contrariamente do que é descrito no soneto e que serve de base para uma estrutura, que por ser caduca, está definitivamente suscetível a desmoronar.

É evidente que o caráter do soneto observa um meio externo complexo e pessimista, manifestado através de alegorias e metáforas correspondentes à essa visão, que abrangem divergentes e contrastantes espaços, área urbana onde localiza-se edifícios e no primeiro verso, em área marítima, de forma que exemplifique que a problemática é onipresente, atinge os locais de uma forma integral. Em acréscimo, intencionava-se o uso somente de substantivos, a preposição “em” e o complemento, com ausência de verbos, o que cria uma atmosfera de inalterabilidade, um estado irreparável ao que se refere ao pessimismo e as problemáticas que alicerçam essas perspectivas. Nos seguintes versos, há uma mudança de ótica sobre esse pessimismo, com uma nova organização de elementos principais, uma vez que há uso da figura de linguagem antitética: ocorre disposição de opostos. Aponta-se a imagem de uma rosa que, paralela ao edifício, é frágil e está murcha desde o princípio, mesmo em um campo ameno. Há um contraste de ideias nesse verso, uma vez que a rosa não corresponde ao clima favorável que a amenidade proporcionaria a seu desenvolvimento e preservação, porque seu conflito é precedente, expresso pela partícula “já”. O motivo de seu mirrar não é solucionado com um ambiente benéfico, uma vez que seu enfraquecimento já fora consumado, não há chance ou esperança de ressuscitar.

Isso desencadeia a concepção do último verso da estrofe, que o recurso de antíteses em *berço* e *tumba* se associa a temporalidade da vida humana, ocorrendo um contraponto da imagem de um móvel de repouso de um bebê em relação ao móvel de repouso de um cadáver – os dois extremos da existência humana. Assim como o simbolismo do murchar da rosa, que aborda a passagem do tempo e também o edifício caduco, termo que frequentemente é aplicado a algo deteriorado pelo tempo, entende-se a probabilidade

desses versos agirem como uma metáfora em relação a questões existenciais, uma vez que com o decorrer do desenvolvimento, o berço é substituído, ao fim da vida, por uma tumba – compreendendo então que viver, seria um acúmulo de sofrimento e ilusão, que está em conformidade e prestabilidade à morte. A problemática origina-se do fato de existir e da forma superficial que sobrevém o princípio e o desenvolvimento, à serviço do fim.

Dado o exposto, a primeira estrofe do soneto insere a temática poética construída a partir da insatisfação com a decorrência do existir e da relação conflituosa com o espaço, com sentimentos individuais, tais a confusão e a ânsia. Expresso em metáforas, com o emprego de itens antitéticos e comparativos, de um modo que aponta o exacerbado negativismo diante do que se encontra no estado dos indivíduos que padecem a existência, o Ethos do soneto estuda um tempo teleológico, em que cinde a vivência de dentro de um meio social e individual para manifestar uma perspectiva externa e pessimista, com o fim de analisar a vida, que em sua concepção, abrange uma intensa escala de sentimentos individuais desfavoráveis, como se descreve no primeiro e segundo verso e um desafortunado lidar com a passagem do tempo e a proximidade da morte, como trata o terceiro e quarto verso.

Análise da segunda estrofe

Fraqueza sustenta em arrogância,
Néctar suave em campo de veneno,
Escura noite em lúcido sereno,
Sereia alegre em triste consonância.¹²
(VASCONCELOS, 2002, p.154).

No início da estrofe, manifesta-se, através de uma possível sentença de natureza proverbial e filosófica, que a *arrogância* alicerça ou esconde *fraquezas*. Esses aspectos antitéticos são responsáveis por insinuar uma desaprovação sobre indivíduos que reproduzem o cunho desse ditado, uma vez que não é possível impor superioridade intelectual, moral ou social solitariamente, o que dessa forma, repercute um enfado social concomitantemente a que vigora esse mesmo sentimento em si mesmos, por esconder suas vulnerabilidades internas que continuam existindo, ainda que ocultas. Essa passagem acompanha a perspectiva da estrofe inicial e explicita que além da problemática abranger o espaço de uma forma integral e também a individualidade, ela inunda as relações interpessoais.

Em seguida, demonstra-se a alegoria de um néctar suave, uma substância aquosa e açucarada, possivelmente provindo de frutos nectários com razão de atrair polinizadores, que se apresenta em meio a um campo venenoso, provocando o subentendimento de que o néctar provindo de um fruto, com raízes e estruturas ligadas a esse solo, podem assumir também a substância venenosa, contaminando-se e tornando-se tóxico. Um terreno contaminado comporta a capacidade de influenciar os seres que estão ali incorporados, uma metáfora paralela à estrofe anterior, sobre o vil terreno, que sustenta e influencia um

edifício frágil, favorecendo o desabamento. A suavidade com que se descreve o néctar, remete a pureza infantil, comprometida assim que se existe, uma vez que será exposta ao sofrimento e ao caminho que se direcionará à morte, referindo-se à vida como um terreno contaminado. Por ora, comprehende-se o campo como o meio, que está corrompido e dissemina sua toxicidade ao social. Em ambos os versos são utilizados termos antitéticos, tais quais *arrogância e fraqueza, suave e veneno*, transmitindo a natureza inconforme dos valores que sustentam a esfera de análise do autor e assim como manifesta-se no terceiro verso, através da imagem de uma noite escura em contraponto à luminescência do sereno de entardecer, que precede a noite ou da aurora, que antecede o amanhecer ensolarado, ademais através do antagonismo dos dois estados que se encontra a sereia, *alegre e triste*, simultaneamente, no último verso.

Essa bipolaridade dialoga com o indivíduo seiscentista, que em muitas obras artísticas e literárias do período assume a influência do processo religioso inconsistente e oscilante por imposição do Protestantismo e da Reforma Católica, representado pela aproximação de opositos, ao mesmo tempo em que apresenta esse dualismo de formas paradoxais e existenciais.

A figura mitológica da sereia, segundo o *Dicionário de Símbolos*, de Herder Lexikon (1992, p.180), representa demônios, que “habitam os recifes, são dotadas de um saber sobrenatural e de um canto que perturba os sentidos; por meio dele, elas [as sereias] seduziam os navegadores para em seguida matá-los e devorá-los”, além de que para o Cristianismo, são figuras associadas à luxúria e ao pecado. É presumível que a perturbação dos sentidos dos navegadores seja originada por imposição de recursos de encantamento às figuras híbridas, que foram endossadas na mitologia grega como filhas do rio Aqueloo e da musa Terpsícore, que habitavam os rochedos entre a ilha de Capri e a costa da Itália, onde ocorre o episódio vivido por Ulisses, no canto XII da *Odisseia* de Homero (1988).

Figura 1 – As sereias e Ulisses (1825)



Fonte: Obra do artista inglês William Etty. Óleo sobre a tela, 442,5 x 297¹.

¹ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Sereias_e_Ulisses. Acesso em 07 ago. 2022.

Apresentam-se também na poética de Camões, em *Os Lusíadas*, no episódio d’O gigante Adamastor, Canto V, estrofe 40, que transparece os perigos que esse ser místico marinho, por sua distinta descrição pode-se admitir que também o mar, oferecia:

Tão grande era de membros, que bem posso
Certificar-te que este era o segundo
De Rodes estranhíssimo Colosso,
Que um dos sete milagres foi do mundo.
C’um tom de voz nos fala horrendo e grosso,
Que pareceu sair do mar profundo.
Arrepiam-se as carnes e o cabelo
A mim e a todos, só de ouvi-lo evê-lo.
(CAMÓES, 2018, p.132).

Em suma, o uso do recurso de resgate mitológico é presumível, dentro da atmosfera comum entre as obras do período, como artifícios de apelo sexual, que nesse soneto é indispensável para se cultuar a temática que se estrutura em problemáticas existenciais humanas e que confronta questões religiosas em pauta no período histórico. Desse modo, essa estrofe perdura os objetos e alegorias contrastivas e o pessimismo, alicerçado nas relações interpessoais corrompidas.

Análise da terceira estrofe

Viração lisonjeira em vento forte,
Riqueza falsa em venturosa mina,
Estrela errante em fementido norte,
(VASCONCELOS, 2002, p.154).

É válido notar que em meio ao uso de antíteses, também ocorre um fenômeno de adição de dois elementos negativos, em função de intensificar, enfatizar a vivência aflativa, que é irreparável. Na primeira estrofe, verifica-se esse movimento aditivo no desempenho dos termos *confusão/ânsia* e *edifício caducol/vil terreno*; na segunda estrofe, há *fraqueza/arrogância*; e por sua vez, não obstante, o mesmo se repete nessa terceira estrofe: a expressão *viração lisonjeira* retrata uma brisa, uma leve circulação de ar, que em um *vento forte*, se insere, se é adicionada. Ademais, no último verso da estrofe, a junção de fatores pessimistas se expõe através de uma prosopopeia – é desencadeada a característica de ser *errante* a uma estrela, que se associa a um *fementido*, um dissimulado (MICHAELIS, 1998) *norte*. Guia dos navegantes há séculos, a Estrela do Norte é a mais brilhante da constelação da Ursa Menor e há registros de atuar como referência para medidas de distância, por ser alinhada ao eixo de rotação do planeta Terra: orientação esta que é contestada no soneto.

Alegando a natureza errante, a persona do soneto expõe hesitação sobre a referência da estrela, evidenciando descrença ou desconfiança sobre artigos pré-instituídos como

verídicos, designando então, devaneio sobre a orientação do Norte. Sendo assim, é possível estipular que as desavenças que envolvem a existência não somente tratam do processo, nem somente das relações melindrosas entre os humanos ou consigo mesmo, como também assimila o espaço e tudo o que foi pré-estabelecido como correto. É um estado cético, questionador, indeciso, desconfiado, tal qual a perspectiva individual presente no período do século XVII, vulnerável à imposição religiosa extrema e à desorientação sobre a crença e sobre a moral a ser seguida.

No verso *riqueza falsa em venturosa mina*, pode-se entender que os objetos retirados das minas obtêm um valor estipulado pelo humano, enquanto é um material como outros de mesma composição química, que não são denominados *riqueza*. Por esse motivo, o caráter poético classifica essa riqueza como um conteúdo falso, contestando as convicções e os padrões construídos e fundados pelos humanos.

De um modo geral, essa estrofe abrange uma crítica da persona do soneto em relação a materiais, ideologias, de modo que se subentende titubeio sobre o direcionamento das circunstâncias morais de certo e errado, reflexo de uma categoria que analisa a existência, de fora, buscando questionar e comparar instituições confrontando os extremos e consequentemente, estruturando um estado cético, que se comunica com um pessimismo exacerbado.

Análise da quarta estrofe

Verdade, que o engano contamina,
Triunfo do temor, troféu da morte,
É nossa vida vã, nossa ruína.
(VASCONCELOS, 2002, p.154).

No último terceiro e estrofe do soneto, concorda-se que o engano contamina, repercutindo um associar ao sexto verso (“*Néctar suave em campo de veneno*”). Através da constuição dos temos antitéticos *verdade* e *engano*, além de revolver à imagem da contaminação em comum ao campo e ao néctar, que sustenta a percepção de um meio corrompido pela falsidade, também retoma o conceito de esconder as vulnerabilidades através da arrogância, a figura da sereia, que engana através do encanto, a riqueza dissimulada e a estrela de orientação errante.

No verso seguinte, esse conceito do engano perpassa através de alegorias consoantes à existência e ao fim, que então retratam o triunfo e um troféu, como em uma competição, onde os finalistas adquirem uma gratificação, mas ao indivíduo que padeceu a todos esses processos desafortunados da existência, ao chegar no fim da vida, recebe, ironicamente e antiteticamente, a gratificação negativa que é proveniente do temor, o troféu da morte.

Como modo de enunciação do verso seguinte, o último do soneto, o vazio existencial de viver enfrentando incertezas e sofrimento, para ao fim, somente morrer, o autor finaliza descrevendo a vida como vã, como superficial, mas ao mesmo tempo, complexa, pois enquanto entendemos a alegoria do adquirir um troféu e um triunfo como o ápice

da crista de uma onda, referindo-se a subir em um pódio, ele em breve caracteriza a vida como justamente o oposto, como nossa ruína, um desmoronamento, tal qual um edifício caduco, em um vil terreno.

Análise do título e considerações finais

Analizar o título do soneto após a reflexão sobre a estrutura e do estudo dos elementos os quais o edificam, como a retomada de imagens abordadas, que assim como as antíteses, são muito presentes no texto, formando intensas alegorias, os aspectos como a ausência de verbos e os poucos que existem estão em tempo presente, em modo indicativo, oportuniza que se haja uma flexibilidade de aproximação e compreensão sobre a obra como um todo, relacionando à temática poética de uma existência imutável.

O título “A fragilidade da vida humana” é autoexplicativo e sem muitos paradoxos no que concerne o conteúdo, uma vez que, reiteradamente, o soneto traduz um ângulo externo sobre o decurso da existência, em seu método mais simples, sem transcendências, somente a noção biológica do ciclo: o nascer, o se desenvolver em um mundo de ideias pré-estabelecidas, como demonstra a orientação da estrela dada como verídica e o desígnio do que é riqueza, um mundo de consternação individual manifestados por sentimentos e impressões em relação ao processo, que causa ânsia em demasio, provoca confusão interna, além de relações interpessoais que muitas vezes não são ideais, como interpeladas no soneto pela arrogância, tudo isso até o momento da morte – que não há esperanças, como o mirrar da rosa, bem como não há benefício: apenas o perjúrio de viver uma árdua vida e em seguida, falecer. Perante isto, resta o questionamento sobre o uso do substantivo “fragilidade” para descrever uma vida tão sólida e invariável.

“Fragilidade” nomeia a característica de algo vulnerável (MICHAELIS, 1998), desprovido de resistência, delicado e fraco. Ao refletirmos sobre as duas atuações de opositos que envolvem a gama de panoramas sobre a existência levantados nos versos, o soneto retrata uma vida sólida e invariável mas que contém uma vivência frágil, repleta de ilusão, de sofrimento, de desequilíbrios, disparidade e incertezas. Assim, é evidente conectar a habitação contrastante e extrema sobre o mesmo objeto, que é a vida humana, que ao mesmo tempo que é maleável, é também rígida – logo, transparecendo uma forma incorpórea, volátil, que é expressa no último verso como um posto vâo, superficial, suporte de uma melancólica e severa existência, vivida por frágeis, vulneráveis e efêmeros indivíduos.

SILVA, L. L. Analysis of the sonnet “The Fragility of Human Life” and spectres in Sixteenth Century Portuguese Poetry. **Revista de Letras**, São Paulo, v.61, n.2, p.85-97, 2021.

- **ABSTRACT:** *It is ambitious with this analysis to decipher and assimilate details of the sonnet “The fragility of human life”, authored by the poet Francisco de Vasconcelos*

present in the most relevant Portuguese collection *The Phoenix reborn* – prepared by Matias Pereira da Silva, published between 1716 and 1728. As stated by the studies conducted by Micaela Ramon, Cidália Dinis and Segismundo Spina, this work briefly characterizes *The phoenix reborn* as an inventory of language, of the main lyrical and thematic resources common among the poetic productions of the period, absorbing the historical-religious contexto unstable of the seventeenth century, trivially designated as “Baroque”, however it will be rectified according to what engenders Adma Fadul Muhana, Maria do Socorro Fernandes de Carvalho and João Adolfo Hansen. Moreover, to enable the construction of an interpretative and individual perspective on the sonnet, in addition to the structural conceptions based on José de Nicola and Ulisses Infante, the stylistic use of antithesis, paradoxes and hyperrbates punctuated by Afrânio Coutinho and parallel symbols and compared with renowned works such as *Os Lusíadas* by Luís de Camões and *Odyssey* by Homero, we seek to integrate the issue of fragile, pessimistic and skeptical human life in the face of the pre-establishment of morals and existential perspectives in accordance with the severe emptiness of the end.

- **KEYWORDS:** *The Phoenix Reborn*; Sonnet; 16th century; Antithesis; Existential; Fragility.

REFERÊNCIAS

- CAMÓES, L. de. **Os Lusíadas**. Cotia, SP: Pé da Letra, 2018.
- CARVALHO, M. do S. F. de. O que há de literatura e cultura nos séculos XVI e XVII? **Letras**, Santa Maria, v. 21, n. 43, p. 273-283, dez. 2011.
- COUTINHO, A. **Do Barroco**: ensaios. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ: Tempo Brasileiro, 1994. Disponível em: http://www.editora.ufrj.br/DynamicItems/livrosabertos-1/Do-Barroco_compressed.pdf. Acesso em: 12 ago. 2022.
- DINIS, C. Francisco de Vasconcelos Coutinho: a (re)descoberta de um poeta madeirense. **Navegações**, Porto Alegre, v. 7, n.1, p. 49-54, jun. 2014. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/18851/11961>. Acesso em: 12 ago. 2022.
- HANSEN, J. A. Fênix renascida & Postilhão de Apolo: uma introdução. In: PÉCORA, A. (org.). **Poesia seiscentista**: Fênix renascida & Postilhão de Apolo. São Paulo: Hedra, 2002. p.21-71.
- HOMERO. **Odisséia**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 1988. (Clássicos).
- LEXIKON, H. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1992, pp.180-181.
- MICHAELIS. **Moderno dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

MUHANA, A. F. Gregório de Matos, beato. **Estudos Portugueses e Africanos**, Campinas, v. 27, p. 47-60, 20 out. 2016.

NICOLA, J. de; INFANTE, U. **Como Ler Poesia**. 3. ed. São Paulo: Scipione, 1993.

RAMON, M.; DIOGO, A. L. A Fénix Renascida, cancioneiro da poesia barroca portuguesa. *In: COLÓQUIO DE HOMENAGEM A AMADEU TORRES*, 2005, Braga. **Actas** [...], Braga: Alettheia, 2005. p. 497- 505.

SPINA, S. Uma Introdução à poesia da Fénix Renascida. *In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LUSO-BRASILEIROS*, 5., 1966, Coimbra. **Actas** [...], Coimbra, 1966, p.53.

VASCONCELOS, F. de. A fragilidade da vida humana. *In: PÉCORA, A. (org.). Poesia seiscentista: Fénix renascida & Postilhão de Apolo*. São Paulo: Hedra, 2002. p. 154.

A MULTIDÃO COMO RUÍNA NA PERSPECTIVA DE WALTER BENJAMIN PARA POESIA DE CHARLES BAUDELAIRE

Paulo Ricardo Moura da SILVA*

- **RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo primordial refletir sobre o olhar crítico que Walter Benjamin tem para a poesia de Charles Baudelaire, principalmente no que diz respeito a uma busca que empreenderemos por reconhecer nas palavras do pensador alemão, escritas em seu artigo “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, uma percepção da multidão como ruína, ainda que Benjamin não traga a imagem da ruína para sua reflexão neste seu texto explicitamente.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Charles Baudelaire; multidão; ruína; Walter Benjamin.

1. A ruína diante do Anjo da história

Walter Benjamin, em “Sobre o conceito de História”, na tese IX, uma das passagens mais mencionadas do seu pensamento assistemático, vale-se do quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, pintado em 1920, para estabelecer imageticamente uma reflexão sobre o conceito de história. Para Benjamin, a ruína é percebida como elemento constituinte do passado, que, “como rastro, como restos que sobram da vida e da história ‘oficiais’” (AMORIM, 2010, p. 30), rastejou até o presente, como sobrevivente fraturado da ação do tempo. Nesses termos, a ruína torna-se também um aspecto que compõe o próprio presente, porque é no momento presente que é possível identificar, compreender e ressignificar o material que está diante de nossos olhos como uma ruína, o que a torna um elemento primordial ao saber constituído pela História. Eis o fragmento:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de

* Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais (IFMG), Coordenadoria de Língua Portuguesa. Ouro Preto – MG – Brasil. paulo.moura@ifmg.edu.br.

Artigo recebido em 15/08/2021 e aprovado em 16/10/2021.

ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 1994a, p. 226).

O conceito de história positivista pretende reconstituir o passado a partir do encadeamento sistemático de fatos, organizados por meio de uma lógica causal, em uma progressão que permitiria o encontro do passado com o presente de modo consecutivo, o que possibilitaria a busca por uma compressão totalizante do passado, no qual o presente é apenas sua consequência. Em contrapartida, Benjamin, motivado pela obra de Klee, reconhece a história como um saber constituído por ruínas, fragmentos e catástrofes, em que o passado é concebido como tempo descontínuo, fraturado e acidentado, impossibilitado de ser compreendido em plenitude. O trabalho do historiador, desse modo, seria uma releitura do passado por meio de ressignificações que o momento presente permitiria que fossem elaboradas, e, não, como o conceito positivista de história nos faz acreditar, uma reconstituição objetiva, translúcida e totalizante do que foi o passado.

Quem conhece o quadro do artista suíço, naturalizado alemão, e contrasta com o fragmento acima citado pode perceber que, assim como o trabalho do historiador que ressignifica o passado ao se atentar reflexivamente para seus aspectos, contradições e impasses, Benjamin, em seu texto, acaba por recriar o quadro de Klee com o seu olhar reflexivo sobre o conceito de história, sobretudo, no que diz respeito ao tom tenso das palavras, que não se encontraria expresso, na mesma medida, nos traços, cores e formas do quadro.

Como afirma Michael Löwy (2005, p. 88), “trata-se fundamentalmente da projeção de seus próprios sentimentos e ideias [de Benjamin] sobre a imagem sutil e despojada do artista alemão”, que, em cores pastéis, bem como em traços e formas primitivas, que chegam a aludir a um desenho infantil, característica recorrente nas artes plásticas de vanguarda no início do século XX, sob um jogo de claro e escuro, em que o anjo estaria sob um foco de luz, a obra de Klee parece não estabelecer, em primeira instância, uma relação tão direta com a reflexão de Benjamin.

O pensador alemão, diante da essência primitiva do quadro de Paul Klee, vislumbraria o passado próximo a uma visão profética, que não revelaria o futuro ao homem, como normalmente ocorre no discurso religioso com relação às profecias, mas, sim, o passado, cuja cena descrita pelo pensador alemão, de origem judia, a qual evoca ruínas e catástrofes, anjos e tempestades vindas do paraíso, parece sugerir ainda, de modo mais específico, uma profecia apocalíptica.

A essência primitiva da obra de Klee, principalmente no que se refere ao desenho do anjo, revela-se, sobretudo, pelos traços e proporções disformes, o que poderia ter sido o aspecto elementar que permitiu que a sensibilidade de Benjamin fosse tocada artisticamente para, a partir dessa percepção do disforme em Klee, elaborar, agora, de modo racional, o conceito que ele propõe de história, fundamentado na imagem da ruína.

O disforme se aproxima da ruína no tocante a sua significação daquilo que não tem uma forma regular: no caso do disforme, porque não há a obediência a regras pré-estabelecidas e reconhecidas como válidas culturalmente, como, por exemplo, a

proporcionalidade dos elementos que compõe a obra de arte, e, no caso da ruína, porque há uma irregularidade expressa pela deformação advinda da perda de uma parte daquilo que foi, um dia, seu todo.

Outro aspecto que aproxima também o disforme da ruína diz respeito ao duplo movimento de fascínio e repulsa, que, embora sejam opostos, se desenvolvem conjuntamente. O disforme é atraente por causa da novidade que traz consigo, que, por não estar submetido a formas pré-concebidas, proporciona o diferente, o exótico, o desconhecido, que poderia motivar quem o observa a buscar desbravar aquele estranho, para que se torne conhecido e, consequentemente, compreendido, o que permitirá que o novo seja dominado pelo observador, trazendo uma sensação de gratificação. Ao mesmo tempo, o novo é também angustiante por proporcionar dificuldades, em um primeiro momento, em como lidar com o que o constitui e, nesse instante, é como se o novo, em seu aspecto de desconhecido, dissesse, aos moldes da esfinge de Tebas, “decifra-me ou devoro-te”, o que poderia proporcionar certos receios no observador.

O disforme é ainda desagradável em sua desproporcionalidade, porque a beleza, sempre admirável e encantadora, é associada, desde a Antiguidade, ao harmônico, como ressalta Victor Hugo (2007, p. 36): “o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização”. Entretanto, principalmente na modernidade, os escritores e artistas exploraram também outro conceito de beleza artística que se constitui pela aproximação, para utilizar duas palavras mencionadas por Victor Hugo, do sublime e do grotesco e, portanto, os admiradores da arte moderna perceberiam esteticamente algo de atraente no disforme.

Já a ruína fascina por sua resistência à ação do tempo, ao ser notada a partir do material que está diante do observador, o que a coloca como elemento que remeteria à força, a qual poderia nos motivar, a exemplo das ruínas, a nos tornarmos mais resistentes às adversidades que o tempo, que chamamos vida, nos proporciona. Sob essa perspectiva, a ruína funcionaria como um elemento heroico – no sentido do herói épico –, que, com sua bravura, é capaz de vencer até mesmo o tempo, mas também, justamente por esta percepção heroica das ruínas, ela poderia nos lembrar de que ainda não temos essa mesma força, que é preciso conquista-la dia após dia, sem a garantia de que vamos alcançá-la.

Contudo, a vitória da ruína sobre o tempo não se realiza com a exaltação da completude do seu ser, revestido, até certo ponto, de determinada invulnerabilidade, como ocorreria caso se tratasse plenamente de um herói épico, porque a ruína venceu o tempo, mas com perdas, fraturas e rompimentos. Portanto, a ruína é, também, marca da falta, ao se ressaltar a observação da parte que não mais existe no que constitui a ruína no momento presente, o que poderia nos lembrar dos incômodos da perda que cerceiam nosso cotidiano, da angústia do não possuir o que se deseja, mas, como a psicanálise nos ensina, é também a falta que nos impulsiona a agir e dar movimento à dinâmica da nossa vida.

Nesses termos, se Benjamin reinventa o quadro de Paul Klee, em que o pensador alemão parece ter encontrado as ruínas de seu conceito de história na plasticidade do disforme da pintura de Klee, o anjo da história, reconhecido por Benjamin, é quem recriaria o passado a partir de seu olhar do presente. É o olhar do anjo da história que,

situado no momento presente, mas voltado para o passado, percebe que “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘ágoras’” (BENJAMIN, 1994a, p. 229), como afirma o pensador alemão na tese XIV. Nesta perspectiva, o presente está potencializado nos escombros do passado, o que não estabelece linhas precisas de separação entre passado e presente, como o conceito positivista de história pressupõe, mas reconhece certo amálgama entre os dois tempos.

Reconhecer a história como um acúmulo de ruínas é, em certa medida, também perceber o próprio presente como ruína, pois é dele que emerge o olhar que se direciona ao passado na tentativa de compreendê-lo – e a constituição do próprio olhar em meio às ruínas do presente motivaria a percepção das ruínas do passado –, ao mesmo tempo em que o passado já continha em si mesmo o presente e, desse modo, se o passado é ruína, o presente que nele se encontra também o é.

