



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

DIANA MILENA HECK

**UN GRANITO DE ARENA MENUDITA PASANDO POR UN AGUJERO: A
MORTE COMO SIGNIFICADO E PRODUÇÃO DE PRESENÇA EM CARLOS
DE BRITO E MELLO E FERNANDO VALLEJO**

**CASCADEL - PR
2018**

DIANA MILENA HECK

**UN GRANITO DE ARENA MENUDITA PASANDO POR UN AGUJERO: A MORTE
COMO SIGNIFICADO E PRODUÇÃO DE PRESENÇA EM CARLOS DE BRITO E
MELLO E FERNANDO VALLEJO**

Tese apresentada à Universidade Estadual do oeste do Paraná - UNIOESTE - para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, nível de Mestrado e Doutorado – área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados

Orientadora: Profa. Dra. Regina Coeli Machado e Silva.

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Heck, Diana Milena

Un granito de arena menudita pasando por un agujero : a morte como significado e produção de presença em Carlos de Brito e Mello e Fernando Vallejo / Diana Milena Heck; orientador(a), Regina Coeli Machado e Silva, 2018.
197 f.

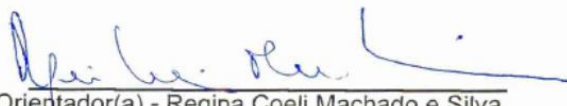
Tese (doutorado), Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Cascavel, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018.

1. Carlos de Brito e Mello. 2. Fernando Vallejo. 3. Hans Ulrich Gumbrecht. 4. Morte. I. Silva, Regina Coeli Machado e. II. Título.

DIANA MILENA HECK

Um granito de arena menudita pasando por el agujero: a morte como significado e produção de presença e Carlos de Brito e Mello e Fernando Vallejo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras em cumprimento parcial aos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, linha de pesquisa Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados, APROVADO(A) pela seguinte banca examinadora:



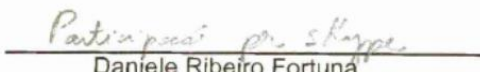
Orientador(a) - Regina Coeli Machado e Silva

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Foz do Iguaçu (UNIOESTE)



Antônio Rediver Guizzo

Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila)




Daniele Ribeiro Fortuna

Universidade do Grande Rio "Professor José de Souza Herdy" (UNIGRANRIO)



Clarice Lottermann

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Marechal Cândido Rondon (UNIOESTE)



Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)

Cascavel, 10 de dezembro de 2018

Para Guilherme, pela mão, ombro e abraço que me sustentaram até agora.
Aos meus pais, pelo apoio incondicional.

AGRADECIMENTOS

Meu primeiro agradecimento vai para a pessoa que me acompanhou de perto por esta jornada. Ao companheiro que escolhi para compartilhar a vida, sou grata pelo apoio, pela energia positiva, por vibrar pelas minhas conquistas e, principalmente, por estender a mão, o braço, o ombro e o colo nos momentos de incerteza, tristeza, frustração e desespero.

Aos meus pais, Teresinha e Dari, que sempre consideraram a educação o bem mais valioso que poderiam me dar. Mesmo sem saberem o significado de um Mestrado ou Doutorado, sempre me apoiaram e me incentivaram a seguir meus objetivos de vida. Sem o apoio e o esforço que tiveram para conseguir formar a filha, jamais chegaria tão longe.

À minha irmã Tânia, pela torcida de sempre.

À Professora Dra. Regina Coeli Machado e Silva, gratidão pela acolhida, confiança e paciência e, principalmente, pelo que pude aprender contigo. Agradeço pelo desafio proposto para este trabalho, além de me encorajar a ver a literatura, o mundo e a vida além da interpretação.

Às/aos professor@s Rita Felix Fortes, Clarice Lottermann, Antônio Rediver Guizzo e Marcelo Marinho, que aceitaram participar da banca de qualificação, agradeço pelas valiosas leituras e contribuições para o trabalho.

Às professoras Daniele Fortuna Ribeiro, Adriana Fiuza, Clarice Lottermann e ao professor Antônio Rediver Guizzo, por aceitarem participar da banca de defesa.

Aos amig@s, aqueles que, de longe ou de perto, estiveram na torcida para que eu alcançasse meu objetivo.

Liza, obrigada por viver comigo diariamente as alegrias e desesperos do doutorado. Que o futuro nos reserve mais momentos de partilha e amizade!

Aos colegas de aula, obrigada por compartilharem poucos, mas bons momentos durante esta trajetória.

Gratidão!

“A vida, Senhor Visconde, é um pisca-pisca. A gente nasce, isto é, começa a piscar. Quem para de piscar, chegou ao fim, morreu. Piscar é abrir e fechar os olhos – viver é isso. É um dorme e acorda, dorme e acorda, até que dorme e não acorda mais. É, portanto, um pisca-pisca. [...] A vida das gentes neste mundo, senhor sabugo, é isso. Um rosário de piscadas. Cada pisco é um dia. Pisca e mama; pisca e anda; pisca e brinca; pisca e estuda; pisca e ama; pisca e cria filhos; pisca e geme os reumatismos; por fim pisca pela última vez e morre” (*Memórias de Emília* - LOBATO, 2009, p. 16-17).

HECK, Diana Milena. **Un granito de arena menudita pasando por un agujero: a morte como significado e produção de presença em Carlos de Brito e Mello e Fernando Vallejo**. 2018. 197 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel, PR.

RESUMO

A análise das narrativas literárias, trazido pela proposta analítica de Gumbrecht (2010), introduzindo a tensão das oscilações entre as interpretações dos sentidos (a atribuição de significados) e a produção de presença (as sensações e estados afetivos) é o objetivo desta tese. Inspirado nesse desafio, analisamos comparativamente duas obras que convergem no tema da morte e do morrer: *A passagem tensa dos corpos*, do brasileiro Carlos de Brito e Mello, publicada em 2009, e *El don de la vida*, do colombiano Fernando Vallejo, cuja data de publicação é de 2010. Para isto, utilizamos um diálogo em triangulação entre a tematização das duas narrativas a respeito das relações morte/vida, os significados da morte e do morrer e a produção de presença como experiências estéticas. Identificou-se, a partir da análise comparativa dos dois textos literários como sendo simultaneamente interpretação e produção de presença: a configuração dos significados da morte nas duas obras; a construção dos narradores; os quatro modos de apropriação-do-mundo (*comer as coisas do mundo, penetrar coisas e corpos, misticismo e interpretação e a comunicação*); as narrativas compreendidas não somente como interpretação, mas também como produção de presença a partir das experiências de leitura. A compreensão dos significados da morte, enquanto evento social e como personagem, possibilitaram uma reflexão sobre o tratamento literário do tema em contextos temporais semelhantes, mas em espaços sociais e culturais diferenciados.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos de Brito e Mello; Fernando Vallejo; Hans Ulrich Gumbrecht; Morte.

HECK, Diana Milena. **Un granito de arena menudita pasando por un agujero: la muerte como significado y producción de presencia en Carlos de Brito e Mello y Fernando Vallejo**. 2018. 197 f. Tesis (Doctorado en Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel, PR.

RESUMEN

El análisis de las narrativas literarias, traído por la propuesta analítica de Gumbrecht (2010), introduciendo la tensión de las oscilaciones entre las interpretaciones de los sentidos (la atribución de los significados) y la producción de presencia (las sensaciones y estados afectivos) es el objetivo de la tesis. Inspirado en este desafío, analizamos comparativamente dos obras que convergen en el tema de la muerte y del morir: *A passagem tensa dos corpos*, del brasileño Carlos de Brito e Mello, publicada en 2009, y *El don de la vida*, del colombiano Fernando Vallejo, cuya fecha de publicación es de 2010. Para esto, utilizamos un diálogo en triangulación entre la tematización de dos narrativas a respecto de las relaciones muerte/vida, los significados de la muerte y del morir y la producción de presencia como experiencias estéticas. Se identificó, a partir del análisis comparativo de los dos textos literarios como siendo simultáneamente interpretación y producción de presencia: la configuración de los significados de la muerte en las dos obras; la construcción de los narradores; los cuatro modos de apropiación-del-mundo (*comer las cosas del mundo, penetrar cosas y cuerpos, misticismo e interpretación y la comunicación*); las narrativas comprendidas no solamente como interpretación, pero también como producción de presencia a partir de las experiencias de lectura. La comprensión de los significados de la muerte, en cuanto evento social y como personaje, posibilitaron una reflexión sobre el tratamiento literario del tema en contextos temporales semejantes, pero en espacios sociales y culturales distintos.