No entanto, a observação do tempo passado como ruína não nos parece inerente a qualquer momento que perceba a temporalidade do antes, mas talvez tal percepção seja possível – ou mais possível – apenas na modernidade. Nas culturas fechadas, para utilizarmos um termo de Georg Lukács (2000), o passado se estabelece no presente como tradição para os indivíduos de uma dada comunidade, que dá a eles todos os sentidos de sua existência e, ao se reconhecerem nos valores e nos saberes de sua tradição, os indivíduos se integram ao presente de sua comunidade de forma harmônica, mas também a seu passado, visto como completude inquestionável.

Sem o desejo de transcendência, que faz com que o indivíduo esteja integrado à superfície do mundo, “o grego conhece somente respostas, mas nenhuma pergunta, somente soluções (mesmo que enigmáticas), mas nenhum enigma, somente formas, mas nenhum caos” (LUKÁCS, 2000, p. 27), e assim o é porque respostas, soluções e formas chegam até os membros da comunidade por meio de um passado concebido como tempo íntegro e sábio, capaz de lhes guiar no presente de forma segura, natural e precisa.

Nesses termos, o anjo da história, se pertencesse a uma cultura fechada, não poderia ver seu passado como ruína, porque a relação que estabeleceria com o passado não possibilitaria percebê-lo como descontinuidade e fratura, que, como descrito por Benjamin, estimularia o desejo da mudança dos destroços que constituiria o passado, ao mesmo tempo em que se evidenciaria a impossibilidade de concretização desse desejo, já que o anjo da história é empurrado pelo progresso e nada pode fazer com relação às ruínas que vê. Estando o anjo da história sob a perspectiva das culturas fechadas, o passado seria concebido como totalidade a ser emulada, em que o indivíduo se reconhece na tradição da comunidade à qual pertence.

O aspecto de emulação do passado aponta também para outro elemento de incompatibilidade entre um anjo da história das culturas fechadas e outro da modernidade: o passado é fonte de sabedoria nas culturas fechadas, porque constituído de feitos heroicos e não catastróficos, como o fragmento de Benjamin apresenta. Por essa razão, o passado deve ser aprendido e incorporado à vida prática dos membros da comunidade, sem que isso gere um anseio de transformação das bases fundamentais da tradição que lhes é legada.

Não é sem motivo, portanto, que Lukács, ao pensar as culturas fechadas, teoriza, na verdade, sobre o herói da epopeia homérica, narrativa que exalta, sobretudo, as grandes

realizações da Guerra de Troia, em que a coragem, a determinação e a força de Aquiles, por exemplo, é modular para seu povo, porque é um exemplo a ser seguido pelos demais, mas também suas qualidades heroicas são as próprias qualidades de toda a comunidade, porque não há uma separação plena entre indivíduo e comunidade.

Outra questão a se pensar é que o anjo da história das culturas fechadas não seria afastado de seu passado, ao ser lançado para frente pelas forças tempestuosas do progresso, porque o indivíduo, como membro integrado de uma comunidade, estabelece uma relação de identificação tal com o passado que, mais do que se aproximar dele, o passado constitui o seu ser de forma plena. Embora o passado seja visto como um tempo absoluto, o que implica em certa distância com relação ao indivíduo em seu momento presente, é justamente no absoluto do passado que o indivíduo encontra o significado do aqui-agora, o que possibilita que ele vá ao encontro do passado por meio da identificação que estabelece, mas também que o indivíduo se encontre no passado, porque a tradição é para ele fonte de autenticidade e, por isso mesmo, é emulada.

Benjamin, em “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”, ao refletir sobre a perda da áurea da obra de arte diante de sua reprodução, por meios técnicos, sobretudo na modernidade, ressalta a importância da distância, em termos de acessibilidade na vida cotidiana, entre o observador e a obra de arte. Esta distância seria capaz de preservar a autenticidade da obra e dar sentido ao presente, diante de sua permanência em uma tradição, cuja “forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto” (BENJAMIN, 1994b, p. 171), que é destituído com a reproduzibilidade técnica da obra de arte, de acordo com o pensador alemão.

Os membros da comunidade, ao receberem de seus antepassados a tradição de seu povo, bem como se dedicarem a sua compreensão, se reconhecerem nelas e pautarem sua vida prática a partir dos valores, saberes e concepções transmitidos, eles acabam por cultuar suas próprias tradições e, nesse sentido, é possível traçar certo paralelo com as reflexões de Benjamin quanto à reproduzibilidade técnica da obra de arte. Como no caso da distância necessária entre o observador e a obra de arte, é justamente o absoluto do passado que proporciona o distanciamento que é preciso para que haja a identificação e a emulação da tradição, que, consequentemente, a torna próxima à vida cotidiana no momento presente, mas também elemento de constituição do ser.

Nesses termos, a imagem do progresso que afasta tempestuosamente o anjo da história dos destroços do passado somente é possível caso o anjo não esteja sob a perspectiva das culturas fechadas, mas da modernidade. O progresso, em sua significação de movimento para frente, revela-se como um direcionamento sempre para o futuro, tanto em termos de melhorias, como em termos de decadências, diferentemente do ocorre com um indivíduo que pertence a uma cultura fechada que tem seu olhar voltado constantemente para o passado, porque o futuro nada lhe pode dizer de diferente do que o passado já não tenha dito, uma vez que, quando o futuro se tornar presente, também será guiado pelas tradições.

Nas culturas fechadas, o passado permite que o indivíduo, em seu momento presente, se reconheça na tradição que lhe é legada, porque, de algum modo, esse passado ainda existe e permanece vinculado à comunidade de maneira orgânica, não no sentido

que se viva o passado e não o presente, mas a experiência do presente é significada pelo passado e esse processo de significação é que permite que o passado permaneça, inclusive, como um objeto de culto.

Entretanto, o progresso, ao voltar seu olhar para o futuro, não possibilita que o indivíduo se identifique com o futuro, mas apenas que haja uma projeção, porque, diferentemente do passado, que já ocorreu e teve suas marcas já traçadas, o futuro ainda não existe e, no caso da modernidade, o futuro não será a repetição do passado, como se suporia nas culturas fechadas, mas uma possibilidade que tem como valor o novo e, desse modo, nega o passado, o que instaura, como chamou Octávio Paz, uma tradição da ruptura:

Ao dizer que a modernidade é uma tradição cometendo uma ligeira inexactidão: deveria ter dito *outra* tradição. A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade (PAZ, 1984, p. 18, grifo do autor).

Na modernidade, a homogeneidade das culturas fechadas é substituída pelo princípio da heterogeneidade, em um constante refazer-se que impulsiona ao futuro, logo, a ideia de progresso tornou-se um dos grandes ideais do projeto de modernidade, traçado, inicialmente, pelos iluministas, em que o uso da razão levaria a sociedade a um desenvolvimento crescente de suas condições materiais de existência e do usufruto da liberdade, com a finalidade de emancipar o homem, principalmente, com relação a superstições, fanatismos e crenças míticas, cuja ciência seria seu meio de explicar o mundo.

A modernidade é um tempo de ruínas. Nela encontram-se as marcas de uma sociedade cujos indivíduos se percebem cindidos com relação ao seu grupo social, porque não mais encontram o sentido para suas existências dado *a priori*, por meio de uma sucessão geracional de saberes, valores e práticas que lhe permitam conhecer o mundo e, desse modo, sua própria vida. São indivíduos para quem a experiência da partilha coletiva parece ter dado lugar ao questionamento do desconhecido, do estranho, do outro, que leva ao descobrimento si próprio enquanto ser em suas potencialidades e, com isso, a um isolamento, cada vez mais acentuado, com relação aos demais membros da sociedade.

Nesses termos, as relações entre indivíduo e sociedade sobrevivem, na modernidade, como um escombro, porque estão degradadas, o que não permitiria a união harmônica, singular e significativa entre indivíduo e sociedade, mas, ao contrário, possibilita que haja ausências a fraturar essas relações. Contudo, não significa que o sujeito moderno rompeu, por completo, com a sociedade e viva de modo independente das dinâmicas sociais, porque a dimensão social e a dimensão individual são indissociáveis, como nos afirma a Sociologia (ELIAS, 1994; CHINOY, 1975; SICHES, 1968). Na modernidade, as relações entre indivíduo e sociedade não são inexistentes, mas se efetivam como ruínas, porque estilhaçadas e não mais plenas como fora nas culturas fechadas.

Com a complexidade da subjetividade dos homens modernos, em se descobrirem como ser, eles se encontram também fraturados com relação a si próprios, porque as demandas, exigências e comprometimentos que o mundo prático moderno coloca as pessoas, impreverivelmente, chocam-se com os seus anseios, aspirações e projetos. Sem o domínio pleno de todas as circunstâncias que seriam necessárias às realizações de seus desejos e projetos, ocorre um deslocamento interno nos sujeitos, vivido como conflito, diante do descompasso entre o que se aspira e o que é possível de se realizar na realidade sociocultural. Desse modo, o homem moderno é uma ruína de si mesmo, porque, para além dos desajustes entre anseios e concretizações, ele sente a necessidade de se refazer diante da constante transformação do mundo moderno e, nesse processo, emerge os destroços que permanecem a lhe recordar, também, de suas ausências que iluminam a falta da integralidade que vivencia cotidianamente.

Portanto, as ruínas apontam para os aspectos da catástrofe, da destruição, da fratura, da fragmentação, como Benjamin nos permite perceber em seus escritos. Porém, é preciso estabelecermos um processo de refinamento do olhar reflexivo para as ruínas, por meio de reflexões mais detidas, cuidadosas e atentas, que nos permitam observar mais de perto seus aspectos e o modo como elas se apresentam ao homem moderno. Esse processo possibilitaria notarmos que as ruínas são: (i) marcas do isolamento, porque as ruínas seriam uma parte que, ao permanecer no tempo e no espaço, perde o contato direto – e, portanto, se isola – com a outra parte que foi destruída, bem como com o que era o todo, que não mais existe em sua integralidade; (ii) marcas da falta, porque indicam que aquilo que agora forma o todo da ruína é, na verdade, uma parte de um outro todo e que permite a percepção não somente do que vemos, mas também da certeza que havia algo ali que não mais existe, que falta uma outra parte irrecuperável, naquele momento, para a porção material que está diante de nós.

2. A multidão como ruína: Benjamin lê Baudelaire

Em seu artigo “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, Walter Benjamin analisa a poesia de Charles Baudelaire, poeta primordial da poesia moderna, a partir da perspectiva de que, para o sujeito poético – que, de acordo com o pensador alemão, parece se confundir com o próprio poeta nesse caso –, a experiência da multidão se dá a ele como uma experiência do choque, em um sentido psicanalítico.

De acordo com as propostas de Freud sobre o funcionamento da psique humana, há um sistema de proteção do ego, como forma de preservação de sua energia psíquica contra os múltiplos estímulos externos, que poderiam atuar destrutivamente sobre ele. O choque, enquanto uma dessas energias externas ao ego, se estabelece como rompimento das barreiras de proteção, de modo a provocar uma experiência traumática, quando não registrado pela consciência, porém, uma vez vivenciado conscientemente, os impactos do choque seriam amortecidos, porque, segundo Benjamin,

[...] quanto maior for a participação do momento de choque em cada uma das impressões recebidas, quanto mais constante for a presença da consciência no interesse da protecção contra os estímulos, quanto maior for o êxito dessa sua operação, tanto menos essas impressões serão incorporadas na experiência, e tanto mais facilmente corresponderão ao conceito de vivência (BENJAMIN, 2006, p. 112).

Para a constituição de uma experiência, desse modo, deveria estar implicada uma memória de certas percepções, que estaria ao nível do inconsciente, no qual ela permanece duradoura e resguardada, portadora de um conhecimento. A experiência, em seu sentido pleno, de significar as vivências de modo a fazer emergir dela um conhecimento, é recusada na experiência do choque, que, nas palavras de Benjamin, é uma presença constante na elaboração da poesia de Baudelaire e, por extensão, da própria poesia moderna.

Com o estilhaçamento das experiências partilháveis, coletivas e comunitárias na sociedade moderna, motivado pelo almejo, cada vez maior, do aprimoramento técnico e tecnológico, o que foi identificado pelo próprio Benjamin (2012), sobretudo em seu artigo intitulado “Experiência e pobreza”, o poeta encontraria na experiência do choque uma outra experiência, não mais em sua concepção plena, que possa lhe servir como possibilidade de matéria poética a ser explorada artisticamente.

De acordo com as reflexões de Benjamin, há uma relação fundamental entre os versos de Baudelaire e a experiência do choque, em que é preciso ressaltar que

[...] o fato de o choque ser assim amortecido e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito. E, incorporando imediatamente este evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética (BENJAMIN, 2006, p. 110).

Para Benjamin, a experiência do choque somente pode se converter em matéria poética quando não vivido conscientemente, porém, o pensador alemão não explicita em seu texto os motivos, razões e circunstâncias que permitiram se chegar a essa conclusão. Benjamin deixa certa lacuna em texto para que o leitor possa completá-la reflexivamente na leitura, procedimento comum em sua obra, marcada constantemente, também, pela fragmentação discursiva, como é o caso de “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, artigo que nos propomos a analisar, mais detidamente, e que, consequentemente, é o centro e a fonte primordial das nossas reflexões.

Nesses termos, acreditamos que a experiência do choque é capaz de ser motivadora do processo poético, em sua criação, porque, como a consciência não pôde significar o evento no momento que ele ocorreu, caberia à poesia, em seu trabalho de escrita, que envolve sempre uma dimensão consciente por parte do poeta, a tentativa de buscar a elaboração do evento, em termos psicanalíticos, em que o poeta reflexivamente se colocaria na posição de dar significado ao evento vivenciado.

O processo de atribuir sentido ao que foi vivenciado se converteria em uma experiência, mas, mesmo assim, não mais em seu sentido pleno, porque sua realização não se daria na ordem da vida cotidiana, de modo espontâneo e integrado à vida do indivíduo,

mas, sim, no âmbito da literatura, uma criação artística, que, ainda que guarde certas relações com a sociedade, a cultura e a subjetividade, a vida representada na literatura não é estritamente a própria vida dos indivíduos.

A natureza da vida colocada em cena na literatura não tem exatamente a mesma constituição da vida de qualquer ser humano, porque, entre outros aspectos, é reelaborada por uma linguagem poética, que ressignifica, transfigura e recria a experiência de choque do próprio poeta, por meio da exploração da dimensão polissêmica da língua, o que coloca sempre sobre suspeita a conexão direta entre o evento vivido pelo poeta e os versos escritos por ele, o que não significa que não seja possível, em alguns casos, identificar essa relação, em certa medida.

Em “arte como procedimento”, Viktor Chklovski chama a atenção para o automatismo que marca a vida cotidiana e, consequentemente, a linguagem que é utilizada no dia-a-dia, que, diante dos hábitos, regulamentações e repetições diárias, fariam com que a vida siga um ritmo involuntário. Contudo, para o crítico literário russo, a arte buscaria desautomatizar nosso olhar, por meio de uma linguagem igualmente desautomatizada, para que, assim, a obra de arte capture nossa percepção por um tempo que se prolonga:

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção tem um fim em si mesmo e deve ser prolongado [...] (CHKLOVSKI, 1978, p. 45).

Nesses termos, a poesia, como obra de arte, pode ser, para seu leitor, também uma experiência de choque diante do processo de desautomatização que a constitui, porque, acostumado ao automatismo do cotidiano, o leitor, ao se deparar com a poesia, seria atingido por um desconhecido que não busca ser facilmente assimilável, ainda mais se considerarmos a poesia de Baudelaire, bem como a própria poesia moderna, que pretende questionar os limites da linguagem poética e da própria poesia, em um constante processo de refazer-se, ao problematizar o que havia anteriormente em termos de poesia (PAZ, 1984).

Porém, a desautomatização da arte não necessariamente teria um fim em si mesma, como acredita o formalista russo, em uma afirmação muito característica da corrente teórica a que ele se vincula, mas também poderia ter como finalidade permitir que compreendamos as relações do indivíduo com a sociedade, a cultura e consigo mesmo, de um modo diferente do que a vida cotidiana é capaz de nos revelar.

De acordo com as hipóteses de Benjamin, o elemento que Baudelaire utiliza para flagrar essas relações em sua poesia é a multidão. O poeta, ao sair à rua, se expõe ao contato materialmente direto, às vezes, entre esbarroes e colisões inevitáveis, com pessoas que caminham pela cidade, contato, porém, que se dá muito mais por meios visuais – mas não necessariamente de troca de olhares –, quando muito, ocasionais, infortunados e rápidos contatos corporais.

A palavra raramente é dirigida a alguém que também faça parte da multidão, o que impossibilita o surgimento de vínculos mais significativos entre as pessoas que a compõe, uma vez que temos “uma multidão a perder de vista, onde ninguém é para o outro nem totalmente nítido nem totalmente opaco” (BENJAMIN, 1989, p. 46), conforme aponta o pensador alemão em “Paris do Segundo Império”. É impossível não notar a existência material dos corpos que caminham, mas também não há tempo para se ativer a seus detalhes, o que possibilita uma percepção um pouco nebulosa do outro.

São muitos, mas estão sós, paradoxo que revela a multidão em sua desvinculação com o que lhe permitiria ser um todo, porque, caso as pessoas que compõe a multidão partilhassem, entre si, ideias, ideais e práticas, possibilitaria a integração plena de todos como uma comunidade, como era nas culturas fechadas. É a partir dessa percepção paradoxal que estabelecemos a relação entre a experiência do choque e a multidão, que, embora essa relação seja enunciada por Benjamin, não está explicitamente detalhada em seu texto.

A multidão constantemente se refaz, porque a todo o momento novas pessoas se misturam aos transeuntes, outras a deixam por já terem chegado a seu destino, bem como o próprio indivíduo que, a cada esquina que avança, se depara com novas formulações da multidão. Essa instabilidade, associada ao foco que os indivíduos dão para seus próprios interesses e à novidade que é a presença da multidão na vida cotidiana dos europeus em fins do século XIX, não permite que o indivíduo possa registrar, em seu consciente, suas percepções da multidão, para que, assim, possa amortecer o choque provocado. O indivíduo adentra a multidão sem a conhecer e a converte em experiência de choque justamente porque, no momento em que está na multidão, é impossibilitado de assimila-la conscientemente.

É importante salientar ainda que Benjamin (2006, p. 116) reconhece que “esta multidão, cuja existência Baudelaire nunca esquece, não lhe serviu [a Baudelaire] de modelo para nenhuma das suas obras, mas impregna a sua criação como uma figura oculta”. Baudelaire, em seus poemas, não descreveu a multidão, na busca por flagrantes que a mobilizasse artisticamente como um grande painel em seus versos, ou, ainda, não se preocupou em relatar poeticamente as sensações, percepções e imagens que colocassem a multidão em primeiro plano de seus poemas, a partir de suas peculiaridades.

Para Benjamin, a multidão, entretanto, constantemente esteve presente na poesia de Baudelaire, porém, de modo oculto, porque ela, ainda que não enunciada, infiltra o olhar do poeta como a um véu que lhe cobre os olhos e o motiva a lançar-se – olhar e poeta – no mundo, em uma busca que desbrava as ruas da Paris de fins do século XIX entre a repulsa e o fascínio, de modo que “o pavoroso atue sobre ele como um encantamento” (BENJAMIN, 1989, p. 56).

A multidão é uma das marcas fundamentais da modernidade no século XIX, que despertou grande interesse de diferentes escritores e poetas, e resulta do maior desenvolvimento técnico e tecnológico da sociedade moderna, o que levou ao crescimento e efervescência da vida urbana, que aumentou consideravelmente o número de pessoas nos centros urbanos e, consequentemente, a existência de uma multidão de transeuntes pelas ruas da cidade.

A multidão permitiu também que os indivíduos se distinguissem uns dos outros por meio, por exemplo, da moda, em que as vestimentas marcam, em suas cores, tecidos e cortes, a personalidade de quem as usa, e, desse modo, sua singularidade que o distancia dos demais. Daniela Calanca (2008, p.12), em seu livro *História social da moda*, afirma que “pode-se dizer que existe moda quando o amor pelo novo se torna um princípio constante, um hábito, uma exigência cultural”, o que evidencia a relação que se estabelece entre a moda e a modernidade, a partir da presença de um desejo insaciável, na sociedade e na cultura, pelo novo.

A moda somente faz sentido em uma sociedade moderna, para a qual o individualismo é uma característica essencial, que se acentua progressivamente e que está presente nas diversas situações, relações e setores da sociedade moderna. Nesses termos, não é por acaso que Baudelaire(1988), em seu artigo “O pintor da vida moderna”, texto primoroso para a discussão da modernidade, dedica-se a analisar, entre outros aspectos, a moda na sociedade francesa como um fator primordial dos tempos que nomeamos como modernidade.

Outro elemento que aponta para a distinção dos indivíduos na sociedade moderna, conforme nos lembra Benjamin (2006), são as linhas de montagem nas fábricas, em que o operário é responsável apenas por uma pequena parte do processo de fabricação, sem qualquer consciência que o possibilite conhecer a totalidade do processo, como acontecia em se tratando do trabalho artesanal, realizado, principalmente, antes da Revolução Industrial, ocorrida, em um primeiro momento, na Inglaterra, mas que também pôde atingir outras partes da Europa, como, por exemplo, a França.

Benjamin, em “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, utiliza-se, em seu texto, da mesma estratégica que ele mesmo reconhece em Baudelaire quanto ao ocultamento da multidão no campo enunciativo, mas que, mesmo assim, se faz presente nos versos do poeta francês: o pensador alemão, ao refletir sobre a questão da multidão como uma experiência de choque em Baudelaire, traz, nas entrelinhas, a imagem da ruína, sem que a mencione em nenhuma passagem de seu artigo.

Como mencionado na sessão anterior, a ruína é a marca da falta e, ao mesmo tempo, do isolamento, logo, é sobre essa perspectiva que podemos considerar a multidão como ruína, vista pelo sujeito poético de Baudelaire, segundo a análise de Walter Benjamin. A multidão indica a falta de integração plena entre os indivíduos na sociedade moderna, que, mesmo que corporalmente estejam muito próximos, lado a lado muitas vezes, nada ou muito pouco partilham e transmitem para a constituição de vínculos efetivos que possam, de alguma forma, elucidar o sentido de suas existências. Ao contrário, evitam estabelecer contato com as pessoas com quem dividem os espaços pelas ruas, e, desse modo, a multidão apontaria ainda para o isolamento, porque o indivíduo, diante da grande quantidade de pessoas que circulam pelas vias urbanas, não estabelece com elas um todo unificado, mas se percebe apartado dessas pessoas, com quem divide provisoriamente um espaço e nada mais.

Benjamin traz para seu texto uma citação de Paul Valéry, em que ressalta a condição solitária dos homens no espaço urbano das grandes cidades e, por extensão, a solidão percebida em meio à multidão:

O habitante dos grandes centros urbanos volta a cair no estado selvagem, que o mesmo é dizer, no isolamento. A sensação de depender dos outros, antes sempre estimulada pela necessidade, vai decaendo progressivamente no funcionamento sem atritos dos mecanismos sociais (VALÉRY, 1910 *apud* BENJAMIN, 2006, p. 126).

Quem caminha pela multidão tem a certeza de não depender dos transeuntes que também circulam pelas vias urbanas, porque sente que não precisa depender dos demais, uma vez que sozinho consegue administrar as questões que lhe cabe na ordem da vida prática, mas também porque não pode depender, pois sabe que as pessoas não estariam dispostas a deixar seus afazeres com a finalidade de ajuda-lo. A competição desmedida, instaurada pelo sistema capitalista, sobretudo na segunda metade do século XIX, nos diferentes setores da vida social, “leva o indivíduo a declarar imperiosamente os seus interesses” (BENJAMIN, 1989, p. 37), o que, consequentemente, o afasta das demais pessoas que formam a multidão.

Interessante é a imagem que o sintagma “vai decaindo progressivamente” transmite para se referir à perda da sensação de dependência mútua entre indivíduos de um mesmo grupo social – ainda que não necessariamente da mesma classe social –, porque denota um processo de ar(ruina)mento dos mecanismos sociais, que se fratura e torna-se ruína, o que aponta para o modo implícito com que as ruínas estão presentes nas palavras de Benjamin.

Benjamin (2006, p. 112), ao reconhecer a experiência de choque como um fator essencial das estruturas poéticas de Baudelaire – “a experiência de choque é uma das que se tornaram determinantes para a estrutura de Baudelaire” –, também evidencia que, “em Baudelaire, a massa é de tal forma intrínseca que em vão buscamos nele a sua descrição” (BENJAMIN, 2006, p. 115). De acordo com as palavras de Benjamin, há uma relação entre experiência de choque e multidão, que se realiza de modo intrínseco e implícito nos versos do poeta francês, que, ainda que não enunciada, essa relação constituiria o ponto central da poesia baudelairiana.

Benjamin afirma ainda que, nos versos do poeta francês, “é como se uma palavra se desmoronasse sobre si mesma” (BENJAMIN, 2006, p. 112), imagem que remete a ruínas, em que a palavra, material primordial da poesia, é percebida como elemento que, em si mesma, possui as marcas da catástrofe e dos destroços. Se a experiência de choque e a multidão fazem parte dos elementos mais internos e orgânicos da poesia baudelairiana, consequentemente, a ruína também é um desses elementos, o que justifica a impressão de que as palavras se estilhacem em si mesmas.

Embora Benjamin não tenha afirmado explicitamente em seu texto, podemos observar, a partir das reflexões do pensador alemão, expostas em “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, que a poesia de Baudelaire se alicerça sobre três pilares fundamentais: a experiência de choque, a multidão e a ruína. Porém, como bom construtor de versos, Baudelaire soube genialmente fazer com que quem admirasse a beleza do edifício poético que ele mesmo construiu não enxergasse suas ferragens, canos e tijolos, ainda que é possível saber que eles estão presentes ali, de alguma forma, assim como aconselha o poeta brasileiro Olavo Bilac (2022) em seu poema “Ao poeta”, ao declarar que “natural, o efeito agrade/ sem lembrar os andaimes do edifício”.

Contudo, trata-se de uma multidão que, em ruínas, fascina o poeta de *As Flores do Mal*, pelo encanto de quem se permite seduzir pela liberdade de caminhar despreocupadamente, sob o fascínio do inesperado, mas que, simultaneamente, também proporciona repulsa, porque nela não encontra um olhar para caminhar junto, uma palavra que o ressignifique, há apenas a solidão que desumaniza: “se é certo que [Baudelaire] se sentia dominado pela força de atracção [da multidão], que fazia dele, enquanto *flâneur*, um dos seus, também não o abandona o sentimento da sua natureza inumana” (BENJAMIN, 2006, p. 123).