PALABRAS-CLAVE: Carlos de Brito e Mello; Fernando Vallejo; Hans Ulrich Gumbrecht; Muerte.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Capa do romance <i>A passagem tensa dos corpos</i>	55
Figura 02 - Trecho do livro <i>A passagem tensa dos corpos</i> (2009, p. 184)	56
Figura 03 - Trecho do livro <i>A passagem tensa dos corpos</i> (2009, p. 242)	56

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. CAPÍTULO I: A MORTE NO OCIDENTE E SUAS RESSONÂNCIAS NA LITERATURA	24
1.1 DA MORTE DOMADA PARA A MORTE SELVAGEM.....	26
1.2 MORTE MODERNA: “FAZER” VIVER OU “DEIXAR” MORRER	32
1.2.1 DA “MORTE MODERNA” PARA A “MORTE CONTEMPORÂNEA”: EM BUSCA DA “BOA MORTE”	38
1.3 A MORTE DO OUTRO: EXPERIÊNCIAS DE PRODUÇÃO DE PRESENÇA.....	40
1.4 A MORTE E SUAS RESSONÂNCIAS NA LITERATURA	45
2. CAPÍTULO II: UN GRANITO DE ARENA MENUDITA PASANDO POR UN AGUJERO	51
2.1 <i>A PASSAGEM TENSA DOS CORPOS</i>	51
2.1.1 A PASSAGEM TENSA DE C.	58
2.1.2 A PASSAGEM TENSA DO NARRADOR: DE LINGUAGEM A CORPO	68
2.1.3 NARRADOR: CALEIDOSCÓPIO DE IMAGENS	91
2.2 <i>EL DON DE LA VIDA</i>	94
2.2.1 O NARRADOR.....	112
2.2.2 A IMAGEM DA “M”ORTE.....	118
2.3 LEITURA COMPARADA DE <i>A PASSAGEM TENSA DOS CORPOS</i> E <i>EL DON DE LA VIDA</i>	123
2.3.1 A MORTE COMO TEMA.....	126
2.3.2 A IMAGEM DA MORTE: PERSONIFICAÇÃO E SIMBOLISMO	135
2.3.3 MORTE E LINGUAGEM	137
2.3.4 MORTE E ESPAÇO.....	140
3. CAPÍTULO III: INTERPRETAÇÃO E PRODUÇÃO DE PRESENÇA EM A PASSAGEM TENSA DOS CORPOS E EM EL DON DE LA VIDA	146
3.1. INTERPRETAÇÃO DOS QUATRO TIPOS DE APROPRIAÇÃO-DO-MUNDO EM <i>A PASSAGEM TENSA DOS CORPOS</i> E EM <i>EL DON DE LA VIDA</i>	153
3.2 PRODUÇÃO DA PRESENÇA: PARA ALÉM DA INTERPRETAÇÃO	172
CONSIDERAÇÕES FINAIS	183
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	190

INTRODUÇÃO

O medo da morte está nas origens da pesquisa para esta tese e a motivação maior para desbravar seus mistérios surgiu a partir da Literatura. Chegar em uma livraria, buscar, despretensiosamente, um livro que me interessasse, sem um autor ou tema definidos, me conduziu à José Saramago. O primeiro estranhamento, antes de olhar para a capa, foi o de vê-lo na estante de obras de literatura brasileira. Não fosse por esse descuido do livreiro, talvez não encontrasse *As intermitências da morte* (2005), cujo título logo me induziu à pergunta: “que história sobre a morte encontrarei com essa leitura?”.

Além do título, ler o que trazia a contracapa foi arrebatador, pois, apesar de saber o que aconteceria se no dia seguinte ninguém morresse, não conseguia parar de pensar no que descobriria com a obra. Ler o livro todo foi uma experiência excitante. Cada página, cada revelação, cada reflexão que Saramago propunha sobre o que a falta da morte resultaria para a humanidade foi primordial para que eu entendesse que, não só eu, mas todos os seres vivos precisam, sim, morrer.

A leitura de *As intermitências da morte* despertou o desejo por descobrir por que as pessoas têm medo de morrer, por que é ruim morrer e por qual motivo eu tinha tanto medo da morte. Tal experiência proporcionou momentos de intensidade, que, no ato da leitura, são sensações que fazem com que o leitor se identifique com a obra, a odeie, apaixone-se ou o motive a transformar algo em sua vida. A intensidade das sensações na leitura é o que toca o leitor. Diniz (2016, p. 31) afirma que

a literatura oferece de forma extraordinária o potencial de disparar em nossas consciências uma infinidade de imagens, que despertam, por sua vez, reações corporais que nos conectam, fisicamente, com o universo ao nosso redor. A tensão entre esses efeitos e a busca ativa por sentido, tensão levada ao paroxismo na catarse aristotélica, define a leitura de literatura [...].

As tensões entre as reações corporais que conectam o leitor com o contexto e a busca pelo sentido (significado) daquilo que lê são identificadas por Gumbrecht (2010) como momentos de intensidade, que propiciam a produção de presença: sensações e experiências particulares que cada um sente e vive,

não somente ao ler um livro, mas estando em contato com algo que o modifique. Algo semelhante ocorreu lendo a obra de Saramago, ao me levar a ter momentos de intensidade, produzindo presença, sensação provocada pela experiência de leitura que mobilizou meu interesse para desenvolver uma dissertação de mestrado sobre a obra. A produção de presença seria o resultado do que senti e do que foi modificado em mim com a leitura. Além disso, despertou a curiosidade por buscar mais narrativas literárias tendo a morte e o morrer como temáticas principais, compreendendo como esse tema pode proporcionar momentos de intensidade, e como cada autor explora o texto de forma que transmita um significado particular e de que maneira isso chega ao leitor, que terá uma experiência única em cada momento de leitura.

Pilar del Río, esposa de José Saramago, fala que a literatura, mesmo não mudando o mundo, interv m

[...] na maneira das pessoas estarem na vida. A forma de olhar e analisar o contexto e o mundo influencia, de maneira categórica, os projetos pessoais: quantas pessoas não decidiram estudar ou mudar de profissão movidas por uma leitura que fizeram de um autor? Não muda o mundo, mas dá mais consciência aos leitores (DEL RÍO, 2018, s/p).

A interven o na maneira das pessoas estarem na vida que Pilar menciona são exemplos de produ o de presença. Ela ressalta que a literatura atua nos leitores, modificando-os, e isso se torna relevante nos momentos de intensidade provocados pela leitura, pois a literatura sempre carrega o significado e a produ o de presença, oscilando, ora mais para representa es, atreladas ao sentido, ora mais para presença. Essas oscila es compreendem os significados mais relevantes para o leitor, que vivenciar  o que a obra representa e o que ela transmite em termos de experimenta o sensorial.

Pilar comenta como foi ao encontro de José Saramago, depois de ler um de seus romances:

Com *O Ano da Morte de Ricardo Reis* soube que tinha de vir a Lisboa para incorporar esta cidade ao meu mapa pessoal. Conheço muitas pessoas que fizeram o mesmo. Insisto que a característica fundamental na obra de José Saramago   não deixar os leitores indiferentes. Depois de ler o seu livro, de uma forma ou de outra continuamos a procura dentro e fora de nós.

José Saramago pedia, reclamava “leitores desassossegados”. É disso que se trata (DEL RÍO, 2018, s/p).

A procura dentro e fora de nós suscitada pela leitura não é somente subjetiva, mas é parte de sensibilidades coletivas. *História das lágrimas* (1986), de Anne Buffault-Vincent, é resultado de uma pesquisa histórica em que a autora demonstra como a leitura de romances no século XVIII, feita oralmente ou individualmente, em ambientes íntimos ou privados, ajudou a construir diferentes sensibilidades entre homens e mulheres. A pesquisa dela foi feita por meio de romances que fizeram chorar e de correspondências entre leitores da época que narravam os sentimentos neles suscitados em suas experiências de leituras.