O isolamento que Baudelaire percebe na multidão parece fazer com que falte às pessoas que por ela circulam o seu caráter humano, que se referiria ao convívio em que a expressão de sentimentos e ideias revitalizaria o espírito humano. Porém, o que se pode notar na multidão, ao contrário, é que os interesses particulares parecem estar de tais modos descolados dos objetivos coletivos, que permitiriam a partilha e a interdependência, que o indivíduo não seria mais do que uma peça de um mecanismo, um objeto com uma utilidade: o cumprimento dos seus interesses e obrigações.

Assim, a multidão, como marca da falta, parece despertar no sujeito poético de Baudelaire o que a própria falta, em termos psíquicos, pode despertar no sujeito: a falta não é responsável apenas por um sentimento pesaroso, que lembra a repulsa do sujeito poético diante da multidão, mas também é uma fonte impulsionadora, como nos momentos em que aflora o fascínio pela multidão.

Um dos motivos do sujeito poético se ver entre o encanto e a repulsa seria, justamente, porque, ao se deparar com a multidão, encontra nela as suas próprias faltas, principalmente, no que diz respeito à percepção da ausência de integração plena entre as pessoas e consigo próprio, portanto, o que fascina e rechaça seria o reconhecimento, inconsciente, da multidão como ruína.

Interessante observarmos uma rápida passagem em que Benjamin (2006, p. 113, grifo nosso) apresenta uma concepção de multidão, na busca por melhor caracterizá-la: “Não se pode pensar em nenhuma classe, em nenhuma forma de coletivo estruturado. Não se trata de outra coisa senão de uma multidão *amorfa* de passantes, de simples pessoas nas ruas”.

Nesse trecho de seu texto, Benjamin evidencia a multidão como um conjunto de pessoas, mas que não possui uma estrutura de organização estável, mas sim uma amorfia, uma deformação, uma ausência de forma pré-determinada, o que pode se referir às ruínas no tocante a sua expressão de ausência de uma completude, do que não permaneceu intacto, do que sofreu – e sofre – alterações.

Assim como na tese IX, de “Sobre o conceito de História”, em que Benjamin (1994a) parece reconhecer no disforme do quadro de Klee as ruínas que motivaram as reflexões necessárias para o estabelecimento do seu conceito de história, como já mencionado na sessão anterior, o pensador alemão, na passagem citada acima, ao conceber a multidão como amorfa, parece reconhecer também nela o disforme, o que contribui para observarmos, nas entrelinhas de “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, a ruína como um elemento importante para a poesia de Baudelaire.

Ainda que Benjamin não faça referência à ruína em “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, como procuramos mostrar neste artigo, um dos desdobramentos possíveis das reflexões que o pensador alemão apresenta em seu artigo permite reconhecermos a multidão como ruína, que se estabelece como uma experiência do choque, sobre a qual Baudelaire elabora a sua poesia.

A ruína seria uma imagem soterrada no texto de Benjamin, que permite que o próprio texto seja construído como uma ruína, em que a discussão ou o reconhecimento da ruína, como aspecto central da poesia baudelairiana se perdeu, porém, sua ausência pode ser notada e, pela sua falta, podemos identificar a sua existência. Ao refletir sobre a experiência do choque, da multidão e da ruína, é preciso, portanto, como arqueólogos, ir à procura, cuidadosamente, destes escombros encobertos pelo texto e, quem sabe, aí encontrarmos um pouco de nós mesmos.

SILVA, P. R. M. da. The crowd as ruin in Walter Benjamin's perspective for Charles Baudelaire's poetry. **Revista de Letras**, São Paulo, v.61, n.2, p.99-113, 2021.

- **ABSTRACT:** *This article has as its main objective to reflect on the Walter Benjamin's critical point of view on the Charles Baudelaire's poetry, especially with regard to a search which we will undertake to recognize the words of the German thinker, written in his article “On some motifs in Baudelaire”, a perception of the multitude as a ruin, although Benjamin did not bring the ruin image to his reflection explicitly in this text.*
- **KEYWORDS:** Charles Baudelaire; multitude; ruin; Walter Benjamin.

REFERÊNCIAS

AMORIM, O. N. de. Sobre lobos e homens: memória e testemunho em “Os salteadores”, de Jorge de Sena. In: DIAS, M. H. M.; PITERI, S. H. de O. R. (org.). **A literatura do Outro e os Outros da literatura**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. p.29-46.

BAUDELAIRE, C. **A modernidade de Baudelaire**. Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, W. **O anjo da história**. Ed. e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p.85-90.

BENJAMIN, W. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. In: BENJAMIN, W. **A modernidade**. Ed. e trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. p.101-147.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p.222-232.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p.165-196.

BENJAMIN, W. Paris do Segundo Império. In: BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo.** Trad. José Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p.09-101.

BILAC, O. **A um poeta.** Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/bilac.html#poeta>. Acesso em 15 ago. 2022.

CALANCA, D. **História social da moda.** Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Senac SP, 2008.

CHINOY, E. **Sociedade:** uma introdução à sociologia. 4. ed. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix; Brasília: INL, 1975.

CHKLOVSKI, V. A Arte como Procedimento. In: EIKEHENBAUM, B *et al.* **Teoria da literatura:** formalistas russos. 4. ed. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski *et al.* Porto Alegre: Globo, 1978. p.39-56.

ELIAS, N. **A sociedade dos indivíduos.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime.** 2. ed. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LÖWY, M. **Walter Benjamin:** aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance:** um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

PAZ, O. **Os Filhos do barro:** do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SICHES, L. R. **Tratado de sociologia.** Trad. João Baptista Coelho Aguiar. Porto Alegre: Globo, 1968. v.1.

A “COISA” EM PROFUNDIDADE INFAMILIAR: ESTRANHAMENTO E PERCEPÇÃO EM CLARICE

Rafael Andrade MOREIRA*
Roselene de Fatima COITO**

- **RESUMO:** O presente estudo se propõe estabelecer um diálogo entre três autores-pensadores: Clarice Lispector, Sigmund Freud e Maurice Merleau-Ponty, especificamente. Trata-se de uma tentativa de leitura e aproximações entre estes autores, sem contudo, deixar de trazer outros estudiosos que corroboram com a reflexão realizada neste artigo. O recorte aqui ora proposto se edifica em alguns de textos de Clarice presentes no livro *Para não esquecer*. O intuito é pensar em como o objeto (a coisa!) no mundo, num instante de aguda percepção, pode se mostrar movediço, viçoso e infamiliar (*Das unheimlich*), quando “a coisa” se materializa subitamente na folha de papel em branco como pinzeladas numa tela, também em branco, que faz “da coisa” a linguagem fugidia da literatura, linguagem esta que se dá no “não-lugar”. Outrossim, no entrelaçamento destes autores em suas aproximações, trazemos algumas observações bem pontuais da relação entre a literatura clariciana e a pintura de Paul Cézanne, este sob a ótica de Merleau-Ponty, para entremeá-la a questões da imagem pautadas, também, nas reflexões de Jacques Rancière, ao trazer o regime estético da imagem e da imagem enquanto picturalidade, assim como na proposta de Michel Foucault quanto de John Berger. Podemos dizer que ambas as questões contribuem para se pensar o olhar sobre o instante de aguda percepção da “coisa” em profundidade infamiliar na literatura clariciana, literatura que se dá na pinzelada “da coisa”, no instante fugidio.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Percepção; profundidade; infamiliar; Clarice Lispector; literatura; pintura.

Introdução

Sim. O título deste artigo é ousado e um pouco escuro. Porque ao escrevê-lo, aquele início, aquelas palavras, aquela escrita aguda e cortante do conto “Os obedientes” esteve, permanentemente, em órbita. E eis que – novamente – nesta primeira tentativa de

* Universidade Estadual de Maringá (Uem), Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Maringá – PR – Brasil. r.andrademoreira@gmail.com.

** Universidade Estadual de Maringá (Uem), Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Maringá – PR – Brasil. roselnfc@yahoo.com.br.

Artigo recebido em 15/08/2021 e aprovado em 16/10/2021.

considerações, a agudeza de Clarice Lispector corta: “Trata-se de uma situação simples, um fato a contar e esquecer. Mas se alguém comete a imprudência de parar um instante a mais do que deveria, um pé afunda dentro e fica-se comprometido” (LISPECTOR, 2020b, p. 94).

O presente estudo é uma tentativa de breves diálogos entre três autores-pensadores: Clarice Lispector, Sigmund Freud e Maurice Merleau-Ponty. Claro que o recorte aqui ora proposto é modesto: breve leitura de alguns textos de Clarice, pensando em como o objeto no mundo, tomado como em certa medida como familiar, diante de um instante de aguda da percepção, se torna movediço, viçoso e infamiliar! “Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo” (LISPECTOR, 2020b, p. 51). Em Freud fora mobilizado o conceito de *unheimliche* (infamiliar). De Merleau-Ponty foram buscadas algumas reflexões sobre olhar e percepção. E de Clarice Lispector foram selecionados trechos de alguns textos que compõem o livro *Para não esquecer* (1978).

No posfácio ao livro de Clarice, sugestivamente intitulado “Para ler ‘distraidamente’ e não esquecer”, Arnaldo Franco Junior lembra que *Para não esquecer* resultou de uma compilação de textos publicados na revista *Senhor*, que posteriormente foram reunidos com o título “Fundo de gaveta”, segunda parte de *A legião estrangeira* (1964). Ao elencar alguns traços característicos da obra, uma em especial ficou latente para este trabalho: “um registro de episódios do cotidiano familiar em que a perspectiva infantil é destacada em sua potência poética e questionadora” (FRANCO JR, 2020, p. 139). Isso porque essa “perspectiva infantil” dialoga com aquilo que Alberto Tassinari (2013, p. 156) chama de “percepção originária”, no posfácio à obra *O olho e o espírito* de Merleau-Ponty: “a vida seria impraticável. Já uma percepção originária olha as coisas como que pela primeira vez”. E ainda completa, um pouco mais adiante no texto:

É quando alguém, por exemplo, se volta para algo que lhe chama em meio aos afazeres cotidianos e sente formar um novo sentido, insuspeitado, para o que já via e conhecia de um outro modo. É esse vento repentino que me leva a olhar a copa agitada da árvore fora de minha janela e que me apanha antes que o percebido e o cotidiano se intrometam. Nessa surpresa, o tempo como que demora, como que para um pouco e me dá o presente em que traço da árvore o desenho – e que ela também me desenha – da agitação de suas folhas e de seus galhos. É nesse coincidir de dois desenhos, que são um só, e no qual o que percebo como que crio e o que crio como que já me esperava para desvendá-lo, que percebo como se nunca tivera percebido (TASSINARI, 2013, p. 157).

Está aí. Há uma suspeita do olhar, perceber e estranhar aquilo que por ora foi familiar. “O mundo está ali antes de qualquer análise que eu possa fazer dele” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 5). E esse mundo logo ali a frente pulsa! Pulsa e de certa maneira também teima em escapar como um *radium*, coisa como um “grão de vida que se for pisado se transforma em algo ameaçador” (LISPECTOR, 2020c, p. 134).

Manoel de Barros chama a atenção para um fato curioso e instigante, e o tomamos como exemplo para essa transubstanciação ameaçadora que aponta Clarice. Na sua obra intitulada *Livro sobre nada* há um poema que um dos versos é o seguinte: “A ciência

pode classificar e nomear os órgãos de um sabiá, mas não pode medir o seu encanto”¹ (BARROS, 1996, p. 53). Por mais rigorosa que seja toda a classificação dessa espécie por parte da ciência, com sua linguagem extremamente técnica, ela jamais conseguirá abranger todas as “possibilidades” do objeto em questão. Sempre haverá um algo que lhe escapa: o “encanto” do pássaro! E aqui é curioso pensar que esse encanto, por ser indomável para ciência, se torna ameaçador, não familiar. No mínimo instigante! “Escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica” (LISPECTOR, 2020a, p. 07). Raciocínio que não cabe o *de fora*:

Continuo com capacidade de raciocínio – já estudei matemática que é a loucura do raciocínio – mas agora que o plasma – quero me alimentar diretamente da placentă. Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é desconhecido. O próximo instante é feito por mim? Ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração. E com uma desenvoltura de toureiro na arena (LISPECTOR, 2020a, p. 7).

No romance *Água viva*, publicado em 1973, a narradora tentando capturar a natureza do que é interdito, intui sensivelmente que o é das coisas está no é do instante. E afirma categoricamente que “[...] ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra” (LISPECTOR, 2020a, p. 10). Parece que a narradora, apesar de se perguntar se o que pintou numa tela seria “passível de ser fraseado em palavras?” (LISPECTOR, 2020a, p. 9), tenta pensar e aproximar a escrita da pintura como possibilidade de dizer o substrato. Porém, essa aproximação não seria de qualquer forma. Ela utilizaria como suporte de emergência de sentidos o corpo. O corpo em cena! “Vejo que nunca te disse como escuto música – apoio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espraiando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração, substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos” (LISPECTOR, 2020a, p. 9). Clarice se aproxima da reflexão que fez Merleau-Ponty sobre o modo de pintar de Paul Cézanne. Sigamos a dúvida do pintor francês que dialoga com as dúvidas da autora. No entanto, um estranhamento primeiro.

O estranho *Das Unheimliche*: breves apontamentos.

No texto *Freud e o infamiliar* (IANINNI; TAVARES, 2019), o conceito de *Das Unheimliche* é descrito como uma palavra e um conceito. Inclusive um vocábulo de difícil tradução. “O título de um texto e o nome de um sentimento aterrorizante” (IANINNI; TAVARES, 2019, p. 6). Trata-se de uma reflexão de Freud a partir do conto *O homem da areia* de E.T.A Hoffman. Dentro do conceito há uma duplidade estranha:

¹ “A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um sabiá / mas não pode medir seus encantos / A ciência não pode calcular quantos cavalos de força existem nos encantos de um sabiá / Quem acumula muita informação perde o condão de adivinhar: divinare / Os sabiás divinam” (BARROS, 1996, p. 53).

Mas talvez seja inapropriado separar palavra e conceito, já que Freud anuncia desde o início o intuito de delimitar com precisão, no interior do vasto âmbito daquilo que suscita angústia e horror, um núcleo específico que justifique a particularidade dessa palavra-conceito (*Bergriffswort*), o núcleo específico do *unheimlich* (IANINNI; TAVARES, 2019, p. 6).

Freud faz uso dessa palavra e tece uma série de análises de fôlego que vão desde a filologia, passando pela estética, ciência, chegando até a literatura fantástica. “As muitas traduções diferentes de *das Unheimliche* são um índice inequívoco de que estamos diante de uma palavra intraduzível” (IANINNI; TAVARES, 2019, p. 7). Dessa forma, estamos diante de algo “estranho” e que não se permite ser traduzido em sua essência. Clarice, em *Água Viva*, tem uma passagem onde explica a coisa que sempre está em fuga: “Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa” (LISPECTOR, 2020a, p. 12). O próprio conceito já é em si cheio de profundidade, com fugas recorrentes, que não cessa de se traduzir. “Infamiliar”. Cassin (2018 *apud* IANINNI; TAVARES, 2019) comenta que ao adotarmos algo como intraduzível, isso não implicaria uma não tradução em outras línguas. Ocorre que isso causa um problema de adequação, necessitando a criação de neologismos e possíveis novos sentidos.

Freud, em 1919, publica o artigo “*Das unheimliche*” (o infamiliar). Nele, reflete que naquilo que se pode considerar “familiar” paradoxalmente também contém o “infamiliar”. Um efeito de estranhamento que podemos aproximar daquilo que Marguerite Duras (*apud* IANINNI; TAVARES, 2019, p. 7) disse de forma aguda: “é numa casa que a gente se sente só. Não do lado de fora, mas dentro”. O psicanalista assim também o disse: “o infamiliar é uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo. Como é possível, sob quais condições, o que é íntimo se tornar infamiliar” (FREUD, 2019 [1919], p. 54). Parte de um primeiro momento de uma análise dicotômica dos termos na língua alemã: *unheimlich* [infamiliar] e *heimlich* [familiar].

Mas, naturalmente, nem tudo que é novo e que não é familiar é assustador; a relação não é reversível. Pode-se apenas dizer que o que é inovador torna-se facilmente assustador e infamiliar; nem tudo o que é novidade é assustador. Ao novo e ao não familiar se deve, de início, acrescentar algo para torná-lo infamiliar. (FREUD, 2019 [1919], p. 54).

Ao fazer uma análise dos termos em diversas línguas, Freud (2019 [1919], p. 57) chega a seguinte conclusão: “O familiar se torna então infamiliar”. Dessa forma, *heimlich* seria do nível do confiável, seguro, com conforto. Já o *unheimlich* é justamente o seu oposto. Em outra palavra, a segurança daquilo que nos é familiar, sem aviso prévio pode fazer estranhar, tornando-se algo da ordem do infamiliar.

Em *Como se chama*, Clarice problematiza o ato de nomear as coisas. De como deve se chamar um objeto, uma pessoa, um sentimento. E em certo momento, ela diz: “Estar ocupada, e de repente parar por ter sido tomada por uma desocupação beata, milagrosa, sorridente e idiota – como se chama o que se sentiu?” (LISPECTOR, 2020c, p. 22). Ela parece não se sentir confortável para nomear justamente por esse ato tão rotineiro,

tão familiar, se mostrar tão arredio. E aí, como uma faca só lâmina, ela conclui: “Até hoje só consegui nomear com a própria pergunta. Qual é o nome? e este é o nome.” (LISPECTOR, 2020c, p. 22). Em *Água Viva* esse mesmo sentimento de se perder aparece logo depois de uma pergunta que também se faz presente no modo de sentir da narradora: “Não quero perguntar porque, pode-se perguntar sempre por que e sempre continuar sem resposta: será que consigo me entregar ao expectante silêncio que se segue a uma pergunta sem resposta?” (LISPECTOR, 2020a, p. 10).

Nestas indagações, há a possibilidade de remeter ao assombro, não sem um riso, de Michel Foucault (2000), no prefácio de *As Palavras e as Coisas* – uma arqueologia das ciências humanas, sobre a “Enciclopédia Chinesa” de Jorge Luis Borges, a qual propõe como um encanto exótico a categorização dos animais que não são impossíveis pela vizinhança das coisas, mas o lugar onde podem se avizinhar, ou seja, no não-lugar da linguagem que abre um espaço impensável. Este espaço pode ser entendido numa categorização outra, assim como no (en)canto do pássaro de Manoel de Barros, como o segredo que veio à tona no não-lugar da linguagem, do material, como a coisa em si, que escapa no lapso do tempo, na percepção.

Citando Schelling, Freud (2019 [1919], p. 58) assevera que o *Unheimlich* seria “tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona”. Ora, seguindo os passos de Freud, seria justo “dizer que o infamiliar é o familiar-doméstico que sofreu um recalcamento, dele retornando, e que todo infamiliar preenche essa condição” (FREUD, 2019 [1919], p. 76). Esse vir à tona parece também estar presente no texto *Sem Aviso*. Aqui Clarice questiona que tantas coisas que pensava que sabia, na verdade fugiam às suas percepções.

Tanta coisa que então eu não sabia. Nunca tinham me falado, por exemplo, deste sol das três horas. Também não me tinham falado deste ritmo tão seco, desta martelada de poeira. Que doeria, tinham me dito. Mas que o passarinho que vem para minha esperança do horizonte abra asas de águia sobre mim, isso eu não sabia (LISPECTOR, 2020c, p. 27).

Mais uma vez o incômodo que Clarice demonstra é *Das unheimlich*. O sol das três horas (hora perigosa?), tantas vezes visto, tantas vezes dito a ela, naquele instante passa a ser infamiliar. O ritmo seco talvez de viver nunca lhe explicou. Até que teve que mentir. “Comecei a mentir por precaução, e ninguém me avisou do perigo de ser precavida, e depois nunca mais a mentira descolou de mim” (LISPECTOR, 2020c, p. 27). Porém, até a própria mentira lhe escapava. Era em profundidade.

Percepção e profundidade: dúvida de Cézanne.

Logo no início do texto “A dúvida de Cézanne”, Merleau-Ponty empresta a palavra ao próprio pintor. Trata-se de um depoimento com certa ambiguidade e porque não instigante:

Encontro-me num tal estado de perturbação cerebral, numa perturbação tão grande que temo, a qualquer momento, que minha frágil razão me abandone [...] Parece-me agora que sigo melhor e que penso com mais exatidão na orientação de meus estudos. Chegarei à meta tão buscada e há tanto tempo perseguida? Estudo sempre a partir da natureza e parece-me que faço lentos progressos (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 125).

A pintura para Cézanne não estava dissociada da natureza. Foi sua maneira de ver/estar no mundo. Esta forma de ver/estar no mundo revela que, de acordo com Berger (1999, p.11), “o ato de ver estabelece nosso lugar no mundo circundante” e, também que, “Nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós”. Nesta relação entre as coisas e nós, Cézanne depositava na pintura a sua maneira de olhar tudo a frente e como modo de possível acalanto diante da sua dificuldade de convívio social². Com extrema “[...] atenção à natureza, à cor, o caráter inumano de sua pintura (ele dizia que deve pintar um rosto como um objeto), sua devoção ao mundo visível não seriam senão uma fuga ao mundo humano, a alienação de sua humanidade” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 127). Isso sem dúvidas era um modo de vida. Um modo de tentar se comunicar com algo que ele considerava estranho. A narradora de *Água Viva* parece também perceber isso ao afirmar: “Não pinto ideias, pinto o mais inatingível ‘para sempre’. Ou ‘para nunca’, é o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura” (LISPECTOR, 2020a, p. 10). Ela quer se apossar “do é das coisas”. (LISPECTOR, 2020a, p. 7). Cézanne e Clarice parecem, aqui, já dar uma pista de que ao se olhar para o mundo, para os objetos, mesmo que paramos e olhamos com destreza e atenção, esse familiar pode suscitar algo inatingível, algo infamiliar em seu núcleo.

Merleau-Ponty (2013b) afirma que a composição da paleta de Cézanne faria supor uma busca incessante: o objeto, a coisa! Havia dezoito cores, seis vermelhos, cinco amarelos, três azuis, três verdes, um preto. Dessa forma, o pintor estaria atrás, perseguindo uma representação do objeto, tentando reencontrá-lo por trás de uma atmosfera. Émile Bernard (*apud* MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 130) confere a pintura de Cézanne como um paradoxo e a chama de o “suicídio de Cézanne”. Tal especificidade estaria marcada numa busca da realidade sem abandonar o primado da sensação em detrimento de um olhar objetivo. A isso se daria um movimento “sem tomar outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva nem o quadro” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 130). Em outras palavras, é como se o pintor tentasse uma alquimia entre arte, sensação e razão, e tornasse isso uma percepção pessoal encarregada de produzir a obra. Acrescentando ao que disse Merleau-Ponty, podemos dizer que, neste processo alquímico, a imagem produzida pelo pintor incorpora um modo de ver singular de se dar a ver.

² “Essa perda dos contatos dóceis com os homens, essa incapacidade de dominar situações novas, essa fuga nos hábitos, num meio que não se coloca problemas, essa oposição rígida entre teoria e a prática, entre ‘ser fiscado’ e uma liberdade de solitário – todos esses sintomas permitem falar de uma constituição mórbida e, por exemplo, como foi dito em relação a El Greco, de uma equizoidia” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 127).

No texto *Um pintor*, Clarice Lispector aborda que é uma surpresa ver que o pintor não nega a simetria. “É preciso experiência ou coragem para revalorizá-la, quando facilmente se pode imitar o ‘falso assimétrico’, uma das originalidades mais comuns” (LISPECTOR, 2020c, p. 11). Afirma também que dentro da aparente simetria há lutas. Embates duros de “coisas” que apesar de corroídas se mantém rígida, em pé. E assevera:

O silêncio de portais. O esverdeamento toma um tom do que estivesse entre vida e morte, uma intensidade de crepúsculo. Há bronze velho nas cores quietas, e aço; e tudo ampliado por um silêncio de coisas encontradas na estrada. Sentem-se longa estrada e poeira antes de chegar ao pouso do quadro (LISPECTOR, 2020c, p. 12).

Nesta citação de Clarice, a palavra muda, o silêncio dos portais, o esverdeamento, o bronze velho, o silêncio das coisas, a estrada e a poeira estão naquilo que Rancière toma como novo regime estético das artes, “a imagem enquanto uma maneira como as próprias coisas falam e se calam”, onde “a palavra literária obtém a potência dupla da imagem estabelecendo uma (nova) relação com a pintura” (RANCIÈRE, 2012, p. 22-23). Sendo a “palavra um fazer ver, numa subdeterminação que não dá a ver de verdade”, de acordo com Rancière (2012, p.124), temos que no regime representativo da arte, há a regulação “das relações entre o dizível e o visível, entre o desdobramento de esquemas de inteligibilidade e o das manifestações sensíveis” (RANCIÈRE, 2012, p.127). Se a palavra é este fazer ver que não dá a ver a verdade, é porque a verdade não se mostra em sua finitude.

Em *Quatro esboços de leitura*, Alberto Tassinari (2013) comenta que a percepção para Merleau-Ponty é compreendida como “acesso a verdade”. No entanto, essa verdade não nos seria dada nunca como acabada. Seria como paralisia do presente, proporcionando assim acertos e erros.

É esse inacabado da percepção, sua abertura, suas falhas, seus brancos, enfim, que possibilita a junção de alguns temas de *Fenomenologia da Percepção* com os de *As dúvidas de Cézanne*. É falando da liberdade que os dois textos terminam. E a liberdade, como a verdade, também nunca está pronta. Se é uma liberdade, como foi Cézanne, que busca a realização da expressão do que percebe, o que há de incompletude e insatisfação nessa realização já não será só falha ou dúvida, mas também certeza de que aquilo que nos aparece ao mesmo tempo nos escapa (TASSINARI, 2013, p. 154).

Ao passarmos por esse trecho no texto de Tassinari, fica um pouco mais claro o início tórrido e enigmático de *A dúvida de Cézanne*: “Eram-lhe necessárias cem sessões de trabalho para uma natureza morta, cento e cinquenta de pose para um retrato” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 125). Por mais que o pintor se aproxime dos objetos, eles sempre lhes escaparão, como uma espécie de profundidade da coisa que não se deixa descobrir, descortinar³. Corrobora essa ideia o que Tassinari assevera sobre o pintor: “O

³ “Em seus diálogos com Émile Bernard, é manifesto que Cézanne busca sempre escapar às alternativas prontas que lhe propõem – a dos sentidos ou da inteligência, do pintor que vê ou do pintor que pensa, da natureza ou

que Cézanne percebe? Não apenas as coisas, mas o movimento da percepção em relação às coisas" (TASSINARI, 2013, p. 155).

Observemos intuição semelhante no texto *Escrever, humildade, técnica*. Logo de início temos: "Essa incapacidade de atingir, de entender, é que faz com que eu, por instinto de... de quê? Procuro um modo de falar que me leve mais depressa ao entendimento [...] Nunca tive um só problema de expressão, meu problema é muito mais grave: é o da concepção" (LISPECTOR, 2020c, p. 25-26). Aqui, como em Cézanne, o problema da autora não está na expressão propriamente dita, e sim no movimento anterior a ela. Parece que Clarice também entende que o movimento da percepção em relação às coisas de fato existe, porém é impossível apreender o objeto descortinado devido a sua profundidade. Sempre que ela tenta se aproximar, olhar, o objeto afunda. Desse modo, parece, que o que sobra é apenas um rastro que se faz abstrato tão bem trazido pela autora em *Abstrato e figurativo*: "Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu". (LISPECTOR, 2020c, p. 32), como se cada imagem produzida nestes três regimes da arte, cada qual em sua especificidade, fosse a presentificação evocada de uma ausência, que era o caminho primeiro da imagem, conforme Berger (1999, p.12). No entanto, no compartilhar da experiência do artista, tal qual aponta Clarice, esta "realidade mais delicada e mais difícil e menos visível a olho nu", na presentificação da ausência se dá no movimento do sensível da percepção que se instaura, num lapso de/do tempo, na profundidade.

Tassinari (2013) afirma, veementemente, que esse movimento da percepção seria possível a partir de uma educação do olhar⁴. Ou seja, estarmos a olhar a realidade como um dia já a olhamos: com maravilhamento e espanto que um dia foi possível e que com o tempo, em alguma medida, desaprendemos.

Antes da pintura, o pintor terá que perceber o mundo pela raiz. E esse dom não é um dom só do pintor. É de todos. O pintor, o filósofo e o escritor apenas o aperfeiçoam. Desaprendem para aprender de novo. E se isso é possível, desaprender para aprender de novo, é algo que pode ocorrer de muitas maneiras. Naquele que não é artista ou filósofo pode mesmo acontecer num movimento involuntário, sem que se aperceba. E é justo aí que perceberia, como que em câmera lenta, a percepção se aprontando para dar origem ao percebido (TASSINARI, 2013, p. 156-157).

da composição, do primitivismo ou da tradição" (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 131).

⁴ Em *O olho e o espírito*, podemos contemplar inúmeras passagens poéticas como essa: "É preciso que o pensamento de ciência – pensamento de sobrevoo, pensamento do objeto em geral – torne a se colocar num 'há' prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível e do mundo trabalhado tais como são em nossa vida, por nosso corpo, não esse corpo possível que é lícito afirmar ser uma máquina de informação, mas esse corpo atual que chamo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos [...] Nessa historicidade primordial, o pensamento alegre e improvisador da ciência aprenderá a ponderar sobre as coisas e sobre si mesmo, voltará a ser filosofia..." (MERLEAU-PONTY, 2013a, p. 17).

Cézanne, dessa forma, não estabelecia uma dicotomia entre o objeto e sua possível fuga, não queria separar “as coisas fixas que aparecem ao nosso olhar e sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria em via de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 131). A aproximação com o “perto do selvagem coração” das coisas, aqui, é inevitável!

No texto *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty (2013a) ensina que o olhar é uma questão urgente. E que aos indivíduos seria importante (re)aprender a olhar. “O olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ele próprio, e, na paleta, a cor que o quadro espera” (MERLEAU-PONTY, 2013a, p. 23). Em outras palavras, o mundo do pintor seria visível e evidente ao mesmo tempo. Ao mesmo tempo em que vê, é visto. Como se ao pintar (escrever?), vários pintores afirmassem que as coisas também os olham, tal qual a tela de Velazques, *As meninas*, que, na incidência da luz sobre cada um, produz um efeito de *mis-en-abîme* entre aquele que olha e aquele que é olhado, embora na leitura que Foucault realiza sobre esta tela, em *As Palavras e as Coisas* – uma arqueologia das ciências humanas, seu enfoque seja discutir a incidência da luz sobre os homens, colocando-os em destaque na inauguração da epistème moderna. No entanto, o filósofo francês não deixa de fazer uma leitura deste *mis-en-abîme* na seguinte passagem:

O pintor olha, o rosto ligeiramente virado e a cabeça inclinada para o ombro. Fixa um ponto invisível, mas que nós, espectadores, podemos facilmente determinar, pois que este ponto somos nós mesmos: nosso corpo, nosso rosto, nossos olhos. O espetáculo que ele observa e, portanto, duas vezes invisível: uma vez que não é representado no espaço do quadro e uma vez que se situa nesse ponto cego, nesse esconderijo essencial onde nosso olhar se furt a nós mesmos no momento em que olhamos. (FOUCAULT, 2000, p.4).

Não diferente se dá o olhar sobre a pintura de Paul Klee. André Marchand comenta na esteira do pintor suíço Paul Klee⁵:

Numa floresta, várias vezes senti que não era eu que olhava a floresta. Certos dias, senti que eram as árvores que me olhavam, que me falavam [...] Eu estava ali, escutando [...] Penso que o pintor deve ser traspassado pelo universo e não querer traspassá-lo [...] Espero estar interiormente submerso, sepultado. Pinto talvez para surgir (MARCHAND, 1959 *apud* MERLEAU-PONTY, 2013a, p. 26).

Para Merleau-Ponty (2013b), a visão do pintor era um caso de nascimento contínuo. Contínuo devir. Por isso que considera as coisas com profundidade. Ou seja, a dimensão que a coisa nos oferece a faz cheia de reservas e com uma realidade que não se esgota em si. Explica ainda o filósofo francês que Cézanne não propõe pintar como um

⁵ Vale muito trazer aqui em forma de nota o que Clarice também diz de Paul Klee: “Se eu me demorar demais olhando *Paysage aux oiseaux jaunes*, de Klee, nunca mais poderei voltar atrás. Coragem e covardia são um jogo que se joga a cada instante. Assusta a visão talvez irremediável e que talvez seja a da liberdade. O hábito de olhar através das grades da prisão, o conforto de segurar com as duas mãos as barras, enquanto olho” (LISPECTOR, 2020c, p. 18).

ignorante, um “bruto”, mas sim colocar dimensões como inteligência, ciência, ideias e perspectivas novamente em contato com o mundo que elas estão destinadas a compreender. Fazer as ciências voltarem a habitar a natureza. Para o pintor francês, a profundidade está intimamente ligada ao aveludado, à maciez, à dureza dos objetos. Meditava durante horas antes de uma pincelada, pois sabia que elas deviam satisfazer uma infinidade profunda de condições: a luz, o ar, o objeto, o plano, o caráter etc. Cézanne intuía que a expressão daquilo que existe é uma tarefa árdua, desértica e infinita.

A pintura de Cézanne suspende esses hábitos e revela o fundo de natureza inumana sobre o qual o homem se instala. Por isso, seus personagens são estranhos e como que vistos por um ser de outra espécie. A própria natureza é despojada dos atributos que a preparam para comunhões animistas: a paisagem é sem vento, a água do lago de Annecy sem movimento, os objetos transidos parecem hesitantes como na origem da terra. É um mundo sem familiaridade, no qual não estamos bem, que impede toda efusão humana (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 136).

Vemos aqui surgir uma ideia interessante que Cézanne (assim como Clarice Lispector), sob a ótica de Merleau-Ponty, percebe diante do mundo de forma recorrente. Trata-se de algo estranho, algo infamiliar no familiar, com tamanha profundidade que suas pinceladas (e a escrita da autora) mostram, de forma rápida, mas que jamais alcançam na sua totalidade. Em *A explicação inútil*, o primeiro parágrafo traz ideia parecida: “Não é fácil lembrar-me de como e porque escrevi um conto ou romance. Depois que se despegam de mim, também eu os estranho. Não se trata de ‘transé’, mas a concentração no escrever parece tirar a consciência do que não tenha sido o escrever propriamente dito” (LISPECTOR, 2020c, p. 73).

Em suas próprias palavras, Cézanne explica que com suas pinceladas tentava esquecer as aparências viscosas (os ovos quebrados na sacola de Ana?) e equívocas, para tentar atingir diretamente às coisas que elas apresentavam. “A vibração das aparências que é o berço das coisas. Para um pintor como esse, uma única emoção é possível: o sentimento de estranheza e um único lirismo: o da existência sempre recomeçada” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 138). Já Clarice nos convida a chegarmos perto, mais para sentir do que ler, mais para ouvir do que entender: “Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa” (LISPECTOR, 2020a, p. 12). É como se, na picturalidade da palavra e na poesia da pintura, enquanto experiência estética, preconizada por Horácio (*apud* RANCIÈRE, 2012) em *Ut pictura poesis*, o dizível encontrasse no in-dizível, este dizer de dentro, o visível, que no lapso do tempo se dá na percepção do instante que é, ao mesmo tempo, material (a coisa em si) e imaterial (o fugidio da coisa em si).

Considerações finais

Como fora pontuado logo no início deste trabalho, o presente estudo se propôs a fazer um breve diálogo entre três autores-pensadores: Clarice Lispector, Sigmund Freud e Maurice Merleau-Ponty, especificamente. Acreditamos que a própria disposição estética

do texto concedeu provas que tal empresa fora frutífera e possível, quando, também, procuramos aliar outros pensadores, tais como Michel Foucault, John Berger e Jacques Rancière, para vislumbrar tanto a relação que se estabelece entre o infamiliar como o impensável da categorização da e na língua ao se materializar no texto literário, quanto da relação entre a literatura e a pintura neste mesmo infamiliar, como o instante que se materializa e se torna fugidio na palavra e na pintura, assim como vimos nas pinceladas de Cézanne que coadunam com a escrita vertiginosa e pulsante de Clarice. É como se ela quisesse tomar a palavra como tinta e escrevesse como quem pinta, no ensejo de capturar a coisa em fuga, de capturar na ponta do pincel-lápis a palavra que se desenha no texto e o texto que picturaliza as palavras em imagens.

Mobilizamos conceitos como *unheimliche* (infamiliar), percepção e profundidade. Colocamo-os em proximidade, como um caminho para mostrar que o que se apresenta por ora estável e familiar, paradoxalmente pode suscitar uma estranheza viva! Com a leitura de alguns textos de Clarice, foi possível acompanhar sua forma de “sentir” e “perceber” os objetos no mundo. Sempre à procura da coisa. “Procura da poesia” efêmera e escorregadia, que se desvela num instante único quando plasmada no papel e que se dá como a poesia que ocupa o não-lugar da linguagem. Neste não-lugar, do (en)canto do pássaro e das (im)possíveis nomeações das palavras, a coisa se torna infamiliar numa profundidade que faz o jogo do dizível e do (in)visível no instante mesmo que irrompe.

No entanto, assim como no início, aqui também a percepção aguda de Clarice rasga: “Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas” (LISPECTOR, 2020c, p. 19). Esperamos que a escritura deste não tenha caído nessa armadilha, nessa fúria louca de querer cercar “a coisa” em fuga! Assim se deseja esse encerramento.

MOREIRA, R. A.; COITO, R. F. The “thing” in uncanny complexity: strangement and perception in Clarice. **Revista de Letras**, São Paulo, v.61, n.2, p.115-126, 2021.

- **ABSTRACT:** *This study aims to establish a dialogue among three authors and thinkers: Clarice Lispector, Sigmund Freud and Maurice Merleau-Ponty, specifically. This is an attempt to read and approximate these authors, without neglecting to bring other scholars who corroborate with the reflection brought in this study. The section proposed here is based on some of Clarice's texts from the book *Para não esquecer*. The goal is to think about how the object (the thing) in the world, in an instant of acute perception, can show itself as shifting, vivid, and uncanny (*Das unheimlich*). At the moment when “the thing” suddenly materializes on the blank sheet of paper like brushstrokes on a canvas, also blank, which makes “the thing” the elusive language of literature, a language that takes place in the “non-place”. Furthermore, in the interweaving of these authors in their approximations, we bring some very specific observations of the relationship between Clarician's literature and Paul Cézanne's painting. The latter from Merleau-Ponty's point of view, to intertwine it with image issues, also, based on Jacques Rancière's*

reflections when bringing the aesthetic regime of the image and the image as picturality, and in the proposal of both Michel Foucault and John Berger. We can say that both issues contribute to thinking about the acute perception instant of the “thing” in uncanny depth in Clarician’s literature, which is given in the brushstroke “of the thing”, in the fleeting instant.

- **KEYWORDS:** Perception; depth; uncanny; Clarice Lispector; literature; painting.

REFERÊNCIAS

- BARROS, M. de. **Livro sobre nada**. 3. ed. Rio de Janeiro: São Paulo: Record, 1996.
- BERGER, J. **Modos de ver**. Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- FOUCAULT, M. **As Palavras e as Coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FREUD, S. **O infamiliar [Das unheimlich]**. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. São Paulo: Autêntica, 2019.
- IANNINI, G.; TAVARES, P. H. Freud e o infamiliar. In: FREUD, S. **O infamiliar [Das unheimlich]**. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. São Paulo: Autêntica, 2019. p.5-22.
- FRANCO JR, A. Para ler “distraidamente” e não esquecer. In: LISPECTOR, C. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020. p. 137-154. Posfácio.
- LISPECTOR, C. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020a.
- LISPECTOR, C. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020b.
- LISPECTOR, C. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020c.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. 5. ed. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- MERLEAU-PONTY, M. O olho e o espírito. In: MERLEAU-PONY, M. **O olho e o espírito**. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013a. p. 15-56.
- MERLEAU-PONTY, M. A dúvida de Cézanne. In: MERLEAU-PONY, M. **O olho e o espírito**. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013b. p. 125-149.
- RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Neto. Org. Tadeu Capristano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. (ArteFíssil).
- TASSINARI, A. Quatro esboços de leitura. In: MERLEAU-PONY, M. **O olho e o espírito**. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 153-173.

FICCIÓN FANTÁSTICA Y TRANCE ALEGÓRICO EN PABLO NERUDA Y NICANOR PARRA.

HACIA UNA LECTURA DE DOS POEMAS DE HORROR (EN EL DESIERTO DE LO REAL)

Ricardo ESPINAZA SOLAR*

- **RESUMEN:** Pablo Neruda y Nicanor Parra son dos de los más importantes y representativos poetas chilenos del siglo XX, cuyas obras están profundamente arraigadas en el devenir cultural del país. En distintos momentos de su producción poética, ambos poetas concentraron su atención en imaginarios culturales específicos y problemáticos de la identidad y la cultura chilena. Así por ejemplo, tanto en el poema “Margarita Naranjo” (Neruda, *Canto general*, 1950) como en el poema “La venganza del minero” (Parra, *Hojas de Parra*, 1985) los poetas textualizaron específicas dimensiones del imaginario cultural de la zona norte del país, concretamente en lo que refiere al desierto y la figura del minero, tratándolas de manera crítica y a la vez fantástica. Conforme a ello, los poetas hacen uso de la ficcionalización y la alegoría como recursos para textualizar lo fantástico y el horror en sus poemas. El siguiente artículo pretende leer reflexiva y creativamente ambas producciones poéticas desde el entendimiento de la ficción fantástica y la proposición de trance alegórico para evidenciar el horror, la crítica ante la impunidad y la perturbación lectora; o bien, de poemas de horror. Por último, hacia el final del texto, también se esboza la posibilidad de un fantástico socialista (Neruda) y un fantástico capitalista (Parra) conforme a una relación con el realismo socialista (Lukács) y el realismo capitalista (Fisher), respectivamente.
- **PALABRAS CLAVE:** Poesía chilena; ficción fantástica; trance alegórico; Pablo Neruda; Nicanor Parra.

éste es el desierto.
El lugar donde se hacen los poemas.
Mi país.
Roberto Bolaño (2018, p. 117).

Nunca salí del horroroso Chile.
Enrique Lihn (1979, p. 53).

* Universidad Arturo Prat (Unap), Facultad de Ciencias Humanas, Iquique – Chile. respinaz@unap.cl.

Artigo recebido em 17/09/2021 e aprovado em 18/11/2021.

En el Discurso de recepción del Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda, año 2016, el poeta chileno Raúl Zurita declara que “la poesía es la más alta creación humana, su fundamento es la celebración de la vida, pero ha tenido demasiadas veces que relatar la desgracia” (ZURITA, 2016, p. 12). Considerando esto, pareciera ser que, según Zurita, las desgracias, las desdichas y las tragedias chilenas suelen ser el sustento de la poesía chilena propiamente tal. Como si la identidad de lo chileno fuese un interminable relato de violencia, crímenes e injusticias. Interminables relatos sobre el mal y la impunidad¹. Ahora bien, para cantar tales desgracias, en parte, los poetas chilenos se han valido del ejercicio de la ficción, lo fantástico y la alegoría como un medio para evidenciar tal identidad de horror, impunidad y perturbación; o bien, de poemas de horror. Por tal motivo, a continuación, luego de precisar un entendimiento sobre la ficción poética, lo fantástico, la alegoría y el trance lector en relación con lo alegórico, se llevará a cabo una breve lectura sobre dos poemas específicos de Pablo Neruda y Nicanor Parra, en donde los poetas ficcionalizan y fantasizan la imagen de los mineros de la zona norte de Chile, con el fin de evidenciar un quehacer crítico, pero a la vez fantástico de la escritura poética, en tanto trance alegórico de la lectura de la poesía chilena propiamente tal. Aquel trance en donde la más alta creación humana da cuenta de las más aborrecibles, perturbadoras y horrorosas acciones humanas.

Ficción fantástica y trance alegórico. Hacia un horror “fantastizado”

La imaginación poética es a la vez imaginación fantástica, o al revés. Al contrario de lo que pensaba el teórico búlgaro Tzvetan Todorov (1980), para quien un poema no podría formar parte del universo discursivo del género fantástico puesto que, a su juicio, las imágenes poéticas no resultan ser apropiadas para el uso de la descripción y tal carencia implicaría una imposibilidad de narración, relato y representación de los poemas, cuyo intento a la vez pone en peligro la realización de los mismos. Sin embargo, sucede que la imaginación poética dispuesta como una bomba de tiempo en la escritura del poema o bien, la imaginación que surge en fragmentarias esquirlas desde el trance de su lectura no es, ni son, un peligro para lo fantástico, pues las imágenes poéticas igualmente detonan en un constante saludo de bienvenida en tanto alegoría fantástica ante el desierto de lo real. Bienvenidos al desierto de lo real, dice Slavoj Zizek (2005) en ese apasionante libro en donde reflexiona sobre las ficciones, conflictos, desastres y estallidos culturales y políticos contemporáneos. Porque el desierto, Bolaño mediante, es, además, como ya se sabe, “el lugar donde se hacen los poemas” (BOLAÑO, 2018, p. 117). El único país del poeta. De modo que, ese “carácter representativo que rige una parte de la literatura, que resulta cómodo designar con el término *ficción*” (TODOROV, 1980, p. 50), también resulta propio de la poesía en tanto aptitud para las representaciones y las evocaciones (que surgen

¹ En cuanto a la relación entre identidad cultural y relato, el sociólogo chileno Jorge Larraín (2003), en el ensayo titulado “Etapas y discursos de la identidad chilena”, sostiene que la identidad nacional se resuelve como una creación discursiva en tanto relato cultural compartido: “una identidad colectiva no es más que un artefacto cultural que existe como una comunidad imaginada en la mente de sus miembros” (LARRAÍN, 2003, p. 67).

con el desierto), pues también la poesía es a la vez ficción, por cuanto “lo ficticio es la cualidad característica de lo que llamamos poesía” (SMITH, 1993, p. 31). Así además, en lo que concierne a un poema y de acuerdo con lo planteado por Susana Reisz (2014) en su artículo teórico, titulado “Cuando lo fantástico se infiltra en la poesía: hipótesis sobre una relación improbable”: “cabe hablar de ficción cuando cualquiera de los componentes del acto comunicativo ha sido intencionalmente modificado en el modo de ser que se le atribuye según la noción de realidad vigente” (REISZ, 2014, p. 173). Así también, siguiendo el planteamiento expresado por Barbara H. Smith (1993) en “La poesía como ficción”: “podemos concebir una obra de arte [de lenguaje] no como la imitación de la ‘forma’ de objetos y sucesos determinados ya existentes en la naturaleza en alguna ‘materia’ diferente, sino como la creación de un miembro ficticio de una cierta clase de objetos o sucesos naturales” (SMITH, 1993, p. 42).

Más aún, pareciera ser que todo texto literario, ficcional y fantástico, es a la vez también un texto alegórico, pues como señala Northrop Frye (1991) la alegoría es “un elemento históricamente estructural en la literatura toda, que no puede añadirse solamente por la interpretación crítica” (FRYE, 1991, p. 79). O bien, que el impuso alegórico, según comenta el crítico norteamericano Craig Owens (2001), respecto de las obras de arte, consiste precisamente en que “la alegoría es tanto una actitud como una técnica, una percepción como un procedimiento” (OWENS, 2001, p. 204). De manera que “la alegoría tiene lugar siempre que un texto duplica a otro” (OWENS, 2001, p. 204) pues, en su estructura alegórica “un texto se lee a través de otro, por fragmentaria, intermitente o caótica que pueda ser su relación; el paradigma de la obra alegórica es por tanto el palimpsesto” (OWENS, 2001, p. 205).

De este modo, en el momento de una lectura o en el trance de ese momento, cuando el lector percibe que un texto leído es a la vez, revisado por otro texto que probablemente también lo lee y vivifica de una manera que es siempre crítica, como ocurre en las relaciones escriturales entre Pablo Neruda y Nicanor Parra, ocurre entonces, en la escritura explosiva de un nuevo texto por hacer, ya no esa pesada “ansiedad de la influencia” (BLOOM, 2009) sino la detonación de una “alegoría de la lectura” (DE MAN, 1990), pues pareciera ser que todas las historias de intertextualidades son también historias de alegorías.

Ahora bien, no es un deseo particular reflexionar propiamente aquí sobre la identidad de los países, naciones o patrias alegóricas que explotan en el desierto de lo fantástico en función del imaginario nacional, cultural o incluso histórico, sino promover, en el ejercicio reflexivo y creativo de la lectura, la posibilidad de acceso a un imaginario crítico, estético y político, o de cuestionamiento sobre las certidumbres, en donde, como señala Reisz, “el poema se fantastiza” (REISZ, 2014, p. 178) desde un trance de lectura que provoca un sentimiento de inquietud alegórica.

Así entonces, desde la imaginación poética (ficcional, fantástica, alegórica) que es también la imaginación de la lectura, la realidad podrá ser evocada en tanto situación cultural e incluso histórica, de una manera perturbadora, problemática o crítica. Un trance de lector. De lector de poesía, obviamente, en donde lo fantástico es a la vez lo subversivo del poema y del lenguaje ante lo real, como una incomodidad que estalla o

su anormalidad crítica; “la transgresión de la noción de realidad vigente” (REISZ, 2014, p. 180). O bien, un trance alegórico en función de ciertas expresiones y situaciones de la ficción poética y fantástica que resultan ser problemáticas, incómodas y altamente sensibles, como aquellas que se presentan en la relación entre los poemas de Pablo Neruda y Nicanor Parra. De modo que la imaginación fantástica de los poemas, o aquello que Todorov voluntariamente expulsa de la literatura fantástica por cuanto dice que “las imágenes poéticas no son descriptivas, que deben ser leídas al puro nivel de la cadena verbal que constituyen, en su literalidad, ni siquiera en el de su referencia” (TODOROV, 1980, p. 50-51). O bien, que la lectura de un poema constituye un obstáculo para lo fantástico, pues al leer un texto poético se rechaza toda representación y se considera cada frase como una pura combinación semántica, en donde lo fantástico no podrá aparecer, pues para ello se exige una reacción frente a los acontecimientos tal como se producen en el mundo evocado. Sin embargo, aquello, resultará ser, aquí, lo propiamente fantástico de acuerdo al trance alegórico de la lectura; aquel en donde lo fantástico del poema es a la vez lo subversivo ante el comentario crítico de la historia en tanto problema. Pues como también señaló Frye: “la obra alegórica tiende a prescribir la dirección que ha de tomar su propio comentario” (FRYE, 1991 *apud* OWENS, 2001, p. 204). Así, sea en el lector, una representación y evocación de los acontecimientos incluso más allá de cómo se producen en el mundo evocado; puesto que “el efecto fantástico es totalmente dependiente de la sensibilidad, la experiencia estética y la capacidad imaginativa de cada receptor y que por eso mismo *puede* traspasar las fronteras que separan a la poesía de la narrativa y a los textos literarios de otro tipo de textos no verbales” (REISZ, 2014, p. 87).

Walter Benjamin (2008), por lo demás, comprende la existencia de la alegoría como un recurso literario que es tanto estético como histórico, y a la vez, también, filosófico. Así por ejemplo, en su estudio sobre la poesía de Charles Baudelaire, relativo al uso de la alegoría en tanto recurso que le permite al poeta, ya no necesariamente lírico sino crítico, evidenciar las problemáticas históricas de la modernidad inicial al encontrar un vínculo con lo antiguo, Benjamin declara que la obra poética de Baudelaire posee una tarea específica en tanto se concibe a sí misma no solo como una obra poética o de ficción sino como un documento propio que surge del imaginario cultural de la historia y a la vez crítico de su contemporaneidad. Diríase de un quehacer artístico propiamente crítico de su cultura, en tanto crítico del origen de la fantasmagoría capitalista de la historia, por medio de la alegoría; como el horror aquel en donde lo humano finalmente se convierte en una mercancía, propiedad o posesión: “La producción poética de Baudelaire tiene asignada una tarea. Y es que él entrevió espacios vacíos en los que insertaba sus poemas. La suya se puede así determinar no ya solo como una obra histórica, como cualquier otra lo es sin duda, sino que ella misma quiso serlo y así también se entendió a sí misma” (BENJAMIN, 2008, p. 216-217). Por tal motivo, Walter Benjamin comprende que el uso de la alegoría por parte de Baudelaire no es producto de la casualidad, ni mero efectismo retórico sino profundamente histórico y relacionado con la fatalidad y la muerte². Siendo

² En “El origen del ‘Trauerspiel’ alemán”, Benjamin (2006) da cuenta de una actualización histórica de la alegoría en relación al Trauerspiel o drama barroco alemán, concluyendo que la alegoría resulta ser el rostro de

a la vez, un enigmático relato de la muerte por donde estalla tanto la naturaleza de la existencia humana como la historicidad biográfica de los individuos: “el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo; y esta tiene solo significado en las estaciones de su decaer” (BENJAMIN, 2006, p. 383). De tal manera que, con la obra alegórica de Baudelaire “la modernidad heroica resulta ser al fin drama barroco” (BENJAMIN, 2006, p. 197). Es decir, la manifestación en donde lo vivo se resuelve como un significado de la muerte: “el botín más precioso en el ‘triunfo de la alegoría’; vida que significa justamente la muerte” (BENJAMIN, 2008, p. 274). Así entonces, de acuerdo con Benjamin, podría decirse que lo fantástico en Baudelaire sucede cuando “la alegoría se aferra a las ruinas, ofreciendo la imagen de la inquietud coagulada. Al impulso destructor de Baudelaire no le interesa en absoluto la abolición de su víctima” (BENJAMIN, 2008, p. 273). Más aún, “las alegorías son sitios en los que Baudelaire expiaba su impulso destructivo” (BENJAMIN, 2008, p. 276).