Um dos livros que se tornou famoso por despertar nos leitores sensibilidades exacerbadas é *O sofrimento do jovem Werther*, de 1774, escrito pelo alemão Johann Wolfgang Goethe. A história centra-se na figura de Werther, o qual vive um amor que não pode ser correspondido, pois sua amada, Charlotte, é uma mulher casada e, na época, separar-se ou ter um amante não era aceitável. Inconformado com a situação, Werther comete suicídio.

Tal narrativa provocou uma onda massiva de suicídios por aqueles que se identificavam com o sofrimento do protagonista, o que pode ser definido como produção de presença a partir da leitura da obra. Os momentos de intensidade, para os leitores desse romance, culminaram em suas mortes.

A obra se tornou tanto mais conhecida, quanto criticada, pois se acreditava que induzia os leitores ao suicídio. No prefácio, Goethe escreve sobre o protagonista da narrativa aos leitores, dizendo que

[...]não poderão recusar sua admiração e amizade ao espírito e caráter desse jovem, e nem deixarão de verter lágrimas por seu destino. E você, bom homem, que sente as mesmas angústias do desafortunado Werther, que você possa encontrar consolação em seus pensamentos; e que faça deste livro um amigo, se não puder encontrar, por força do destino ou por própria culpa, alguém mais próximo (GOETHE, 2010, p. 11).

O diálogo de Goethe com o leitor o convida a se identificar intimamente com Werther e compartilhar de seus pensamentos, o que pode ter sido interpretado como um chamado ao suicídio, pois houve, de fato, muitos casos de leitores que se mataram após lerem a obra, o que indica que eles tenham

sofrido junto com o personagem, que tenham vivido a vida dele e, finalmente, morrido como ele, como forma de escapar da dura realidade.

O impacto da leitura de vida pessoal foi também mencionado por Adélia Prado, escritora mineira. Segundo ela, “quando leio um livro do Drummond, por exemplo, ele está sendo um espelho para mim. Eu penso: 'Mas como ele sabe o que eu sinto?'. Isto é sanidade, é saúde, é alimento espiritual. Enquanto tivermos isso, tem salvação” (PRADO *In* PÉCORA, 2014, s/p). A escritora também diz que sempre relê *A negação da morte*, de Ernest Becker, porque é um livro que a tocou muito e que a alimenta.

O que Prado destaca sobre Drummond e Becker são produções de presença que atuam em si no momento da leitura. Por que uma obra se torna tão importante que merece ser relida inúmeras vezes? Qual o efeito que ela exerce sobre o leitor? Para ela, os autores citados produzem uma leitura dela mesma, mesmo que não seja esse o objetivo do autor, mas a leitora se identifica com o texto de tal maneira que a ajuda a compreender-se. A obra “alimenta” porque o conteúdo conecta-se com a necessidade da leitora, ressimbolizando momentos de sua vida.

A experiência da leitura como oscilação entre a busca de sentido e a produção de presença,

nos dá a chance de vivenciarmos possibilidades que, no cotidiano, estão fechadas a nós: de explorarmos essas possibilidades como se estivéssemos, de fato, presentes. E a imaginação é o palco em que a vivência dessas possibilidades é encenada, por meio do jogo entre identificações e rejeições (DINIZ, 2018, p. 02).

Gumbrecht (2010, p. 79) estabelece que a interpretação “[...] é o modo exclusivo de relação com o mundo”, é a identificação ou atribuição de sentidos inerentes aos objetos mundo e a representação se relaciona com seus símbolos ou signos.

A produção de presença não abandona o viés interpretativo. É uma “[...] experiência estética como uma oscilação (às vezes, uma interferência) entre 'efeitos de presença' e 'efeitos de sentido’” (GUMBRECHT, 2010, p. 22).

Os efeitos de presença seriam provocados pelos objetos culturais, através da nossa relação com eles, que perpassem os efeitos de sentido/interpretação,

suscitando tensões entre significado e forma que provocam sensações e experiências as quais não estão descritas no texto, por exemplo, mas são sentidas por meio do contato entre a forma e o conteúdo, através da experiência de leitura.

Essas tensões são vivenciadas a partir de qualquer contato do ser com um objeto do mundo, seja um livro, pintura, música, fotografia, um filme ou um jogo de futebol. Todo contato do ser humano com algo do mundo provoca sensações que estão fora do alcance da interpretação, por isso consideradas produção de presença.