Por consiguiente, este “impulso destructivo” (BENJAMIN, 2006) es también un “impulso alegórico” (OWENS, 2001) o bien, el impulso de una lectura desde donde “los poemas se fantatizan” (REISZ, 2014), problematizando política y estéticamente la cultura y la realidad, como también el estatuto de la literatura y la poesía misma. Pues, la relación entre posible/imposible, en tanto eje nuclear de la literatura fantástica (CESERANI, 1999; CAMPRA, 2008; ROAS, 2011), afectará aquí, en la lectura de los poemas de Neruda y Parra, no solo el entendimiento de lo real sino también el entendimiento de lo literario y lo poético, de acuerdo a un trance de lectura espeluznante de horror, incertidumbre y vacilación. Trance, por lo demás, en donde el impulso de la lectura detona ante la presencia de espacios vacíos o grietas al interior del muro de la historia y la cultura para revelar, precisamente, la desgracia, la desdicha y la tragedia; la violencia, el crimen y la injusticia de la historia misma, o al revés: la historia de la violencia revelándose con el poema como historia y muerte a la vez, el mal y la impunidad. Cual derrumbe en el desierto, cual vacilación, cual trance de lector y horror³; finalmente.

El concepto de trance, por lo demás, con cierta trayectoria en los estudios filosóficos, literarios y culturales (sin considerar posibles aproximaciones desde estudios sobre las religiones), ha sido recientemente desarrollado, de forma amplia por el teórico y crítico cultural Jens Andermann (2018) en el libro *Tierras en trance: Arte y naturaleza después del paisaje*. En el libro, el autor precisa el concepto de trance como la referencia a un estado

la historia plasmado en una calavera, en tanto “la alegoría [...] de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera” (BENJAMIN, 2006, p. 383).

³ “Dar entrada a lo fantástico implica sustituir la familiaridad, la comodidad, *das Heimlich*, por lo extraño, lo inquietante, lo misterioso. Supone introducir zonas oscuras formadas por algo completamente ‘otro’ y oculto: los espacios que están más allá de la estructura limitadora de lo ‘humano’ y lo ‘real’ [...] De ahí la asociación de lo fantástico con el horror [...] La emergencia de una literatura de este tipo en períodos de relativa ‘estabilidad’ (mediados del siglo XVIII, finales del XIX, mediados del XX) apunta a una relación directa entre la represión cultural y la generación de energías de oposición que se expresan a través de varias formas de fantasía en el arte” (JACKSON, 2001, p. 150).

extático de transformación que se ensambla o “se vuelve a ensamblar en el inconsciente, el espacio y el tiempo del sujeto y la comunidad escindidos por una violenta historia de desplazamientos y rupturas [...] pero que anuncia desde allí la posibilidad de otra convivencia: de un mundo diferente” (ANDERMANN, 2018, p. 22). Así entonces, el trance como un ingreso de los espacios y tiempos del sujeto con lo que lee, revisa y habita, entre los sentidos y las relaciones de/con los poemas. Desplazamiento y conjunción en la participación de la lectura y sus procedimientos de vacilación detonantes. Una subjetividad que explota en un trance ficcional, fantástico, alegórico; por venir. O bien, el trance del lector (ante el desierto de lo real) que vendrá. Hacia un horror chileno, como una muestra más de aquel “horroroso Chile” (LIHN, 1979).

Pablo Neruda y Nicanor Parra (“Margarita Naranjo” y “La venganza del minero”)

En el artículo titulado “La presencia de lo fantástico en la poesía hispanoamericana del siglo XX”, publicado en 1999, en el libro *Literatura y pensamiento en América Latina*, el poeta, filólogo y crítico escocés Niall Binns (1999a), refiere la posibilidad de un estudio inicial y panorámico para la investigación de una poesía fantástica en Hispanoamérica. Para ello, Binns recoge ciertos postulados teóricos provenientes del pensamiento de la intelectual argentina Ana María Barrenechea (1978)⁴ y luego focaliza su atención en la obra de poetas como Rubén Darío, Pablo Neruda, Nicanor Parra, Gastón Baquero y Gonzalo Millán.

En cuanto a la obra de Pablo Neruda (1904-1973), Binns concentra su atención en el poema “Margarita Naranjo”, publicado hace algo más de 70 años atrás, en el libro *Canto general* (1950). Tratándose de un poema que refiere sobre la desventurada vida de Margarita y su esposo Antonio en la oficina salitrera María Elena, ubicada en la zona norte de Chile, entre las ciudades de Iquique y Antofagasta o en medio del desierto que separa a ambas ciudades. El poema se encuentra en la parte correspondiente al numeral VIII del libro, denominado “La tierra se llama Juan”, siendo a la vez el poema o fragmento o pieza número VIII de tal parte.

De seguir el método biográfico-literario propuesto por el crítico chileno Hernán Loyola (1999), habría que decir que el poema, probablemente, fue elaborado por Neruda durante el año 1944 o posterior, conforme al periodo inicial de la escritura de *Canto general*, de acuerdo al deseo nerudiano de escribir un Canto general de Chile. Periodo que coincide con el momento en donde el poeta toma conocimiento directo tanto de la naturaleza desértica de la zona norte del territorio chileno como de las atrocidades

⁴ Específicamente, Niall Binns se detiene en el ensayo de Ana María Barrenechea, titulado “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, centrando su atención en el entendimiento de que la literatura fantástica es aquella que presenta en forma de problema diversos hechos anormales, anaturales o irreales en contraste con otros hechos reales, normales o naturales; pues las obras de la literatura fantástica “ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita” (BARRENECHEA, 1978 *apud* BINNS, 1999a, p. 105).

históricas del Estado. Pues su escritura, bien podría corresponder al periodo de constantes visitas que realizara Pablo Neruda a la zona norte del país con motivo de su campaña política como candidato a senador por las regiones de Tarapacá y Antofagasta; situación que afianza el momento más político del poeta y su obra⁵.

En ese entonces, cuando Neruda acepta el ofrecimiento del Partido Comunista de Chile para ser candidato a senador por Tarapacá y Antofagasta, ofrecimiento expresado directamente por Elias Lafertte, con quien compartiría lista de candidatura, comienza en Neruda una nueva fase, según comenta el biógrafo Volodia Teitelboim (1996): “Cuando Neruda acepta el ofrecimiento, comienza una nueva fase, un compromiso social directo, que le significará una inmersión en el pueblo, un conocimiento cotidiano de sus problemas, un contacto por abajo, por dentro de la realidad más áspera del país” (TEITELBOIM, 1996, p. 281). Sin embargo, los poemas de la parte VIII, están mayormente orientados a una crítica al actuar de Gabriel González Videla (presidente de Chile entre 1946 y 1952) promulgador de la Ley Nº 8.987⁶; y es, precisamente a Gabriel González Videla a quien Neruda, siendo ya Senador electo de la República, dirige su célebre discurso “Yo acuso”, pronunciado en la Cámara del Senado de Chile el día 6 de enero de 1948⁷. Por cuanto, “Margarita Naranjo”, quizás fue ideado por Neruda durante la campaña senatorial de 1944, pero acaso escrito únicamente durante su periodo de clandestinidad, desde febrero de 1948; fecha datada en el poema mismo.

Así entonces, “Margarita Naranjo”, poema predominantemente narrativo de 42 versos, se enuncia desde la voz fantasmal de Margarita Naranjo, quien “denuncia, desde la tumba, la explotación y la injusticia -tan fuertes que no permiten la muerte- en la oficina salitrera de María Elena” (BINNS, 1999a, p. 107). Porque precisamente la denuncia desde la tumba, la explotación y la injusticia, pero también el amor, al parecer hacen de los chilenos unos fantasmas. Por cierto, “todas las historias de amor son historias de fantasmas” (MAX, 2013).

Ahora bien, el poema de Neruda, alude al padecimiento obrero de los mineros del salitre y Margarita Naranjo, de cuya voz viene el poema, es el nombre de la esposa del minero Antonio, quien ha sido desaparecido por las fuerzas militares del terrorismo

⁵ “Buena parte de 1944 y los primeros meses de 1945 el ciudadano Pablo Neruda (todavía Neftalí Reyes para la ley), candidato independiente a senador -en la lista comunista- por las provincias de Tarapacá y Antofagasta, los pasó recorriendo ciudades, pueblos y campamentos del extremo norte del país, en continuo e intenso contacto con los trabajadores urbanos y agrícolas pero muy en especial con los mineros del cobre y del salitre. Una experiencia opuesta (y complementaria) a la de su infancia: el desierto, el sol, los socavones metalíferos y las aglomeraciones organizadas del proletariado en el norte, en lugar de los bosques, la lluvia, las casas de madera y los campesinos del sur agrario, ganadero y forestal” (LOYOLA, 1999, p. 38).

⁶ La Ley Nº 8.978 o *Ley de la Defensa Permanente de la Democracia*, publicada en el Diario Oficial de Chile el día 18 de octubre de 1948, conocida popularmente como la “Ley maldita”, tuvo por finalidad proscribir la participación política del Partido Comunista de Chile (PCCh) declarando su ilegalidad por actuar en contra de la Ley Nº6.026 o *Ley de Seguridad Interior del Estado*, promulgada el 12 de febrero de 1937, durante el gobierno de Arturo Alessandri Palma.

⁷ Al respecto, recuérdese que el periodo senatorial de Pablo Neruda comprende desde el día 4 marzo de 1945 hasta el día de su desafuero parlamentario, declarado por la Excma. Corte Suprema de Chile el día 3 febrero de 1948.

de Estado; siendo esto último una práctica común y diría casi eminentemente chilena. Porque, como se sabe o bien, como dice el poeta, no es posible ser chileno si no se es también un desaparecido. Situación que evidencia la sensibilidad poética y política de Neruda, siendo a la vez, una sensibilidad estética igualmente fantástica, por cuanto en el texto, la voz del poema es asumida por una mujer fantasma, víctima de ese terror concreto e impune. De modo que el decir del poema se resuelve en una enunciación fantasmal y doliente desde un personaje igualmente fantasma. Al respecto, cabe precisar que, a diferencia del relato fantástico tradicional, la presencia de la fantasma al interior del poema no decanta en una promoción del miedo o terror, pues no se trata de una fantasma que promueva el miedo, precisamente. Al contrario, se trata de una fantasma que padece el miedo, el dolor y el terror concreto provocado por los agentes del poder, del Estado y la realidad, llevando al lector a un trance alegórico incluso de compasión. Porque, en definitiva, en medio del poema de una mujer fantasma y su esposo desaparecido, se encuentra el trance alegórico de la compasión y denuncia nerudiana ante el terror impune propiciado por el Estado nacional.

MARGARITA NARANJO
(Salitrera "María Elena" Antofagasta, 1948)

Estoy muerta. Soy de María Elena.
Toda mi vida la viví en la pampa.
Dimos la sangre para la Compañía
norteamericana, mis padres antes, mis hermanos.
Sin que hubiera huelga, sin nada, nos rodearon.
Era de noche, vino todo el Ejército,
iban de casa en casa despertando gente,
llevándola al campo de concentración.
Yo esperaba que nosotros no fuéramos.
Mi marido ha trabajado tanto para la Compañía,
y para el Presidente, fue el más esforzado,
consiguiendo los votos aquí, es tan querido,
nadie tiene nada que decir de él, él lucha
por sus ideales, es puro y honrado
como pocos. Entonces vinieron a nuestra puerta,
mandados por el Coronel Urízar,
y lo sacaron a medio vestir y a empellones
lo tiraron al camión que partió en la noche,
hacia Pisagua, hacia la oscuridad. Entonces
me pareció que no podía respirar más, me parecía
que la tierra faltaba debajo de los pies,
es tanta la traición, tanta la injusticia,
que me subió a la garganta algo como un sollozo
que no me dejó vivir. Me trajeron comida
las compañeras, y les dije: "No comeré hasta que vuelva".
Al tercer día hablaron al señor Urízar,
que se rio con grandes carcajadas, enviaron

telegramas y telegramas que el tirano en Santiago
no contestó. Me fui durmiendo y muriendo,
sin comer, apreté los dientes para no recibir
ni siquiera la sopa o el agua. No volvió, no volvió,
y poco a poco me quedé muerta, y me enterraron:
aquí, en el cementerio de la oficina salitrera,
había en esa tarde hecho un viento de arena,
lloraban los viejos y las mujeres y cantaban
las canciones que tantas veces canté con ellos.
Si hubiera podido, habría mirado a ver si estaba
Antonio, mi marido, pero no estaba, no estaba,
no lo dejaron venir ni a mi muerte: ahora,
aquí estoy muerta, en el cementerio de la pampa
no hay más que soledad en torno a mí, que ya no existo,
que ya no existiré sin él, nunca más, sin él.
(NERUDA, 2005, p. 263-264)

En efecto, Margarita Naranjo, luego de afirmar que ya está muerta, y que sus padres, hermanos y ella misma han pasado toda su vida como familia de obreros dedicados a las faenas de la pampa salitrera, cuenta sobre la detención, secuestro y posterior desaparición de su esposo Antonio. Su desesperada búsqueda, remordimiento, inanición y muerte porque la tierra comenzó a faltar bajo sus pies y subió algo como un sollozo, ante la espera de quien fuera tan esforzado y querido, puro y honrado como pocos. Quien había trabajado tanto por la Compañía y también para el presidente. Antonio, quien fue sacado de su casa por los militares mandatados por el coronel Urízar, en medio de la noche, a medio vestir y a golpes, llevado en un camión rumbo a Pisagüa. Y Margarita, quien incluso realiza una huelga de hambre en protesta por la inaceptable desaparición de Antonio, para luego morir de inanición ante la infinita espera de su marido, porque su único alimento sería acaso volver a contemplar el rostro de su amado y entonces, ella, lo sigue esperando luego, también, después de su funeral, en esa tarde de viento de arena, donde todos lloraban y cantaban. Pero Antonio no aparece. No vuelve, no volvió. Quizás sea porque los desaparecidos no mueren o bien, porque los desaparecidos tampoco pueden ser fantasmas. Y Margarita, cual Penélope trágica, ya no existe sin él. Por cierto, todas las historias de amor son historias de desaparecidos⁸.

⁸ De acuerdo con la temática tratada, el poema también podría entenderse como una pieza de continuidad cultural de aquello que algunos críticos literarios, sociólogos e historiadores en principio han denominado como la literatura del extenso ciclo del salitre (BRAVO ELIZONDO; GUERRERO JIMÉNEZ, 2000; GONZÁLEZ MIRANDA, 2016). Periodo cultural de la historia de Chile que inicialmente abarca desde 1830 a 1930, incluyendo tanto al momento referido a la guerra del salitre (1879-1884), como también al momento de la extracción mineral en las oficinas salitreras, conforme a los capitales industriales, principalmente británicos y norteamericanos, que dan origen a la industrialización extractivista, en tanto extracción y exportación intensificada de los recursos naturales, acumulación de la riqueza, y explotación del trabajo obrero de los mineros del salitre de la zona norte del país. Algunas obras artísticas de este gran periodo cultural son *Tarapacá* de Juanito Zola (1903) (seudónimo de Osvaldo López y Nicanor Polo), novela inaugural del periodo publicada en Iquique en 1903, como también los relatos de *Sub sole* de Baldomero Lillo (1907) y el teatro de Antonio

¿Acaso se trataría aquí, también de ese amor constante más allá de la muerte, por el que algunos críticos han visto a Neruda como uno de los mayores epígonos de Francisco de Quevedo? (RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, 1970; ALONSO, 1996). O bien, se tratará acaso de la muerte y el horror constante más allá del amor, tal como Selena Millares (1999) caracteriza, pero no a Neruda sino a la obra desacralizadora de Nicanor Parra.

En este trance ficcional, fantástico, alegórico, que detona en tanto lector del poema de Pablo Neruda, y también con cierta vergüenza ante el horror propiciado impunemente por el terror de Estado; que ya se estaría casi por decir sucede que me canso de ser chileno. Pues aquello también estalla desde un otro trance, en efecto, igualmente específico, en el poema de Nicanor Parra. No obstante, resulta necesario advertir o más bien recordar, brevemente, sobre la compleja relación estética y política que confronta la obra y figura de Pablo Neruda con Nicanor Parra. O bien, como dijera el fallecido profesor Leonidas Morales, entre “el poeta y el antipoeta, las dos estaturas más altas dentro de la poesía chilena” (MORALES, 1970, p. 407); como si se tratara de un juego de opuestos complementarios, que, por momentos, incluso, podría ser el paréntesis en donde se reúne toda la poesía chilena del siglo XX.

La relación literaria entre Neruda y Parra es susceptible de ser entendida como un juego de mitificación y desmitificación, sacralización y desacralizaciones. Sobre esto, el crítico Mario Rodríguez Fernández (1970) plantea que la voluntad desacralizadora de Parra, que ironiza sobre sí mismo, sobre el poeta, la poesía y el mundo, subvierte el discurso lírico tradicional, singularizado en cierto rasgo por su relación polémica con Neruda. Así, la poesía está más cercana al juego que al fuego. Es decir, más cerca de la festividad e incertidumbre que de la revelación fundacional. Adicionalmente, desde una perspectiva de estudio que aborda tanto las dimensiones estéticas como políticas o bien, ideológicas entre Neruda y Parra, el crítico y poeta Federico Schopf (1986) también revisa atentamente las relaciones que se establecen entre las distintas propuestas poéticas de ambos autores. En específico, Schopf se refiere a la obra de Neruda como el canto que se singulariza desde su enaltecida voz de poeta mayor, siendo “un sujeto elevado que actúa de intermediario entre el pueblo y su historia” (SCHOPF, 1986, p. 213) a la vez que su registro escritural se hace muy próximo a la estética del realismo socialista: “la línea más visible de *Canto general* era en esos años -los años de la guerra fría- la que parecía identificarse con los propósitos y rasgos centrales del realismo socialista [...] intentaba abarcar en su totalidad la naturaleza y la historia del nuevo mundo” (SCHOPF, 1986, p. 212). En cuanto a Parra, Federico Schopf destaca la realización poética desde una voz de sujeto anónimo, como un provinciano habitante de la sociedad de consumo, no

Acevedo Hernández (1936), *Chañarcillo*. Igualmente, es representativo el poema-cantata sobre la matanza obrera cometida en la escuela Santa María de Iquique el día 21 de diciembre de 1907, titulada *Santa María de Iquique. Cantata popular*, obra compuesta por Luis Advis en 1969 e interpretada por Quilapayún en 1970. Así también, la existencia de documentos relativamente recientes que apelan a la memoria histórica y patrimonial del periodo como la novela *La Reina Isabel cantaba rancheras* de Hernán Rivera Letelier (1994) y obras actuales que indagan en las referencias históricas del ciclo del salitre para el entendimiento crítico de la contemporaneidad neoliberal chilena, como ocurre en la primera parte de *Mano de obra*, novela de Diamela Eltit (2002) publicada durante el año 2002, entre otros.

necesariamente crítico de esta: “el antipoeta no se autorrepresenta como una personalidad elevada o investida de privilegios en su relación con el mundo” (SCHOPF, 1986, p. 214). “El protagonista de los antipoemas es, en cambio, un hombre del montón”, quien, situado “desde la distancia provinciana, las posibilidades de consumo de la modernidad (dependiente) adquirían una apariencia fascinante, pero no se advertían las condiciones que determinaban y transformaban cualitativamente ese consumo” (SCHOPF, 1986, p. 216). Por lo demás, María Nieves Alonso (1996) asevera que “Neruda y Parra, más que escritores radicalmente opuestos, son poetas complementarios, creadores que privilegian uno u otro de los posibles desarrollos del *juego* que constituye de modo esencial el hacer poético: el ritual y la fiesta, la iniciación y la máscara, la solemnidad y la competencia, la gravedad y la risa” (ALONSO, 1996, p. 18).

En 1985, 35 años después de la publicación de *Canto general* (1950) de Pablo Neruda, el poeta chileno Nicanor Parra (1914-2018) publica el libro *Hojas de Parra* (1985). Se trata de una nueva obra que no supone ni evidencia la continuidad de una gran voz poética sobre la historia mítica, política y geológica, fundacional de Latinoamérica, sino que más bien presenta la escritura, diríase, singular y distintiva del poeta y antipoeta quien, en sus “hojas”, también expresa cierto compromiso ya no solo ideológico sino ecológico, focalizado en el cuidado de la naturaleza. Esto último, de acuerdo con lo que certeros críticos como Juan Gabriel Araya (2008) denominaron el giro ecologista del antipoeta; giro que va de la antipoesis a la ecopoiesis. Por lo demás, en el prólogo de la segunda edición de *Hojas de Parra* (1996), titulado “El príncipe y el bufón”, el crítico Mario Rodríguez Fernández, apoyado en ideas expresadas previamente por Octavio Paz en *In/mediaciones* (1979)⁹, señala que en la antipoesía de Parra no solo abunda el ánimo desmitificador, la risa ambivalente y la ironía constante, el escepticismo y el cinismo, sino también la presencia de voces profundamente líricas, melancólicas y nostálgicas: “la antipoesía no es puramente risa, humor, sátira, negación sarcástica, sino también es llanto y, por sobre todo, melancolía” (RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, 1996, p. 7), tratándose de una composición dialógica en donde se cruzan las voces del príncipe y el bufón, con el añadido de que ninguna de las dos voces resulta ser soberana

⁹ En específico, Mario Rodríguez Fernández (1996) remite al texto titulado “El principe: el clown”, fechado originalmente en 1977. Se trata de un ensayo de reflexión que inicialmente Octavio Paz escribió con motivo de la exposición retrospectiva del escritor y artista francés Henri Michaux, celebrada primero en París (Plateau Beaubourg) y luego en Nueva York (Guggenheim Museum) durante el año de 1978. Al respecto, Paz refiere: “Michaux es el pintor de las apariciones y las desapariciones. Es frecuente, ante esas obras, elogiar su fantasía. Confieso que a mí me conmueve su *exactitud*. Son verdaderas instantáneas del horror, la ansiedad, el desamparo. Mejor dicho: vivimos entre poderes indefinibles pero, aunque ignoramos sus verdaderos nombres, sabemos que encarnan en imágenes súbitas, momentáneas, que son el horror, la angustia, la desesperación *en persona*. Las criaturas de Michaux son revelaciones insólitas que, sin embargo, reconocemos: ya habíamos visto, en un hueco del tiempo, al cerrar los ojos o al volver la cabeza, en un momento de indefensión, esos rasgos atroces y malévolos o sufrientes, vulnerables y vulnerados. Michaux no inventa: ve. Nos asombra porque nos muestra lo que está escondido en los repliegues de las almas. Todas esas criaturas nos habitan, viven y duermen con nosotros. Somos, simultáneamente, su campo de cultivo y su campo de batalla. [...] Una de sus primeras obras se llama *Príncipe de la Noche* (1937). Es un personaje suntuoso y fúnebre que, inevitablemente, hace pensar en el Príncipe de Aquitania de *El Desdichado*. Casi de la misma época es otro *gouache*, que es su doble y su réplica: *Clown*. La relación entre el Príncipe y el Clown es íntima y ambigua.” (PAZ, 1979, p. 99-102).

de la otra pues, uno es réplica del otro. No obstante, sin dejar de lado esta dualidad entre lo carnavalesco y lo serio o bien, entre la risa y el llanto, la ironía y la gravedad, la chispa y solemnidad, lo que interesa aquí es el trance ficcional, fantástico y alegórico que se suscita al leer el poema de Nicanor Parra. Aquel trance intermedio (entre el bufón y el príncipe) que se halla y evidencia, específicamente, en la lectura del poema “La venganza del minero”, poema ubicado en la sección II de *Hojas de Parra*, siendo a la vez el segundo poema de tal sección.

“La venganza del minero”, en modo alguno, trata sobre la venganza obrera respecto de la histórica explotación, aniquilación o desaparición de los mineros del salitre, como tampoco se enuncia desde una voz fantasmal, ni bufonesca, ni aristócrata, ni proletaria. En el poema, a diferencia de Pablo Neruda, Nicanor Parra no presenta al obrero desaparecido ni a la amada fantasmal. Ni representa siquiera al minero que habita en la oficina salitrera, políticamente comprometido; acaso próximo al ideal marxista de la revolución obrera de principios del siglo XX en Chile. Pues el poema no trata de aquel minero que junto a su familia padece el indigno trato de la explotación laboral y el escandaloso pago de sus remuneraciones mediante fichas plásticas, obligado a canjearlas únicamente por víveres en la pulperia de la misma oficina salitrera en donde labora y habita. En vez de tal figura, Nicanor Parra refiere al minero del cobre, aquel que tiene, según se dice, uno de los mejores regímenes de jornada de trabajo del país, quien recibe su sueldo conforme a altas cifras de dinero y posiblemente desciende a la ciudad desde alguna planta cuprífera ubicada en el corazón del desierto de Chile. Por lo demás, la venganza de este nuevo minero no es ni política ni ideológica desde un sentido tradicional, acaso tampoco afectiva ni amatoria, sino patriarcal. Tratándose de una inversión radical conforme al poema de Neruda, el poema de Parra lleva a un trance lector ya no compasivo sino horroroso, cuya alegoría no radica en la denuncia sino en la impunidad del macho.

“La venganza del minero”, en tanto poema, evidencia un contraste radical con la idea del compromiso político y con la estética del realismo socialista (SCHOPF, 1986) que, en el entendido de un poema como “Margarita Naranjo”, enunciado desde una voz fantasmal, acaso también se podría llegar a esbozar aquí o al menos mencionar un posible intento nerudiano de “fantástico socialista”. Es decir, aquel fantástico que, valiéndose de los recursos estéticos y principios ideológicos del realismo socialista, denuncia la transcendencia e impunidad del poder tiránico afectando incluso las dimensiones estéticas de lo sobrenatural, irreal o imposible¹⁰. Así además, a diferencia de la utopía triunfalista del realismo socialista en tanto solución definitiva, el canto de la fantasma en el poema de Neruda, vuelto fantástico socialista, ya no es el canto épico y celebratorio de la conjunción entre el afecto de los amantes y el cumplimiento

¹⁰ “El estilo del realismo socialista exige una manifestación cada vez más energética de la unión entre lo individual y lo social, lo individual y lo típico en el ser humano. Las condiciones sociales del gran realismo burgués son muy diferentes de las condiciones del desarrollo del realismo socialista. Hay que pensar que los viejos realistas trabajaron sobre la base de las contradicciones irresolubles de la sociedad del capitalismo, mientras que el realismo socialista crece en una sociedad en la que las contradicciones sociales, gracias a la actividad del proletariado y su partido, están prestas a alcanzar su solución definitiva” (LUKÁCS, 2020, p. 52).

de la utopía política sino el canto fantasmal enmudecido por la desdicha, la tragedia, la derrota. Como una “alegoría de la derrota” (AVELAR, 2000), que ahora, desde la contemporaneidad, acaso también anunciaría o anticiparía, desde un trance de lectura alegórica, fatal y fantástica, tanto la derrota y el duelo del afecto de los amantes, como también la derrota del socialismo. Por lo demás, el poema de Parra, igualmente evidencia un contraste con el tópico del amor obrero expresado por Neruda en la relación de Margarita y Antonio. A cambio de eso, Nicanor Parra nos muestra la ausencia del amor y la monstruosidad del obrero sin nombre, alienado por su supuesta autoridad masculina otorgada por el poder del dinero, pues tal contraste se basa en la violencia y la impunidad del patriarcado asociado al poder que otorga la posesión del capital o bien, de aquel que convierte a los demás sujetos en mercancías de su pertenencia, como si se tratase de un triunfo horroroso y oneroso del capitalismo patriarcal; aproximándose con ello, al conjunto de producciones críticas que el teórico cultural Mark Fisher (2016) denominó “realismo capitalista”¹¹. Situación que, en lo singular de la obra de Nicanor Parra, igualmente podría llegar a decantarse incluso en un posible “fantástico capitalista”, como dimensión estética que evidencia los “horrores reales”, “normalizados” y “naturalizados” por el sistema, pero valiéndose de los recursos estéticos de la literatura fantástica para la nominalización de lo monstruoso. Por lo demás, Mark Fisher también se refirió a aquello considerando una perspectiva de enunciación desde el imaginario fantástico: “el capital es un parásito abstracto, un gigantesco vampiro, un hacedor de zombies; pero la carne fresca que convierte en trabajo muerto es la nuestra y los zombies que genera somos nosotros mismos (FISHER, 2016, p. 39)¹².

El trance ficcional, fantástico, alegórico de la lectura del poema de Nicanor Parra es aquí, por ende, el revés del poema nerudiano o bien, la manifestación por una transgresión hacia la poesía fundacional, tutelar y mítica latinoamericana; instituyéndose

¹¹ “‘Realismo capitalista’ no es una categoría de nuevo cuño. Ya la han utilizado un grupo de artistas pop alemanes y también Michael Schudson en su libro *Publicidad. La persuasión incómoda* (1984), en ambos casos como una referencia paródica al realismo socialista. Mi empleo del término, no obstante, apunta a un significado más expansivo, incluso exorbitante. A mi entender, el realismo capitalista no puede limitarse al arte o al modo casi propagandístico en el que funciona la publicidad. Es algo más parecido a un atmósfera general que condiciona no solo la producción de la cultura, sino también la regulación del trabajo y la educación, y que actúa como una barrera invisible que impide el pensamiento y la acción genuinos [...] Con facilidad, pueden presentarse la pobreza, el hambre y la guerra como algo inevitable de la realidad, y la esperanza de que se acaben estas formas de sufrimiento, como un modo de utopismo ingenuo. Solo puede intentarse un ataque serio al realismo capitalista si se lo exhibe como incoherente o indefendible; en otras palabras, si el ostensible ‘realismo’ del capitalismo muestra ser todo lo contrario de lo que dice” (FISHER, 2016, p. 41-42). Así además, sucede que singulares conceptos provenientes del pensamiento de Mark Fisher, tales como: comunismo liberal, estalinismo de mercado o socialismo de diseñador, que enfatizan la conjunción antitética entre socialismo y capitalismo, resultan, al menos, nominalmente, muy afines a aquella sentencia enunciada en los artefactos de Nicanor Parra, en donde el poeta precisa: “La izquierda y la derecha unidas jamás serán vencidas” (PARRA, 2006, p. 461).

¹² Al respecto, se recomienda la lectura del libro póstumo de Mark Fisher (2018), titulado *Lo raro y lo espeluznante*, en donde el teórico cultural reflexiona detalladamente sobre la presencia de ambos conceptos en obras musicales, literarias, cinematográficas y de series de televisión de la contemporaneidad en su relación con el realismo capitalista. Así, por ejemplo, destacan sus estudios sobre Rainer Fassbinder y Philip K. Dick; David Lynch; M. R. James y Brian Eno; Margaret Atwood y Jonathan Glazer; Stanley Kubrick, Andréi Tarkovski y Christopher Nolan, entre otros.

dose como antipoesía singular, desamparada y trágica (incluso más allá del bufón y el príncipe)¹³. Por ello, en la relación con Neruda, la voz del poema ya no corresponde a una fantasma enamorada y dolida que padece el horror y la impunidad de la institucionalidad política del poder de otro sino a un monstruo energúmeno agente de horror normalizado por la institucionalidad patriarcal del poder que ostenta el sujeto masculino por sí mismo¹⁴. Por lo demás, en términos de creación poética, artística y estética, también se podría llegar a decir que, si en un momento “el sueño de la razón produce monstruos” (Francisco de Goya), aquí pareciera ser que monstruos también produce el sueño de la creación.

LA VENGANZA DEL MINERO

Bajé de la mina un día
con una güena tucá
iba a cumplir mi palabra
de ver a la pior es ná
y de casarme con ella
con toa seguridá
la noche estaba más clara
quel agua de la queurá
los grillos hacían cuic
y los guarisapos cuac

Cuando pregunté por ella
me salen con la empaná
de que se había metío
con un julano de tal
casi me cagué de rabia
claro que no dije ná
pero juré por mi maire
seguirlas la churretá

¹³ “En el conjunto de los textos literarios (considerados como un tipo particular del tipo general texto) el antipoema se presenta como un subtipo que se define como tal por constituir la transgresión del discurso establecido, fundado en la reescritura (transformación) por homologación aparente, inversión y satirización, de los modelos textuales y extratextuales del verosímil artístico y cultural de la sociedad contemporánea. En la mayoría de los sistemas artísticos el valor de una obra se establece por la aceptación de las reglas que la definen como tal; en cambio, la antipoesía determina su naturaleza por la transgresión de las reglas del texto literario, alterando y frustrando las presuposiciones y expectativas del código de comunicación estética. Parra trangredió los valores y estructuras presentes en textos específicos y tipos de discurso, en estereotipos culturales, cognitivos y sistemas de valores, en el conocimiento del no texto alojado en la conciencia del autor y de los lectores y en la memoria histórica de la comunidad” (CARRASCO, 1990, p. 26-27).

¹⁴ En conversación con Leonidas Morales (1972), Nicanor Parra refiere el entendimiento del “energúmeno” de la siguiente manera: “la condición básica del energúmeno: estar fuera de sí. Etimológicamente es un poseído, o sea, no responde de sus actos, habla por boca de ganso, o por boca de Lucifer. Es Lucifer quien habla a través de él” (MORALES, 1972, p. 216).

Una noche me los pillo
sin perro en una ramá
no dijo ni pío el fñato
cuando le di la topá
y a ella me la zampé
al fondo de la queurá

Muerta se veía más
bonita la reculá
si parecía una novia
con su corona de azar
los grillos hacían cuic
y los guarisapos cuac
(PARRA, 1996, p. 59-60)

El poema cuenta sobre aquel minero que desciende como un millonario, con una buena cantidad de dinero en las manos o bien, en los bolsillos, “con una güena tuca”, desde su faena a la ciudad para casarse con “la pior es ná” porque él lo ha decidido de tal forma “con toa seguridá”. Sin embargo, ante los comentarios sobre un posible engaño o infidelidad de la mujer elegida mas no amada, “la empaná”, el minero decide su venganza matando a los amantes verdaderos, ultrajando además a la mujer. Muchacha que luego de su muerte, a juicio del hablante, incluso cobra mayor belleza y parece novia. Curiosamente, los sucesos ficcionales aquí contados de una forma igualmente narrativa, no ocurren ni bajo la oscura tarde de un viento de arena ni son enunciados desde la voz de un personaje fantasmal que padece los horrores de una ideología dominante, como ocurre en el poema de Pablo Neruda, sino en la antítesis de una noche más clara que el agua y en el canto del energúmeno, que celebra su acción de horror. En efecto, el poema de Nicanor Parra tampoco refiere a una situación a priori fantástica ya sea desde una perspectiva tradicional, clásica, moderna o reciente conforme a un acontecimiento sobrenatural que pudiese ser padecido por los personajes a fin de evidenciar críticamente una imposibilidad en el entendimiento tradicional de lo real¹⁵. Más bien, lo tratado por Nicanor Parra evidencia y revela el entendimiento de la monstruosidad cotidiana de la realidad próxima, mediada por la monstruosidad del capitalismo, a la manera de “horrores cotidianos” (ROAS, 2007) que, consiguientemente, resultan aún más horrorosos que la tradicional narración extraordinaria, pues tratan sobre una presencia y entendimiento de la complejidad cultural de lo real sin la necesidad de una oposición ante lo irreal o bien, de lo sobrenatural. La aceptación de la impunidad del monstruo cotidiano y presente que, en el particular caso de la antipoesía de Parra, además ocurre incluso sin la presencia ni del dolor, ni compasión, ni culpa, ni remordimiento sino desde la cotidianidad del abuso normalizado que a la vez se ostenta en la monstruosidad del patriarcado arraigado tanto en la posesión del capital como en las raíces populares o campesinas; lo que bien

¹⁵ Al respecto, considérese el planteamiento de Omar Nieto (2015) conforme a su propuesta de sistema de lo fantástico y clasificación de acuerdo paradigmas históricos, tales como: fantástico clásico, moderno y postmoderno.

se evidencia conforme al tipo de registro de lenguaje empleado por Nicanor Parra en el poema. Al decir de Binns (1999b), “el antipoeta no crea ningún gran relato que sirva como compensación por la tierra baldía del mundo en el que le tocó nacer. El hablante antipoético es un incrédulo en todo: en la religión, la política y la poesía” (BINNS, 1999b, p. 86). Por ello, además, el poema, independiente de la décima o el romance o el cancionero sin nombre, ya no suena como una dolida cantata de las víctimas sino como el inaceptable corrido popular de un victimario feminicida. Así también, la presencia del ritmo, las rimas y ese bordón curioso de los dos versos finales ¿Acaso los grillos que hacen cuic y los guarisapos que hacen cuac, no evocan alguna espeluznante canción para niños pequeños como una oscura ronda del jardín de infantes o una macabra canción de cuna para llevarlos a dormir?

Así entonces, la ficción fantástica y el trance alegórico o sobre un horror chileno que textualizado en ambos poemas dialogantes resulta ser a la vez siniestro y tenebroso, trágico e impune ante el cuestionamiento de las certidumbres del poder. Un trance de la incertidumbre de lo real en la experiencia de la lectura o bien, del lector enfrentado tanto a la presencia imposible de la voz fantasmal de una mujer muerta enamorada de su esposo desaparecido como también enfrentado a la imposible enunciación de una ronda infantil desde la voz de un monstruo asesino de una novia; por cuanto lo fantástico se resuelve perturbadoramente como lo subversivo del poema en una sensación de inquietud o en una incomodidad que estalla aún más perturbadoramente en la constatación de lo impune. Un trance entonces, como la evidencia de una vacilación todoroviana ante la espeluznante lectura de relación entre ambos poemas, como si además se tratara de ese vínculo con lo antiguo que a la vez también resulta ser crítico de su contemporaneidad ante el comentario de la historia en tanto problema. El horror en donde lo humano se convierte en mercancía, propiedad y posesión de otro. Horror indudablemente relacionado con la fatalidad y la muerte, y la imposible abolición de las víctimas, pero que igualmente anuncia la posibilidad de otra convivencia, acaso en la compasión que surge en la lectura conjunta de ambos poemas. Poemas de horror (en el desierto de lo real), artificios que ante la celebración de la vida han estado obligados a relatar las desgracias.

ESPINAZA SOLAR, R. Fantastic fiction and allegorical trance in Pablo Neruda and Nicanor Parra. Towards a reading of two horror poems (in the desert of the real). **Revista de Letras**, São Paulo, v.61, n.2, p.127-145, 2021.

- **ABSTRACT:** Pablo Neruda and Nicanor Parra are two of the most important and representative Chilean poets of the 20th century, their works are deeply rooted in the cultural evolution of the country. At different times in their poetic production, the poets focus their attention on specific and problematic cultural imaginaries of Chilean identity and culture. For example, in the poem “Margarita Naranjo” (Neruda, *Canto general*, 1950) and in the poem “La venganza del minero” (Parra, *Hojas de Parra*, 1985) the poets textualized specific dimensions of the cultural imaginary of the north of Chile, specifically with regard to the desert and the figure of the miner, treating them in a

critical and fantastic. Accordingly, the poets make use of fictionalization and allegory as resources to textualize the fantastic and horror in their poems. This article tries to read reflexively and creatively the poetic productions from the understanding of the fantastic fiction and the allegorical trance proposition to show the horror, the criticism of impunity and the reading disturbance; or, of horror poems. Finally, towards the end of the text, the possibility of a socialist fantastit (Neruda) and a capitalist fantastic (Parra) is outlined according to a relationship with socialist realism (Lukács) and capitalist realism (Fisher), respectively.

- **KEYWORDS:** Chilean poetry; fantastic fiction; allegorical trance; Pablo Neruda; Nicanor Parra.

REFERENCIAS

- ACEVEDO HERNÁNDEZ, A. **Chañarcillo**. Santiago: Pehuen, 1936.
- ALONSO, M. N. Sobre la relación Pablo Neruda: Nicanor Parra. **Repertorio americano. Nueva época**, San José, n. 2, p. 12-19, 1996.
- ANDERMANN, J. **Tierras en trance**: Arte y naturaleza después del paisaje. Santiago: Metales Pesados, 2018.
- ARAYA, J. G. Nicanor Parra de la antipoiesis a la ecopoiesis. **Estudios filológicos**, Valdivia, n 43, p. 9-18, 2008.
- AVELAR, I. **Alegorías de la derrota**: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- BARRENECHEA, A. M. Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. In: BARRENECHEA, A. M. **Textos hispanoamericanos**: de Sarmiento a Sarduy. Caracas: Monte Ávila, 1978. p. 87-103.
- BENJAMIN, W. **Obras Completas**. Madrid: Abada, 2008. Libro I. v. 2.
- BENJAMIN, W. El origen del ‘Trauerspiel’ alemán. In: BENJAMIN, W. **Obras Completas**. Madrid: Abada, 2006. Libro I. v. 1. p. 223-459.
- BINNS, N. La presencia de lo fantástico en la poesía hispanoamericana del siglo XX. In: NAVARRO GARCÍA, R. (coord.). **Literatura y pensamiento en América Latina**. Madrid: CSIC, 1999a. p. 105-115.
- BINNS, N. **Un vals en un montón de escombros**: Poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad (Nicanor Parra, Enrique Lihn). Berna: Peter Lang, 1999b.
- BLOOM, H. **La ansiedad de la influencia**. Madrid: Trotta, 2009.
- BOLAÑO, R. **Poesía reunida**. Barcelona: Alfaguara Penguin Random House, 2018.

- BRAVO ELIZONDO, P.; GUERRERO JIMÉNEZ, B. **Historia y ficción literaria sobre el ciclo del salitre en Chile**. Iquique: Campvs, 2000.
- CAMPRA, R. **Territorios de la ficción**: lo fantástico. Sevilla: Renacimiento, 2008.
- CARRASCO, I. **Nicanor Parra**: la escritura antipoética. Santiago: Universitaria, 1990.
- CESERANI, R. **Lo fantástico**. Madrid: Visor, 1999.
- DE MAN, P. **Alegorías de la lectura**. Barcelona: Lumen, 1990.
- ELTIT, D. **Mano de obra**. Santiago: Seix Barral, 2002.
- FISHER, M. **Lo raro y lo espeluznante**. Barcelona: Alpha Decay, 2018.
- FISHER, M. **Realismo capitalista**: ¿no hay alternativa? Buenos Aires: Caja negra, 2016.
- FRYE, N. **Anatomía de la crítica**. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- GONZÁLEZ MIRANDA, S. **Matamunqui**: El ciclo de expansión del nitrato de Chile: La sociedad pampina y su industria. Santiago: RIL, 2016.
- JACKSON, R. Lo 'oculto' de la cultura. *In*: ROAS, D. (comp.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 141-152.
- LARRAÍN, J. Etapas y discursos de la identidad chilena. *In*: MONTECINO, S. (comp.). **Revisitando Chile**: Identidades, mitos e historias. Santiago: Eds. Comisión Bicentenario, 2003. p. 67-73.
- LIHN, E. **A partir de Manhattan**. Valparaíso: Ganymedes, 1979.
- LILLO, B. **Sub sole**. Santiago: Imprenta universitaria, 1907.
- LOYOLA, H. Canto general: itinerario de una escritura. **Cuadernos Fundación Pablo Neruda**, Santiago, n. 3, p. 36-42, 1999.
- LUKÁCS, G. Las perspectivas del realismo socialista. *In*: LUKÁCS, G. **La novela**: Destinos de la teoría de la novela. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2020. p. 47-53.
- MAX, D. T. **Todas las historias de amor son historias de fantasmas**: David Foster Wallace, una biografía. Barcelona: Debate, 2013.
- MILLARES, S. Pablo Neruda, en la encrucijada antipoética. **América sin nombre**, Alicante, n. 1, p. 33-40, 1999.
- MORALES, L. **La poesía de Nicanor Parra**. Santiago: Andrés Bello, 1972.
- MORALES, L. Fundaciones y destrucciones: Pablo Neruda y Nicanor Parra. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, n. 72, p. 407-423, 1970.
- NERUDA, P. **Canto general**. América. [México: Imprenta Juárez], 2005.

- NIETO, O. **Teoría general de lo fantástico**: Del fantástico clásico al postmoderno. México: Ed. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015.
- OWENS, C. El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la postmodernidad. *In*: WALLIS, B. (ed.). **Arte después de la modernidad**. Madrid: Akal, 2001. p. 203-235.
- PARRA, N. **Obras Completa & algo + (1935-1972)**. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.
- PARRA, N. **Hojas de Parra**. Santiago: CESOC, 1996.
- PAZ, O. El príncipe: el clown. *In*: PAZ, O. **In/mediaciones**. Barcelona: Seix Barral, 1979. p. 97-104.
- REISZ, S. Cuando lo fantástico se infiltra en la poesía: hipótesis sobre una relación improbable. *In*: GARCÍA, F. (comp). **(Re)Visoes do Fantástico**: do centro ás márgenes; caminhos cruzados. Río de Janeiro: Dialogarts, 2014. p. 173-194.
- RIVERA LETELIER, H. **La Reina Isabel cantaba rancheras**. Santiago: Planeta, 1994.
- ROAS, D. **Tras los límites de lo real**: Una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de espuma, 2011.
- ROAS, D. **Horrores cotidianos**. Palencia: Menoscuarto, 2007.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M. El príncipe y el bufón. *In*: PARRA, N. **Hojas de Parra y Trabajos prácticos**. Santiago: CESOC, 1996. p. 7-15.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M. Nicanor Parra descontructor del mito del poeta: Constructor del antímito del antipoeta. *In*: MONTES, H.; RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M. **Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano**. Santiago: Ed. Del Pacífico, 1970. p. 83-123.
- SCHOPF, F. **Del vanguardismo a la antipoesía**. Roma: Bulzoni Editore, 1986.
- SMITH, B. H. La poesía como ficción. *In*: SMITH, B. H. **Al margen del discurso**. Madrid: Visor, 1993. p. 31-55.
- TEITELBOIM, V. **Neruda**. Santiago: Sudamericana, 1996.
- TODOROV, T. **Introducción a la literatura fantástica**. México: Premiá, 1980.
- ZIZEK, S. **Bienvenidos al desierto de lo real**. Madrid: Akal, 2005.
- ZOLA, J. **Tarapacá**. Iquique: Imprenta El Pueblo, 1903.
- ZURITA, R. **Discurso de recepción Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda**. Santiago: Ed. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2016.

ELOGIO DE LA BREVEDAD INSÓLITA. APROXIMACIÓN AL MICRORRELATO FANTÁSTICO EN EL PERÚ DE LOS ÚLTIMOS VEINTICINCO AÑOS

Richard LEONARDO-LOAYZA*

- **RESUMEN:** La microficción está experimentando un auge creciente al menos desde hace tres décadas en América Latina. La literatura peruana no es una excepción a tal fenómeno. Una de las vertientes de este género en dicho país es el microrrelato que aborda el tema de lo fantástico, el que aún no ha sido estudiado del todo. El siguiente artículo analiza los microrrelatos de seis de los autores más representativos de este periodo: Carlos Herrera, Daniel Salvo, Ricardo Sumalavia, Julia Sovero Lazo, Amalia Álvarez Camere y Violeta Jurado Serpa.
- **PALABRAS CLAVE:** Literatura peruana; narrativa peruana; microficción; microrrelato; microrrelato fantástico.

Introducción

Según Elton Honores (2010, p. 164), el microrrelato en el Perú irrumpió “con claridad y conciencia” en los años 50 del siglo XX, década en la que se manifiesta el primer gran horizonte del microrrelato. Giovanna Minardi (2019, p. 233) califica esta época como “un momento crucial en la arquitectura del microrrelato como género”. Destacan en este grupo los escritores Luis Loayza, Manuel Mejía Valera, José Durand, Luis León Herrera, Luis Felipe Angell (conocido con el seudónimo de Sofocleto) y Carlos Mino Jolay. También realizan incursiones menores en el género: Julio Ramón Ribeyro y Carlos Meneses.

El mismo Honores (2017a) afirma que entre las décadas de 1960 y 1980 el microrrelato parece desaparecer o replegarse, a pesar de que se publican una serie de libros importantes como *Isla de otoño y otras fábulas* (1966) de Manuel Velázquez Rojas, *Cuentos para cerebros detenidos* (1974) de Raquel Jodorowsky, *Parque de leyendas* (1975) de Jorge Díaz Herrera, *Cuentos sociales de ciencia ficción* (1976) de Juan Rivera Saavedra y *Juguetería* (1976) de Raúl Keil Rojas. Entre 1980 y 2000 el panorama no cambia mucho, pero, de igual modo, aparecen libros importantes como *Zoológico de bolsillo* (1984) de José Abel Fernández, *Azaroso inventario de las visiones, testimonios y recordatorios*

* Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), Lima, Perú. Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. pchurile@upc.edu.pe.

Artigo recebido em 15/08/2021 e aprovado em 16/10/2021.

de *Chinchinchin en la Ciudad de los Reyes* (1987) y *Sonata de los espectros* (1991) de Nilo Espinoza Haro. Un lugar importante durante el periodo lo constituyen los dos números de *El ñandú desplumado. Revista de narrativa breve* (1990 y 1995), “primer órgano difusor de la minificción en la narrativa peruana” (VÁSQUEZ GUEVARA, 2012, p. XXVI), en los que publicaron narradores como Cronwell Jara Jiménez, César Vega Herrera, Oscar Colchado Lucio, Carlos Augusto Rivas, Víctor Borrero, Dante Castro, Raúl Párraga Jurado, entre otros.

El segundo gran horizonte del microrrelato en el Perú se inicia en el año 2000. Honores (2017a, p. 164) ha denominado a dicho horizonte “del esplendor y consolidación, de auge”. Y no le falta razón al mencionado crítico para llamar así a esta época, porque en ella aparecen un conjunto de libros notables que asientan el microrrelato en el Perú y lo convierten de una de las expresiones más interesantes de la narrativa peruana contemporánea. Entre los libros más destacables se puede citar *Crónicas del argonauta ciego* (2002) de Carlos Herrera, *Ajuar funerario* (2004) de Fernando Iwasaki, *Enciclopedia mínima* (2004) y *Enciclopedia plástica* (2016) de Ricardo Sumalavia, *Fábulas y antífábulas* (2004) de César Silva Santisteban, *Cardumen seis* (2005), de Tania Guerrero, *El pez que aprendió a caminar* (2006) de Claudia Ulloa Donoso, *No mires atrás* (2006) de María Luisa del Río, *Cuentos de bolsillo* (2007) de Harry Belevan, *Haruhiko & Ginebra* (2008) de José Donayre, *Cuentero empedernido* (2010), de Rosa Zoila Silva Latorre, *Cuaderno de Almanaque* (2011) de William Guillén Padilla, *4 páginas en blanco* (2011) de Lucho Zúñiga, *Objeto perdido* (2012) de Margarita Saona, *El hombre roto* (2012), de Ana María Intili, *Aztiram, un mundo de brevedades* (2013) de Maritza Iriarte, *Historias selladas* (2017) de Aliza Yanez y *La fugacidad del color* (2018), de Elga Reátegui. Resulta necesario enfatizar el papel preponderante que durante este periodo desempeñó en la difusión del género la editorial Micrópolis (2008), dedicada exclusivamente al microrrelato y las revistas *Plesiosaurio. Primera revista de ficción breve peruana* y *Fix 100*.

Una pregunta que surge en este tramo de la investigación es si puede hablarse de una tradición del microrrelato en el Perú. En 1996, Harry Belevan (1996) negaba tal posibilidad. Elton Honores, quien aprecia la situación más contemporáneamente, está de acuerdo con el anterior crítico, porque considera que no hubo conexión, ni retroalimentación entre lo que se hizo en las diferentes épocas en las que se cultivó más o menos asiduamente el relato breve. Honores (2017a, p. 167) afirma que quizás los únicos autores que sirvieron de referentes sean Julio Ramón Ribeyro y Luis Loayza, los más difundidos en este género, de la generación del 50. Sin embargo, habría que añadir si se habla estrictamente de microrrelato es Loayza el mayor referente a seguir. Respecto a lo anterior, Oscar Gallegos explica que este último es el primero en publicar un libro (exclusivo) de microrrelatos modernos en el Perú. Con *El avaro* (1955) “comienza un proceso diferente al anterior: la constitución genérica del microrrelato” (GALLEGOS, 2015, p. 235-236).