A morte, por exemplo, tema interdito no cotidiano ocidental, pode ser vivenciada e problematizada por meio da literatura de um modo que possibilite ao leitor ressignificar as sensações e impressões sobre o tema na vida, a partir do jogo entre identificações e rejeições, que derivam em momentos de intensidade, resultado do que o leitor compreendeu, mas também ressignificou, ou do que não atribuiu sentido para si.

Compreender o que a interpretação dos sentidos atrelados à morte e o morrer no Ocidente, juntamente com a produção de presença, que possibilita o jogo de identificações e rejeições, por meio dos momentos de intensidade, se apresenta como objeto de interesse da tese. Vislumbrando entender melhor os processos que levam o leitor a interpretar os significados e a sentir os momentos de intensidade sobre a morte e o morrer, provocados pela produção de presença, busquei autores contemporâneos que trabalhassem com o tema de forma central em seus romances. A partir da interpretação do texto, da leitura da materialidade da obra como parte integrante do sentido do texto e do que está para além dela, pela apreensão das sensações causadas a partir do ato da leitura, é possível identificar como se problematiza o tema da morte na atualidade. Duas narrativas foram selecionadas como *corpus* da tese.

A passagem tensa dos corpos, publicado em 2009, por Carlos de Brito e Mello, foi um livro conhecido por meio de pesquisas na internet sobre romances que trouxessem a morte como mote principal. A leitura dos primeiros capítulos, disponibilizados pela editora, foram suficientes para saber que a obra oferecia subsídios necessários para as análises pretendidas.

Carlos de Brito e Mello¹ nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1974. É mestre em comunicação, professor universitário e psicanalista. Seu primeiro livro, de contos, foi publicado em 2007 e intitula-se *O cadáver ri dos seus despojos*. As histórias têm como tema principal a morte. O primeiro romance, *A passagem tensa dos corpos*, foi publicado em 2009 e novamente o que motiva a narrativa é a morte. A última publicação do autor foi em 2013, com o romance *A cidade, o inquisidor e os ordinários*, uma espécie de auto moralizante que satiriza a moral e os bons costumes. Em 2008, Mello foi vencedor do prêmio Governo Minas Gerais de Literatura, na categoria jovem escritor mineiro. *A passagem tensa dos corpos* foi um dos romances finalistas dos prêmios São Paulo de Literatura, Portugal Telecom e Jabuti (2010)².

Após encontrar o primeiro romance, pesquisei outro com afinidades temáticas e, com uma indicação da orientadora, cheguei a *El don de la vida*³, de Fernando Vallejo, publicado em 2010. Pela descrição da obra, acreditei que esta poderia igualmente compor o *corpus* de investigação da tese.

¹ Sobre pesquisas acadêmicas da obra de Carlos de Brito e Mello, referencia-se, ao longo da tese, o ensaio de Leandro J. S. Queiroz, que se dedica a apresentar os aspectos gerais da obra em *Uma "autópsia" de A passagem tensa dos corpos, de Carlos de Brito e Mello* (2011). Altair Teixeira Martins (2013) dedicou um capítulo de sua tese de doutorado, *Terra avulsa: teses sobre a narrativa contemporânea*, ao romance de Mello. Jorge Amaral investiga o narrador no artigo intitulado *A agonia do narrador em A passagem tensa dos corpos* (2014). Por fim, Gabriela B. Coelho realiza sua dissertação de mestrado com um estudo comparado, sendo que a obra de Mello é uma das analisadas: *A estética demoníaca e do entrelugar nas obras de Fernese de Andrade e em A passagem tensa dos corpos, de Carlos de Brito e Mello* (2015).

² As informações biográficas do escritor foram retiradas do site da Editora Companhia das Letras: <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=02734>.

³ A maioria dos estudos citados sobre Fernando Vallejo não se centram especificamente na obra *El don de la vida*, mas em temas que são recorrentes em suas narrativas, no modo de escrever e nas críticas que o autor faz em suas obras. No levantamento, foram encontrados os seguintes resultados, sendo a maioria artigos e uma tese de doutorado: *La verdadera máscara. Hacia una poética de Fernando Vallejo*, de Mari Cruz La Chica (2010), *El arte de vituperar*, de Jean Franco (2015), *El discurso anticlerical en Fernando Vallejo, o cómo narrar sin religión*, de Aníbal González (2015), *El arte de la biografía de Fernando Vallejo*, de María F. Lander (2015), *La eternidad y el instante: un recorrido temporal por la narrativa de Fernando Vallejo* (2015), *Un idealismo en contra sí mismo: los enigmas de Fernando Vallejo*, de Brantley Nicholson (2015), *El malditismo de Fernando Vallejo como espectáculo melodramático*, de Héctor Hoyos (2015), *Los embelecos de la gramática: lengua, literatura y herejías gramaticales en la obra de Fernando Vallejo*, de María Ospina (2015), além de uma tese de doutorado: *Crítica y nostalgia en la narrativa de Fernando Vallejo: una forma de afrontar la crisis de la modernidad*, de Andrés F.F. Gómez (2011).

Vallejo⁴ nasceu em Medellín, em 1942. Atualmente vive no México e, em 2007, chegou a naturalizar-se mexicano, abrindo mão da cidadania colombiana, o que provocou grande polêmica no país.

Antes de tornar-se escritor, Vallejo atuou como cineasta no México, escrevendo e dirigindo dois filmes sobre a violência na Colômbia: *Crónica Roja* (1977) e *En la tormenta* (1980). Seu terceiro filme foi uma produção conjunta com Kado Kostzer, *La derrota* (1984).

Como não obteve grande êxito com o cinema, Vallejo dedicou-se à literatura. Sua primeira obra, *El río del tiempo*, é composta por cinco livros autobiográficos que, publicados em anos distintos, relatam diversos acontecimentos da vida do escritor. O primeiro volume da coletânea se intitula *Los días azules* (1985) e aborda sua infância. *El fuego secreto* (1987) explora a adolescência, o envolvimento com as drogas e a homossexualidade. *Los caminos a Roma* (1988) e *Años de indulgencia* (1989) narram as experiências do autor pela Europa. O último volume, *Entre fantasmas* (1993), abrange sua vida no México, onde reside desde 1971.

Além dos romances citados, o autor ainda publicou: *La virgen de los sicarios* (1994), *El desbarrancadero* (2001), romance lhe rendeu o prêmio Rômulo Gallegos, em 2003, *La rambla paralela* (2002), *Mi hermano el alcalde* (2004), *El don de la vida* (2010), *Casablanca la bella* (2013) e *¡Llegaron!* (2015).

Vallejo também se dedicou à produção de ensaios: *La tautología darwinista y otros ensayos* (2002), *Manualito de imposturología física* (2005) e *La puta de Babilonia* (2007), além de um estudo de filologia: *Logoi, una gramática del lenguaje literario* (1983).

Em 1991, o escritor colombiano publicou a biografia do poeta colombiano Miguel Angel Osorio, mais conhecido como Porfirio Barba Jacob, intitulada *El mensajero* e, em 1995, a do também poeta colombiano, José Asunción Silva, chamada *Almas en pena, chapolas negras*.

Em 2009, após muita contestação por conta do teor de suas obras, Vallejo recebe o título de Doutor *Honoris Causa* pela Faculdade de Ciências Humanas da Universidad Nacional de Colombia.

⁴ As informações biográficas do escritor estão disponíveis nos sites http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Fernando_Vallejo. e https://pt.wikipedia.org/wiki/Fernando_Vallejo.

O autor apresenta um teor muito crítico em suas obras. Sua maneira de expressar-se, de fazer literatura, manifesta-se pela ousadia em tocar em assuntos tabu e retratá-los sem subterfúgios, muitas vezes problematizando a crueldade vivida diante deles.

A maior pertinência entre as obras é justamente o tema: a narrativa do ponto de vista de um morto/vivo falando sobre a morte e o morrer. Por se tratarem de obras de diferentes autores, de distintas nacionalidades, há demarcações específicas sobre o tema para cada um deles, o que torna a leitura e pesquisa sobre a produção de presença nos dois autores instigante, cujas propostas narrativas da temática da morte adquirem um