Desde la última década el microrrelato en el Perú ha empezado a recibir una especial atención por parte de la crítica especializada. Así se puede identificar como trabajos medulares que realizan dicho estudio los de Rony Vásquez en *Circo de pulgas*, 2012 (un estudio introductorio seguido de una antología), Elton Honores, “Las hordas salvajes o

una teoría del microrrelato peruano contemporáneo”, 2017 (primera parte corregida de un trabajo presentado en 2013), Oscar Gallegos, *El microrrelato peruano. Teoría e historia*, 2015 y *Extrañas criaturas. Antología del microrrelato peruano moderno* (2018), estudios y antología elaborada por José Güich Rodríguez, Carlos López Degregori y Alejandro Susti. Ahora bien, si hay un interés por estudiar el auge que está experimentado el microrrelato en el Perú, lo cierto es que se hace necesario abordar las diferentes aristas que comprende dicho fenómeno. Por ejemplo, Rony Vásquez Guevara (2020, p. 76) afirma: “aún resulta escaso el estudio sobre la producción minificcional de estos últimos veinte años”. Esta situación se agudiza si se refiere al microrrelato fantástico, pues no hay estudios que trabajen críticamente la mencionada temática.

El siguiente artículo se propone abordar el microrrelato fantástico escrito en el Perú de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI. Para realizar este estudio se analiza tres de los autores más representativos del periodo (Carlos Herrera, Daniel Salvo y Ricardo Sumalavia), así como tres autoras (Julia Sovero Lazo, Amalia Álvarez Camere y Violeta Jurado Serpa) que, si bien aún no alcanzan a concretar su obra en un libro, han escrito textos significativos para la tradición del microrrelato fantástico en el Perú de las últimas décadas.

Giros fantásticos en la micronarrativa de Carlos Herrera

Carlos Herrera empezó su carrera literaria con su libro *Morgana* (1988), una colección de cuentos fantásticos que destacaron porque lo que se escribía durante esa época estaba marcado “por el realismo y el vitalismo de aliento subterráneo” (GÜICH; LÓPEZ; SUSTI, 2018, p. 289). Herrera ha publicado las novelas *Blanco y negro* (1995) *Gris: las vidas de la penumbra* (2004) y *Claridad tan obscura* (2011), así como las colecciones de cuentos *Las musas y los muertos* (1997), *Crueldad del ajedrez* (1999) y *Crónicas del argonauta ciego* (2002), libros que, a opinión de José Güich Rodríguez (2019, p. 239), constituyen un “valiosísimo aporte a una narrativa peruana contemporánea que al fin se libera de los pesados lastres del neorrealismo urbano”. Precisamente, en estos dos últimos textos el autor los dedica casi íntegramente al microrrelato.

Una de las características más importantes (sino la más importante) de los microrrelatos es la brevedad, lo que, como afirman David Roas y Ana Casas (2008), hace que el microrrelato se incline naturalmente hacia lo extraño, lo absurdo y lo simbólico, y que provoque, a su vez, el efecto fantástico. Violeta Rojo, por su parte, explica que una de las consecuencias de una narración muy breve, “es que en ésta no se puede perder tiempo dando explicaciones, situando al lector o describiendo situaciones, personajes o acciones. Todo debe estar narrado de una manera muy concisa” (ROJO, 1996). A lo que añade bien Rosa Navarro Romero (2013, p. 249) que en el microrrelato “los elementos del texto se sintetizan hasta el límite”. En efecto, la trama casi siempre carece de complejidad estructural, desaparecen algunos componentes, como la progresión tradicional tripartita: planteamiento-nudo-desenlace, mientras otros adquieren mayor relevancia. En el caso de los textos de Carlos Herrera la brevedad es una de sus mayores virtudes. El autor no

se detiene a explicar o contextualizar lo que narra a su lector. Solo presenta, muestra, sugiere. Y a pesar de que sintetiza al extremo los recursos narrativos que utiliza los aprovecha bien. Por ejemplo, el título, el cual es fundamental para la comprensión de sus textos. Un ejemplo de lo dicho es su microrrelato “Ciencia ficción”, el cual, por su brevedad, puede citarse en su integridad: “Después de todo, no fue tan terrible” se dijo, mirando la nube en forma de hongo, mientras desplegaba los élitros” (HERRERA, 1999, p. 105). El título puede asumir “un papel de gran relieve semántico y ser dotado de considerable peso sociocultural” (REIS; LOPES, 2002, p. 245), pero también suele formar parte de la estructura de un texto al completar el significado de este u orientar su lectura y, como acota Navarro Romero (2013, p. 250), “hacernos tomar una línea de interpretación u otra, marcándonos los elementos que debemos tener en cuenta”. El título del microrrelato de Herrera ha sugerido un protocolo de lectura específico del contenido que viene a continuación. Se marca la lectura dentro de lo que se conoce como ciencia ficción. Conviene recordar qué se entiende por este término. Miguel Barceló García (2005, p. 3-4) explica que:

Por una parte, la ciencia ficción es una narrativa que nos presenta especulaciones arriesgadas y, muy a menudo, francamente intencionadas que nos hacen meditar sobre nuestro mundo y nuestra organización social o sobre los efectos y las consecuencias de la ciencia y la tecnología en las sociedades que las utilizan (...) Pero, por otra parte, la ciencia ficción ofrece unas posibilidades de maravilla y de admiración.

Una vez que se ha leído el microrrelato de Herrera se puede afirmar que este se inscribe en la primera acepción del término “ciencia ficción”, porque se alude a una hecatombe nuclear (la nube del hongo a la que se hace referencia en la diégesis es su indicio mayor), promovida por los efectos y las consecuencias de la ciencia y la tecnología. Lo que ha derivado en la destrucción del planeta. De este modo, el texto de Herrera se constituye en una distopía,¹ en la que los seres humanos destruyen su mundo. Una primera cuestión interesante del texto es que el tipo de narrador que vehicula la historia es heterodiegético, desde la terminología de Gerard Genette (1989a, p. 299), es decir un narrador “ausente de la historia que cuenta”. Dicho narrador le cede la palabra al único personaje de la diégesis, al parecer el único sobreviviente de dicha catástrofe: un coleóptero. Se sabe que se trata de este insecto por el tipo de alas que despliega (élitros), lo que implica que los únicos seres que sobrevivirán a un desastre nuclear son los insectos, hipótesis sostenida por más de un científico a lo largo del tiempo.

Una segunda cuestión que se presenta en la lectura de este relato es que el coleóptero tiene la capacidad de pensar y hablar. Así dice: “Después de todo, no fue tan terrible”. El insecto ha focalizado el desastre y es capaz de emitir un juicio verbal sobre el mismo. Mike Bal, quien trabaja la focalización, explica:

¹ La distopía está asociada con la representación de un mundo futuro en ruinas, devastado por una pandemia, un holocausto nuclear o una guerra planetaria (LEONARDO-LOAYZA, 2021, p. 31).

La percepción (...) constituye un proceso psicológico, con gran dependencia de la posición del cuerpo perceptor. Un niño ve las cosas de forma completamente distinta que un adulto, aunque sólo sea en lo que se refiere a las medidas. El grado en que se es familiar con lo que vemos influye también en la percepción" (BAL, 1990, p. 106).

El insecto no focaliza como tal, sino que lo hace de manera antropomórfica, como si fuera un ser humano.² Lo anterior puede implicar dos situaciones. Una, que el insecto desarrolló la capacidad de pensamiento y habla debido a la radiación atómica producto de la explosión y, dos, que siempre pensó y habló, incluso antes de que ocurra la catástrofe planetaria. Esta segunda opción es la más aceptable, porque la primera demandaría un proceso de aprendizaje largo. Esta segunda opción vincularía el relato no solo con el género de la ciencia ficción, como indica el título, sino de lo fantástico, ya que en la realidad que presenta el texto de Herrera los seres humanos no son los únicos con capacidad cognitiva, sino también los insectos. Esta situación hace ingresar en el relato lo sobrenatural inédito. Toda narración fantástica debe presentar algún elemento que no respete las leyes naturales propias del mundo real (los insectos pensando y hablando). Como añade David Roas (2001, p. 8): "aquello que no es explicable, que no existe, según esas leyes". Además, dicho elemento tiene que permanecer sin explicación en todo el desarrollo de la narración. Se trata de una manifestación de lo raro. Mark Fisher (2018) explica que lo raro debe ser entendido como aquello que no debería estar allí, que trae al dominio de lo familiar algo que, por lo general, está más allá de esos dominios y que no se puede reconciliar con lo doméstico (incluso como su negación). Asimismo, Fisher acota que lo raro es un tipo de perturbación particular. Conlleva la sensación de algo erróneo: una entidad rara o un objeto tan extraño que hace sentir que no debería existir, o que, al menos, no debería existir aquí. Pues "si esta entidad u objeto está aquí, las categorías que hasta ahora nos han servido para dar sentido al mundo dejan de ser válidas. Al fin y al cabo, no es que lo raro sea erróneo, sino que nuestras concepciones deben de ser inadecuadas" (FISHER, 2018, p. 19). En el microrrelato de Herrera el horror no se produce por el fin del mundo y la existencia humana, sino debido a que en la diégesis aparece un ser que no debería pensar ni hablar, según lo que se sabe de la realidad.

Por otra parte, Carlos Herrera no solo tematiza las tradiciones científicas, sino también las que se refieren a los viejos monstruos que procuran el horror desde siglos atrás. Uno de estos monstruos es el vampiro, criatura asociada "por excelencia a lo fantástico" (HONORES, 2017b, p. 177). Este imposible fantástico es uno de los personajes en el microrrelato denominado: "Interior con vampiro".

Afuera llueve.

Desde hace buen rato, para calentarse, han estado bebiendo un rústico aguardiente de ciruelas.

² En "Se acabó la rabia" (1959), de Mario Benedetti puede distinguirse que el personaje que focaliza no es el dueño de Fido, sino la misma mascota.

Ambos están envueltos en pellejos de carnero, lo que contribuye a fundirlos en el decorado del establo donde se han refugiado.

Uno parece más humano que el otro. Tiritita, pese al alcohol, y luego llora.

Llora bajito, primero; de frío, quizás; por su vida, como siempre, y acaso ya por algún presentimiento.

Después gime abiertamente, cuando el otro, el oscuro, seca la botella de un solo trago, se limpia la boca con el velludo dorso de la mano y se le aproxima, encorvado.

La víctima reacciona: saca de algún bolsillo un ajo —pequeño, reseco— y lo extiende apretado entre el pulgar y el índice en cruz, al extremo de un tembloroso brazo.

El otro no se inmuta. De un zarpazo le arrebata el ajo, que parte en dos entre los dientes, y le unta el cuello con uno de los trozos antes de modéreselo y succionar lentamente, casi con cariño, hasta que deje de temblar.

Cuando acaba, lo deposita, despacio, sobre la paja y se sienta al lado con un suspiro. Luego extrae de Dios sabe dónde una pequeña libreta negra, de bordes de tela un tanto deshilachados, y un toscos lápiz de punta romana. Anota entonces, con trabajosa letra, a la luz de la luna, algunas reflexiones sobre el relativo valor de los ritos y las peculiaridades del sentido del gusto (HERRERA, 1999, p. 15).

En el texto se puede identificar una serie de estrategias narrativas. Por una parte, la intertextualidad, entendida “como una relación de copresencia entre dos o más textos; la presencia efectiva de un texto en otro” (GENETTE, 1989b, p. 10). El título del microrrelato de Herrera, en el que se menciona al vampiro, instala un protocolo de lectura que se nutre con lo que el imaginario acepta de este monstruo, es decir, que se trata de una criatura

[...] que duerme durante el día para alzarse de su lecho-ataúd con la llegada del crepúsculo y nutrirse con la sangre de los vivos; su facultad de asumir la forma de murciélagos, el lobo, o la niebla; que puede ser destruido atravesándole el corazón con una estaca y rechazado eficazmente mediante el uso del ajo, el acónito, el crucifijo o el poder de la Eucaristía (SKAL, 2015, p. 14).

Tanto la víctima del relato como el lector conocen el discurso que se tiene del vampiro en el imaginario y saben cuál debería ser el desenlace de esta historia: el vampiro siendo repelido por el ajo al que se le expone. Sin embargo, el microrrelato de Herrera realiza un giro excepcional, por cuanto dicho vampiro no actúa conforme a los cánones, es decir, no se inmuta ni retrocede ante la presencia del ajo, sino que, por el contrario, lo utiliza de sazonador en el cuello de su víctima. El microrrelato termina con una ironía, pues luego de la acción del vampiro, este último anota algunas reflexiones “sobre el relativo valor de los ritos y las peculiaridades del sentido del gusto”. Como se aprecia, se produce un alejamiento del sentido, o como indica Pierre Schoentjes (2003, p. 148), “un desvío del sentido”, que es un indicador de la ironía. Situación que se enfatiza en el hecho de

que el vampiro tradicionalmente es relacionado a lo animal, a lo salvaje. Lugar común que pareciera corroborarse en el microrrelato de Herrera cuando se anota que el victimario “seca la botella de un solo trago, se limpia la boca con el velludo dorso de la mano y se le aproxima, encorvado” (HERRERA, 1999, p. 15). La representación del vampiro es la de un ser tosco, velludo, torcido. Sin embargo, el final muestra a un individuo de formas educadas, letrado, que luego de haber saciado su sed de sangre decide elaborar una disquisición sobre aspectos culturales como los ritos y el sentido del gusto. Esta representación del vampiro es parte de lo que Roas (2019, p. 32) ha denominado la “domesticación del monstruo fantástico”, tendencia que manifiesta la omnipresencia de “los miedos y fantasmas más enraizados en el subconsciente colectivo” que hace que “todos los monstruos sean humanos” (TRAPERO, 2015, p. 79). Al igual que el Minotauro de “La casa de Asterión” (1947)³ de Jorge Luis Borges, quizá uno de los primeros textos de la narrativa latinoamericana que plasman esta domesticación, el monstruo es desacralizado, humanizado.

La humanización del monstruo en Daniel Salvo

Abogado de profesión, Daniel Salvo ha publicado una serie de microrrelatos en diversas revistas y plataformas virtuales, lo que lo ha posicionado en uno de los autores más representativos de este género. En 2014 Salvo publicó su primer libro de cuentos: *El primer peruano en el espacio*, que obtuvo una positiva recepción de la crítica. Los microrrelatos de este autor se inscriben en la “Fantaciencia, las paradojas y texturas más próximas a lo fantástico” (GÚICH; LÓPEZ; SUSTI, 2018, p. 353).

Daniel Salvo juega con la intertextualidad y le gusta desarmar el conocimiento previo que se posee sobre determinados temas. Como sostiene Navarro (2013, p. 256): “El microrrelato tiende a subvertir los mitos, a cambiar los papeles con una marcada entonación irónica que hace que el lector se replantee sus certidumbres”. Salvo cumple a cabalidad dicha característica. Por ejemplo, en el microrrelato “El llanto de Polifemo” se lee: “Te di cobijo a ti y a tu tripulación, sin conocerlos. Te di comida, bebida y abrigo. ¿Por qué no me dejas amarte, Ulises?” (SALVO, 2018a, p. 355). El uso del paratexto, el título, es fundamental para entender el sentido del texto. Se está ante una nueva versión de lo sucedido entre Ulises y el cíclope Polifemo. Según se puede inferir a partir de lo citado, el primero no habría huido, porque el gigante quería comérselo, sino porque se sugiere que Polifemo le habría propuesto sostener algún tipo de relación homoerótica. En esta línea de sentido, Polifemo es un monstruo, no solo por tener un solo ojo, sino, porque encarna la transgresión, el desorden. Como señala bien Roas (2019, p. 30), acerca del monstruo: “Su existencia subvierte los límites que determinan lo que resulta aceptable desde un punto de vista físico, biológico e incluso moral”. Polifemo no solo es el Otro, el diferente, sino que, además, encarna la amenaza de lo distinto, la homosexualidad.

³ Este cuento fue publicado en el diario *Los anales de Buenos Aires*, en 1947 y luego formó parte de la colección *El Aleph* (1949).

La precisión hecha por el ciclope en el microrrelato de Salvo le imprime un nuevo cariz al asunto, en el que comer no hace referencia a alimentarse, sino a un segundo sentido simbólico que está relacionado con el sexo. También esto explicaría el sadismo con el que Ulises castiga a Polifemo, al privarle del único ojo que tenía. La razón de esta violencia se explicaría porque Polifemo al proponerle sostener una relación homoerótica habría puesto en duda la masculinidad de Ulises, por eso es necesario dañarlo de tal modo de que no quede ninguna sombra sobre su virilidad. En este orden de ideas, no es casual que Ulises cegara al ciclope con una lanza, la que, como es evidente, tiene la forma de un falo. “El llanto de Polifemo” se constituiría en uno de los primeros microrrelatos en la literatura peruana, que abordan la temática homoerótica.

Ahora bien, Salvo no solo recurre a la mitología, sino que trabaja sobre tradiciones discursivas del horror como la del vampiro, lo que sucede en su microrrelato “Víctima”:

Hey flaquito, mírame. Estoy frente a ti, no te hagas la loca. Sí. Quiero que me des plata, pues. Yo sé que tienes, no te hagas. Por gusto gritas, por aquí no pasa nadie, ni vivo ni muerto. Tranquila flaquito, tranquila. Ahhh. La verdad que estás buena, flaquito, franco. Por gusto miras a todos lados, ya te dije que por aquí no pasa nadie. Sí, me doy cuenta que es de noche y que hay luna llena. No me amenaces, flaquito, vas a perder. No me cambies de cara. Sí, seguro que vas a defenderte con uñas y dientes. Sobre todo, con tus dientes, ¿no? Pero yo tengo un crucifijo de plata.

Ves, quema. Ahora, suelta el billete (SALVO, 2018b, p. 363).

Aunque no se lo mencione expresamente, el texto reactualiza la tradición del vampiro. Tradición que, al parecer, conocen tanto la víctima, que está a punto de ser asaltada, como el victimario, que es el malhechor. En la diégesis del microrrelato resulta curioso que el papel de la víctima no esté a cargo de un ser humano, sino que se trata de una mujer vampiro, quien trata de alertar a su agresor de que no intente nada en contra de ella, ya que se encuentran en circunstancias en las que tiene todas las de ganar. Ahora, esta falta de cautela no se debe a que el agresor no sepa a quién se está enfrentando, por el contrario, pareciera saber a ciencia cierta de quién se trata. Por eso, este narrador autodiegético le dice a su víctima que es consciente de que esta se defenderá con “uñas y dientes. Sobre todo con tus dientes” (SALVO, 2018b, p. 363). El agresor sabe que se trata de una vampira, pero pese a esta situación la asalta, porque tiene un arma con que intimidar a su víctima y reducirla: un crucifijo. Como indica la tradición los objetos santos impuestos sobre el cuerpo de los vampiros les producen quemaduras, lo que sucede a continuación, permitiendo que el asaltante logre su cometido de arrebatarle el dinero que llevaba el monstruo.

El texto es excepcional, porque muestra como el hecho de ser un vampiro ya no causa miedo como antaño, sino que quien conoce la tradición puede jugar con las reglas de la misma. He aquí un cambio de sentido, una nueva valoración del vampiro, ya no como un agresor, sino como una víctima, a causa del conocimiento que se tiene sobre sus actos. A esto habría que añadirle que este monstruo no es semejante a la “vampiresa”, como la protagonista de *Carmilla* (1872) de Joseph Sheridan Le Fanu, es decir, “una mujer

fatal que impregna erotismo, seductora, deslumbrante y mucho más desalmada y poderosa que los hombres de su especie" (CARDÓ, 2008, p. 29). A pesar de la brevedad del texto, lo anterior se puede afirmar debido a que el personaje de Salvo no utiliza la seducción para evitar el robo, estrategia que comúnmente emplea este monstruo para lograr sus objetivos (AGUSTÍ, 2012). Más bien, se está ante lo que Marcelo Cardó denomina "vampiro humano", una forma contemporánea del monstruo, el cual interactúa socialmente en comunidades, seres que "si bien están separados de los hombres, se encuentran ligados a ellos por un pasado común" (CARDÓ, 2008, p. 29), cuyo modelo remite a las *Crónicas vampíricas* de Anne Rice.

Una cuestión fundamental en el microrrelato de Salvo es el factor sorpresa, tanto para el personaje agredido como para el lector que asiste a la vulneración del vampiro. Nuevamente se está ante la "domesticación del monstruo fantástico", a la que se aludía párrafos atrás. El monstruo se ve "desvirtuando su valor como anomalía, su esencia excepcional y, por ello mismo, subversiva" (ROAS, 2019, p. 32). Este ser se convierte en "un posible más del mundo", procedimiento que termina por "desfantastizarlo" (ROAS, 2019, p. 51). Un aspecto final sobre este microrrelato es el tono coloquial de la narración. A diferencia de un gran porcentaje de relatos en los que el narrador es de corte heterodiegético, aquí se está ante la voz de un personaje dedicado a la delincuencia, lo que estaría marcada por la presencia de la oralidad.

Limites difusos entre lo real y lo fantástico en la micronarrativa de Ricardo Sumalavia

Sumalavia es uno de los escritores más importantes que se dedican a la ficción breve. Entre los libros que ha escrito se puede nombrar dos en los que privilegia el microrrelato: *Enciclopedia mínima* (2004) y *Enciclopedia plástica* (2016). Sumalavia es un autor que en sus textos presenta "un diseño riguroso de la anécdota, así como la presencia de la paradoja en situaciones cotidianas y aparentemente intrascendentes" (LÓPEZ DEGREGORI, 2018, p. 45). En efecto, los microrrelatos del mencionado escritor trabajan muy bien la historia y se caracterizan porque al final se produce un giro sorprendente, lo que no significa que caiga "en la tentación del mero ingenio o la fórmula efectista" (GÜICH; LÓPEZ; SUSTI, 2018, p. 371). Por ejemplo, lo anterior se produce en "Burdeles y aparecidos":

Los últimos sucesos terminaron por ahuyentar a las familias que habitaban el viejo caserón de la calle Huatca. Si bien todos sabían que dicha casa fue el burdel más vistoso y concurrido de los años treinta, nadie pensó que al ser clausurado y ocupadas sus habitaciones por numerosas y desventuradas familias, éstas fueran sorprendidas por particulares apariciones en los salones, los corredores y en las propias camas donde dormían. Al principio, no todo fueron quejas. Los hombres se divertían al ver mujeres semidesnudas en sus puertas, y hasta un muchacho confesó haber descubierto el sexo gracias a las visitas nocturnas de una lívida mujer. Sin embargo, la incomodidad y el miedo llegaron cuando los hombres ya

no diferenciaron entre sus esposas y las aparecidas, y el joven iniciado tuvo más de un susto cuando su visitante le exigía su correspondiente pago. Para remediarlo, se convocaron algunos espiritistas y rezadoras, pero poco se pudo hacer. Por el contrario, el número de aparecidos se incrementó. Ahora no sólo surgían prostitutas ante la vista de todos, sino también clientes espirituales que formaban fila en las entradas de las habitaciones. Generalmente, estos clientes se marchaban apenas terminaban sus fantasmales descargas, pero, para desesperación de los vivos, siempre quedaba uno, tímido e indeciso, que caminaba por todo el caserón una y otra vez. Por ello, cuando las familias decidieron abandonar el lugar, no supieron si el rostro tristísimo de aquel cliente era porque ellos se marchaban o porque aún no se animaba a entrar a una de las habitaciones (SUMALAVIA, 2004, p. 59-60).

Este microrrelato de Sumalavia pone en escena al fantasma, un clásico de la literatura fantástica, pero no lo representa como se lo hace tradicionalmente. Debe recordarse que el fantasma evidencia la frágil consistencia de la realidad en la que los seres humanos se desenvuelven, cuestiona “la relativa validez del conocimiento racional al iluminar una zona de lo humano donde la razón está condenada a fracasar” (ROAS, 2001, p. 9).⁴ En el microrrelato de Sumalavia la presencia de los fantasmas implica una ruptura con la realidad, la prueba de la falibilidad del saber racional, lo que, como es evidente, genera miedo, pero lo singular en la diátesis de dicho microrrelato es que un miedo mayor aparece a partir de las confusiones que se generan por la interrelación entre vivos y muertos: los hombres no logran diferenciar entre sus esposas y las mujeres aparecidas (lo que seguro es materia de desavenencias entre las parejas que habitan la casona), o algunos de ellos son requeridos para pagar (económicamente) los servicios sexuales prestados por las apariciones. En tal contexto, el miedo ha sido resemantizado, reasignado en el orden de lo práctico y lo material. Puede decirse que lo fantasmal se ha hecho más terrenal, más humano. En esta misma línea, se entiende por qué no solo las trabajadoras sexuales regresan a la antigua casona, sino los parroquianos que hacían uso de sus favores. Son sus necesidades humanas las que los obligan a regresar a este mundo sin importarles estar muertos o la presencia de los vivos. Pero la figura más ostensible de esta humanización es la del cliente que nunca abandona la casa, el cual ya no es motivo de temor entre los habitantes de la misma, sino más bien lo que produce es pena y compasión. Este espectro es representado como un sujeto de piedad, por el que solo se puede sentir lástima. Como se puede apreciar, “Burdeles y aparecidos” se trata de un texto que naturaliza el miedo de los fantasmas y que lo redirecciona hacia lo material y lo humano. No asusta que haya otra vida, o la inseguridad de no saber exactamente los contornos de la realidad, sino el hecho de que los seres humanos, pese a estar muertos, mantengan la posibilidad de seguir experimentando problemas similares a los del mundo real, con sus desencuentros y sus obligaciones.

⁴ Como explica Blanco (2004, p. 10): “El terror de la vieja historia de fantasmas no proviene de la identidad de quien se aparece –un muerto– ni de la imposible cualidad de esa vida en la no vida que es la del muerto apareciéndose. La imposibilidad misma es la que llena las fibras íntimas del racionalista (...). La desorganización de un sistema racional de construcciones tiene que ser experiencia mucho más terrible con la simple aparición de una cosa que, bajo ningún concepto, debería estar ahí”.

Otra peculiaridad que presenta la micronarrativa de Sumalavia es que en las historias que narra se puede reconocer esta incertidumbre acerca de los límites entre lo real y lo fantástico. Si bien en el microrrelato anterior dicha situación se aborda con cierto humor, en otras historias no sucede así. Por ejemplo, en su microrrelato “Disfraces”, perteneciente a su libro *Enciclopedia plástica* (2016), que relata la historia de una familia, cuyos integrantes quieren incursionar en el mundo de las fiestas. Así:

Después vino la decisión de los disfraces, que prácticamente ni se pensó, puesto que nos llegó la idea de un modo espontáneo. Las chicas reproducirían a tamaño natural los rostros que aparecían en nuestras antiguas fotos familiares. Ninguna correspondía a algún pariente vivo. Estuvo el rostro en sepia de mi abuelo, que me lo asignaron; el de mi tía abuela, que sobrevivió a todos los de su generación y que había muerto tan solo un par de años atrás; mi suegra, a quien no llegué a conocer, y la de otro pariente que nadie consiguió darle su nombre o vínculo de parentesco, pero cuyas mejillas y pómulos lo revelaban sin duda como un simpático integrante de nuestro árbol genealógico.

La idea me apreció original y decidimos hacer de esto un guiño familiar, privado. Por supuesto, no puedo negar que me inquietaba la posible reacción de los invitados, y así lo manifesté a mis hijas. Ellas fingieron no oírme.

La noche de la fiesta llegamos a casa de los anfitriones y todos los invitados ya se encontraban allí dentro. Mala táctica, supuse. Noté que observaron detenidamente nuestros trajes, pero no mostraron mayor impacto. Detuvieron, eso sí, sus ojos en nuestros rostros. Bueno, los rostros que teníamos en ese momento. Me atrevería a decir que nos tuvieron miedo. Miré a mis hijas y a mi mujer; es decir a mi suegra y a mi tía abuela y al pariente desconocido qué éramos, y creí comprender la reacción.

Intenté decir alguna broma, pero la voz me sonó diferente; no mucho, pero sí distinta. Mi mujer hizo algunos movimientos con sus brazos, como si agitara un molinete. No supe qué quiso expresar, pero ese movimiento me pareció familiar. Mis hijas, por su parte, empezaron a cantar una canción que juro no haber oído antes, pero cuya letra supe de pronto, entre lágrimas que me corrían debajo de la máscara, o quizás sobre ella.

Desde ese día, hemos asistido a otras fiestas de disfraces, cómo no. Y juntos. Por algo somos una familia (SUMALAVIA, 2016, p. 15).

El microrrelato sugiere que el ponerse las máscaras, con los rostros de los familiares muertos, posibilita en los miembros de la familia del narrador el que puedan experimentar una serie de hechos que no son suyos, sino de aquellos de los que están disfrazados. Esto implicaría que las máscaras tienen el poder de evocar el pasado y toda la carga afectiva de los dueños de dichos rostros. Los límites de lo real se rompen, por cuanto aquello que formaba parte del pasado, se activa nuevamente con el uso de las máscaras. Es como si se dijera que los afectos y los recuerdos trascienden a los cuerpos de aquellos que en vida los experimentaron. Lo real ha quedado devastado por la irrupción de lo insólito. En la reacción de los invitados puede verse el horror de este retorno. Pero una cuestión

interesante es que la familia del narrador no se espanta ante tal situación, sino que, por el contrario, permite que esto se repita en otras fiestas. No porque les cause algún tipo de placer morboso, sino que se puede inferir que se trata de una especie de solidaridad con los otros familiares muertos, los cuales gracias a esta actividad pueden otra vez sentir el mundo mediante los cuerpos de los familiares vivos. Por eso, el enunciado final: “Por algo somos una familia”. He aquí una ponderación de lo que significa esta institución, ya que de algún modo los cuerpos de los vivos sirven para que los muertos puedan seguir gozando de este mundo.

Las damas, los concursos y los microrrelatos fantásticos

Un campo fértil para el desarrollo de los microrrelatos fantásticos son los concursos de microficción que, desde un tiempo a esta parte, se realizan en el Perú. Una peculiaridad de dichos certámenes es la presencia creciente de mujeres.⁵ Si bien muchas de estas autoras no logran aún publicar un libro, resulta interesante analizar algunos de los microrrelatos más representativos escritos por mujeres para conocer los temas sobre los que escriben estas escritoras. Así se tiene el microrrelato “Trasmutación” de Julia Sovero Lazo, texto que alcanzó una mención honrosa en el I Concurso Nacional de Cuento Breve, Brevísimo, celebrado en el año 1992 y organizado por la revista *El ñandú desplumado*.

Sonó el timbre de salida. Pablo se despidió de sus compañeros de clase y bajó hacia la Vía Expresa. Eran las seis de la tarde; a esa hora los transeúntes pululaban como polvo en casa desatendida. Al llegar el autobús tragó a cuantos pudo, luego satisfecho siguió su camino. El muchacho se acomodó en el pasadizo hacia la ventana derecha. Desde allí, jugaba a chocar sus ojos con los letreros luminosos que iban quedando atrás. De pronto un hombre le habló: “Permiso abuelo déjeme pasar al fondo”. Luego un niño le pisó el pie: “Discúlpeme” y una señora gritó: “Malcriados. ¿Por qué no le dan asiento al anciano?”. “¿Abuelo yo? ¿Anciano? ¡Debe haber un error!”, exclamó Pablo confundido y se bajó del carro. Prefirió llegar a pie hasta su casa. Al abrir la puerta se encendieron las luces, muchos rostros lo bañaron con sus sonrisas. En la mesa del comedor: una torta, bocaditos, gaseosas. “Feliz cumpleaños papá”, le dijo un señor fornido apretándolo. Otros hombres y mujeres se sumaron al apretón. Pablo tuvo que desprenderse de ellos con hostilidad. Corriendo se escondió en el baño. “Casi asfixian al abuelo”, señaló una voz desde el pasillo. Todavía jadeante se puso frente al espejo: “¿Qué significa esto?”, le reclamó a su imagen, la que muy serena le contestó: “Pablo, si quieras salir de este trance, empieza a soñar otra cosa” (SOVERO LAZO, 2012, p. 75).

⁵ Resulta curioso que en *Extrañas criaturas. Antología del microrrelato peruano moderno* (2018), antología elaborada por Güich Rodríguez, López Degregori y Susti, el proyecto más ambicioso que pretende abordar el microrrelato en el Perú, no haya una sola mujer entre los antologados. En ninguno de los estudios introductorios que acompañan dicha antología se explica la razón de tal decisión.

Se trata de un microrrelato fantástico porque, por un lado, Pablo, el día de su cumpleaños, pasa de ser un muchacho a un anciano sin que se percate del cambio. Sale del colegio y en el trayecto de regreso a su casa envejece. La otra situación que rompe las reglas del mundo real es que cuando se dirige al espejo del baño preguntándose de forma retórica qué es lo que está sucediendo, su imagen le contesta que está en un sueño y que debe soñar otra cosa si desea salir de ese problema. Debe notarse que este personaje no sabe exactamente si en realidad está soñando o es que acaso ha sufrido la trasmutación a la que alude el título de la microficción. Como dice Roas (2011, p. 87), lo fantástico “suscita la perplejidad tanto del personaje como la del lector a los que obliga a buscar una explicación, un sentido a lo que ocurre. Operación condenada siempre al fracaso lo que proviene el miedo del receptor”. Puede cuestionarse el carácter fantástico del microrrelato, quizás solo se remita a un acto onírico, pero como dice Teodosio Fernández (2001, p. 296-297): “Basta con que se produzca una alteración de lo reconocible, del orden o desorden familiares. Basta con la sospecha de que otro orden secreto (u otro desorden) puede poner en peligro la precaria estabilidad de nuestra visión del mundo”.

El mismo tema aparece en “Sonámbula” de Amalia Álvarez Camere, microrrelato que también recibió una mención honrosa en uno de los concursos de microficción más importantes que se organizaron en el Perú en la última década: el Concurso Nacional de Microficción: “Historias mínimas”, que llevaron a cabo el diario limeño de *El Comercio* y la Fundación BBVA, que se desarrolló entre los años 2016 y 2017.

Estaba profundamente dormida, pero cuando levantó la cabeza de su carpeta, se encontró con todos sus compañeros degollados en el piso. Se paró de su asiento y de su regazo cayó una cuchilla ensangrentada. Sonrió. Su madre ya le había advertido que hacía cosas mientras dormía (ÁLVAREZ CAMERE, 2016).

La diégesis del microrrelato presenta la historia de una muchacha que ha degollado a sus compañeros de clase. El elemento fantástico estriba en que este personaje ha realizado dicha acción en sueños. Esto resulta importante, porque abre la posibilidad de que haya una especie de correspondencia entre la realidad real, la cotidiana, y la que se instaura en el sueño. La muchacha tiene la capacidad para transportarse de un ámbito al otro, en el que puede llevar a cabo su impulso asesino. Asimismo, que este personaje tenga una doble personalidad (la sosegada en la vigilia, la asesina en el sueño). Como es evidente, esto remite al tema de la dualidad humana, bien descrita por Robert Louis Stevenson en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Se trata de una personificación del alter ego. Una cuestión que no debe soslayarse es que el enunciado final del microrrelato alude a que su madre ya le había advertido que hacía cosas mientras dormía, pero como es evidente estas “cosas” pueden referirse a hablar, moverse mucho u otras, pero no necesariamente matar a los compañeros de su centro de estudios. He qui una vez el tono irónico que logra cambiarle el sentido al texto y lo trasforma de ser trágico por la acción homicida a uno de carácter humorístico.

En el mismo concurso anteriormente citado, el tercer lugar lo ocupó Violeta Jurado Serpa, con su microrrelato “Huida”:

La primera vez que ingresé al espejo solo contemplé el desierto oscuro de mi soledad. Las otras veces, casi pude ver el cielo azul, las playas de arena blanca. He aprendido a viajar dentro del espejo, incluso cuando mi madre duerme. Incluso cuando su hermano, mi tío, no me toca (JURADO SERPA, 2016).

Ricardo Piglia (2000, p.113) explica que el cuento “siempre cuenta dos historias”. Esta situación puede ser atribuida también al microrrelato y aún más al de corte fantástico. Aquí la primera historia se refiere a la capacidad de la narradora protagonista de introducirse en el espejo y desplazarse a voluntad por diversos lugares. La segunda historia hace referencia al abuso sexual que experimenta esta niña a manos de su tío materno. Si se sigue las reflexiones de Jaime Alazraki, sobre la literatura fantástica, los textos que se enmarcan en este rubro son metafóricos, porque “ese lenguaje segundo —la metáfora— es la única manera de aludir a una realidad segunda que se resiste a ser nombrada por el lenguaje de la comunicación” (ALAZRAKI, 2001, p. 278). Alazraki denomina a estas figuras como “metáforas epistemológicas”, entendiéndolas como una imagen que no es un “complemento” del conocimiento científico, sino un modo alternativo de nombrar lo innombrable por el lenguaje científico (ALAZRAKI, 2001, p. 278). En “Huida” se narra un hecho horroroso: el abuso de una niña, por parte de un familiar cercano. El lenguaje cotidiano, el científico, se niega a simbolizar tal atrocidad, por eso se recurre a esta “metáfora epistemológica”, a este segundo lenguaje de lo fantástico para referir tal hecho. La literatura fantástica desde sus orígenes ha sido acusada de “escapista” (BARRENECHEA, 1972, p. 402; HAHN, 1990, p. 24) o “evasiva” (LLOPIS, 1967, p. 154), porque supuestamente no se involucra con la realidad. El microrrelato de Jurado Serpa prueba lo contrario, porque se erige como un documento que se atreve a denunciar hechos que están relacionados con la realidad social, con los problemas cotidianos como la violencia intrafamiliar o el abuso sexual que los niños pueden sufrir en sus hogares.

Consideraciones finales

Los microficción en el Perú vive un momento de auge y plenitud, lo que se refleja no solo en la publicación de libros específicos que cultivan dicho género, sino que también se manifiesta en la convocatoria y desarrollo de diversos certámenes que tienen como temática el microrrelato. Asimismo, la crítica especializada empieza a abordar seriamente esta producción, dejando de lado el estigma que pesaba sobre el microrrelato y la minificción en general, al ser considerada como “un simple juego de ingenio, con muy pocas aspiraciones” (HONORES, 2017a, p. 171). En estas aproximaciones críticas aún quedan por estudiarse una serie de aristas sobre dicho fenómeno narrativo. Una de estas es el microrrelato fantástico.

El artículo se propuso analizar la obra de seis representantes representativos del género. Lo que se encontró es que estos microrrelatos comparten una serie de peculiaridades como, por ejemplo, poseer un comienzo sin sobresaltos, generalmente con un narrador en primera persona. En un momento, casi siempre al final, se quiebra la línea discursiva

y se produce la ironía, lo que produce el humor y, por ende, la recodificación del texto. Sucede en “Vampiro interior”, “Víctima”, “Burdeles y aparecidos”. Un añadido es que en estos mismos textos se asiste a la “domesticación de la monstruosidad”, fenómeno en el que no solo se muestra al vampiro o al fantasma como un ser humano, sino, incluso, como un ser más débil, como el caso del microrrelato “Víctima” de Daniel Salvo.

Algunos de los textos abordados ponen en evidencia las tres fronteras que, según Enriqueta Morillas, “no han podido ser traspasadas con la ayuda de la ciencia”, es decir: los límites que separan vida y muerte, sueño y vigilia y animado e inanimado (MORILLAS, 1999, p. 315). Situación que se puede reconocer en “Burdeles y aparecidos”, “Trasmutación”, “Sonámbula” y “Huida”. En dichos microrrelatos no se sabe exactamente en qué ámbito se encuentran los personajes, lo que hace que el lector también se sienta desconcertado e inseguro de la realidad en la que se desenvuelve, lo que implica que la realidad es, como afirman Roas y Casas (2008, p. 48) “algo más de lo que nos dejan ver las herramientas que hemos diseñado para percibirla y comprenderla”.

En estos microrrelatos se produce una resemantización de los monstruos tradicionales (cíclopes, vampiros, dobles), ya que sus representaciones desbordan lo que se sabe de ellas en el imaginario social. Dichos monstruos se presentan con rasgos humanos e, incluso, más vulnerables que estos. Esta peculiaridad permite que estos microrrelatos se ocupen sobre problemas actuales que usualmente son invisibilizados por la sociedad. De esta manera, lo insólito se revela como un aparato de crítica social, desvirtuando la idea generalizada de que lo fantástico elude la realidad.

LEONARDO-LOAYZA, R. In Praise of the Unusual Brevity. The Fantastic Micro-story in Peru of the last twenty-five years. **Revista de Letras**, São Paulo, v.61, n.2, p.147-165, 2021.

- **ABSTRACT:** *Microfiction has been experiencing a growing boom for at least three decades in Latin America. Peruvian literature is not an exception to such a phenomenon. One of the aspects of this genre in that country is the short story that deals with the subject of the fantastic, which has not yet been fully studied. The following article analyzes the short stories of six of the most representative authors of this period: Carlos Herrera, Daniel Salvo, Ricardo Sumalavia, Julia Sovero Lazo, Amalia Álvarez Camere and Violeta Jurado Serpa.*
- **KEYWORDS:** *Peruvian Literature; Peruvian narrative; Microficción; Short-short story; Fantastic short-short-story.*

LEONARDO-LOAYZA, R. Em louvor da brevidade incomum. Abordagem da fantástica micro-história no Peru nos últimos vinte e cinco anos. **Revista de Letras**, São Paulo, v.61, n.2, p.147-165, 2021.

- **RESUMO:** A microficção vive um boom crescente há pelo menos três décadas na América Latina. A literatura peruana não é exceção a tal fenômeno. Uma das vertentes desse gênero naquele país é o conto que trata do tema do fantástico, ainda pouco estudado. O artigo a seguir analisa os contos de seis dos autores mais representativos desse período: Carlos Herrera, Daniel Salvo, Ricardo Sumalavia, Julia Sovero Lazo, Amalia Álvarez Camere e Violeta Jurado Serpa.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura peruana; narrativa peruana; microficção; micro conto; micro conto fantástico.

REFERENCIAS

- AGUSTÍ, C. La creación del arquetipo de la vampiresa en la literatura gótica anglosajona y su evolución en la literatura juvenil española actual: Carmilla y Visita de tinieblas. **Polifonía**, Clarksville, v. 2, p. 43-56, 2012.
- ALAZRAKI, J. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, D. (ed.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001. p. 265-282.
- ÁLVAREZ CAMERE, A. Sonámbula. In: EL COMÉRCIO. **Concurso Historias Mínimas**: Y los ganadores son... [S.l.], 19 dic. 2016. Disponible en: <https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/concurso-historias-minimas-ganadores-son-400737-noticia/?ref=ecr>. Acceso en: 12 jun. 2021.
- BAL, M. **Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)**. 3. ed. Madrid: Cátedra, 1990.
- BARCELÓ GARCÍA, M. Ciencia y Ciencia ficción. **Revista Digital Universitaria**, Ciudad de Mexico, v. 6, n. 7, p. 1-10, 2005. Disponible en: http://www.revista.unam.mx/vol.6/num7/art69/jul_art69.pdf. Acceso en: 12 jun. 2021.
- BARRENECHEA A. M. Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana). **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, n. 80, p. 391-403, 1972.
- BELEVAN, H. Brevísima introducción al cuento breve. **Quehacer**: Revista bimestral del Centro de Estudios y Promoción del desarrollo (DESCO), Magdalena Del Mar, n. 104, p. 169, 1996.
- BLANCO, C. Ensayo sobre el Terror. **A parte Rei**: Revista de filosofía, Madrid, n. 36, p. 1-17, 2004. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/blanco36.pdf>. Acceso en: 12 jun. 2021.
- CARDÓ, M. C. Reconstruyendo al vampiro. **Revista digital miNatura**, Valencia, n. 83, p. 27-30, 2008.

- FERNÁNDEZ, T. Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica. *In: ROAS, D. (ed.). Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. p. 283-297.
- FISHER, M. **Lo raro y lo espeluznante**. Barcelona: Alpha Decay, 2018.
- GALLEGOS, O. **El microrrelato peruano**: Teoría e historia. Lima: Micrópolis, 2015.
- GENETTE, G. **Figuras III**. Lumen: Barcelona, 1989a.
- GENETTE, G. **Palimpsestos**: La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus, 1989b.
- GÜICH RODRÍGUEZ, J. **Universos en expansión**: Antología crítica de la ciencia ficción peruana: siglos XIX-XXI. Lima: Universidad de Lima, 2019.
- GÜICH RODRÍGUEZ, J.; LÓPEZ DEGREGORI, C.; Y SUSTI, A. (ant.). **Extrañas criaturas**: Antología del microrrelato peruano moderno. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2018.
- HAHN, O. **Antología del cuento fantástico**. Santiago de Chile: Universitaria, 1990.
- HERRERA, C. **La残酷 del ajedrez**. Lima: Ediciones del Santo Oficio, 1999.
- HONORES, E. Las hordas salvajes o una teoría del microrrelato contemporáneo". *In: HONORES, E. La división del laberinto*: Estudios sobre la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2015). Lima: Polisemia, 2017a. p. 163-173.
- HONORES, E. Los que moran en las sombras. *In: HONORES, E. La división del laberinto*: Estudios sobre la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2015). Lima: Polisemia, 2017b. p. 175-189.
- HONORES, E. **Mundos imposibles**: Lo fantástico en la narrativa peruana. Lima: Cuerpo de la metáfora, 2010.
- JURADO SERPA, V. Huida. *In: EL COMÉRCIO. Concurso Historias Mínimas*: Y los ganadores son... [S.I.], 19 dic. 2016. Disponible en: <https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/concurso-historias-minimas-ganadores-son-400737-noticia/?ref=ecr>. Acceso en: 12 jun. 2021.
- LEONARDO-LOAYZA, R. Distopía, representación, cuerpo y maternidad en El libro de Joan, de Lidia Yuknavitch. **452ºF**: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada, Barcelona, n.24, p. 29-48, 2021.
- LLOPIS, R. Recuento de lo fantástico. **Revista Casa de las Américas**, La Habana, n. 42, p. 148-155, 1967.
- LÓPEZ DEGREGORI, C. Breve panorama de la muestra antológica. *In: GÜICH RODRÍGUEZ, J.; LÓPEZ DEGREGORI, C.; SUSTI, A. (ant.). Extrañas criaturas*: Antología del microrrelato peruano moderno. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2018. p. 39-45.

MINARDI, G. Para una periodización de la minificción peruana: un nuevo desafío de la crítica en el Perú. In: REGAZZONI, S.; CECERE, F. (ed.). **America**: il racconto di un continente América: el relato de un continente. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2019. p. 227-240. Disponible en: https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-320-5/978-88-6969-320-5-ch-17_GEjYuXJ.pdf. Acceso en: 12 jun. 2021.

MORILLAS, E. Identidad y literatura fantástica. **Anales de Literatura Hispanoamericana**, Madrid, n. 28, p. 311-321, 1999.

NAVARRO ROMERO, R. El espectáculo invisible: las claves del microrrelato a través de los textos de Ana María Shua. **Castilla**: Estudios de Literatura, Valladolid, n. 4, p. 249-269, 2013.

PIGLIA, R. Nuevas tesis sobre el cuento. In: PIGLIA, R. **Formas breves**. Barcelona: Anagrama, 2000. p. 113-137.

REIS, C.; LOPES, A. C. **Diccionario de narratología**. Salamanca: Ediciones Almar, 2002.

ROAS, D. El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación. **Revista de Literatura**, Madrid, v. 81, n. 161, p. 29-56, 2019.

ROAS, D. **Tras los límites de lo real**: Una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

ROAS, D. La amenaza de lo fantástico. In: ROAS, D. (ed.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001. p. 7-44.

ROAS, D.; CASAS, A. **La realidad oculta**. Palencia: Menoscuarto, 2008.

ROJO, V. El minicuento, ese (des)generado. **Revista Interamericana de Bibliografía**, n. 54, p. 1-4, 1996. Disponible en: <http://webs.uolsinectis.com.ar/rosae/breve9.htm>. Acceso en: 12 jun. 2021.

SALVO, D. El llanto de Polifemo. In: GÜICH RODRÍGUEZ, J.; LÓPEZ DEGREGORI, C.; SUSTI, A. (ant.). **Extrañas criaturas**: Antología del microrrelato peruano moderno. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2018a. p. 355.

SALVO, D. Víctima. In: GÜICH RODRÍGUEZ, J.; LÓPEZ DEGREGORI, C.; SUSTI, A. (ant.). **Extrañas criaturas**: Antología del microrrelato peruano moderno. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2018b. p. 363.

SKAL, D. J. **Hollywood gótico**. Madrid: Es pop ediciones, 2015.

SCHOENTJES, P. **La poética de la ironía**. 2. ed. Madrid: Cátedra, 2003.

SOVERO LAZO, J. Trasmutación. In: VÁSQUEZ, R. **Circo de pulgas**: Minificción peruana. Lima: Micrópolis, 2012. p. 75.

SUMALAVIA, R. **Enciclopedia plástica**. Lima: Estruendomudo, 2016.

SUMALAVIA, R. **Enciclopedia mínima**. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2004.

TRAPERO, P. Todos los monstruos son humanos: El imaginario cultural y la creación de bestiarios contemporáneos en American Horror Story. **Brumal**: Revista de Investigación sobre lo Fantástico, Bellaterra, v. 3, n. 2, p. 69-88, 2015.

VÁSQUEZ GUEVARA, R. El estallido en la marginalidad: Apuntes preliminares para un panorama del microrrelato escrito por peruanas (2000-2019). **Ogigia**: Revista electrónica de estudios hispánicos, Segovia, n. 27, p. 75-94, 2020. Disponible en: <https://doi.org/10.24197/ogigia.27.2020.75-94>. Acceso en: 12 jun. 2021.

VÁSQUEZ GUEVARA, R. **Circo de pulgas**: Minificción peruana. Lima: Micrópolis, 2012.

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- A Fênix Renascida*, p. 85
Antíteses, p. 85
Autorreferencialidad, p. 55
Balcás, p. 37
Carlos Labbé, Deleuze y Guattari, p. 55
Charles Baudelaire, p. 99
Clarice Lispector, p. 115
CNN, p. 37
Curiosidade, p. 71
Descrição, p. 11
Écfrase, p. 11
Excesso, p. 71
Existencial, p. 85
Ficción fantástica, p. 127
Fragilidade, p. 85
Hipérbole, p. 11
Hipertexto, p. 55
Infamiliar, p. 115
Interdito, p. 71
Investigação criminal, p. 11
“Jihad”, p. 37
Jugoslávia, p. 37
Krajina, p. 37
Literatura digital, p. 55
Literatura peruana, p. 147
Literatura, p. 23
Literatura, p. 115
Metáfora, p. 11
Microficción, p. 147
Microrrelato fantástico, p. 147
Microrrelato, p. 147
Mimesis p. 23
Multidão, p. 99
Narrativa peruana, p. 147
Nicanor Parra, p. 127
Ocultação, p. 37
ONU, p. 37
Pablo Neruda, p. 127
Percepção, p. 115
Pintura, p. 115
Poesía chilena, p. 127
Profundidade, p. 115
Riso, p. 71
Rizoma, p. 55
Roberto Bolaño, p. 23
Romance, p. 71
Ruína, p. 99
Seiscentista, p. 85
Soneto, p. 85
Srebrenica, p. 37
Trance alegórico, p. 127
Transgressão, p. 71
Walter Benjamin, p. 99

SUBJECT INDEX

- 16th century, p. 85
Allegorical trance, p. 127
Antithesis, p. 85
Balkans, p. 37
Carlos Labbé, Deleuze and Guattari, p. 55
Charles Baudelaire, p. 99
Chilean poetry, p. 127
Clarice Lispector, p. 115
CNN, p. 37
Concealment, p. 37
Criminal investigation, p. 11
Curiosity, p. 71
Depth, p. 115
Description, p. 11
Digital literature, p. 55
Ekphrasis, p. 11
Excess, p. 71
Existential, p. 85
Fantastic fiction, p. 127
Fantastic short-short-story, p. 147
Fragility, p. 85
Hyperbole, p. 11
Hypertext, p. 55
Interdiction, p. 71
“Jihad”, p. 37
Krajina, p. 37
Laughter, p. 71
Literature, p. 23
Literature, p. 115
Metaphor, p. 11
Microficción, p. 147
Mimesis, p. 23
Multitude, p. 99
Nicanor Parra, p. 127
Novel, p. 71
Pablo Neruda, p. 127
Painting, p. 115
Perception, p. 115
Peruvian Literature, p. 147
Peruvian narrative, p. 147
Rhizome, p. 55
Roberto Bolaño, p. 23
Ruin, p. 99
Self-referentiality, p. 55
Short-short story, p. 147
Sonnet, p. 85
Srebrenica, p. 37
The Phoenix Reborn, p. 85
Transgression, p. 71
UN, p. 37
Uncanny, p. 115
Walter Benjamin, p. 99
Yugoslavia, p. 37

ÍNDICE DE AUTORES
AUTHORS INDEX

- COITO, R. de F. , p. 115
ESPINAZA SOLAR, R., p. 127
GOMES, Á. C., p. 11
LEONARDO-LOAYZA, R., p. 147
MOREIRA, R. A. , p. 115
NAZARETH, F., p. 37
RIBEIRO, H. J. C., p. 71
RIVERA-SOTO, J., p. 55
SILVA, L. L., p. 85
SILVA, P. R. M. da, p. 99
SIMÓES COSTA, B., p. 23
SOUZA, L. S. de, p. 71

STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275
e-mail: laboratorioeditorial.fclar@unesp.br
<http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial/>

Produção Editorial:



Impressão:

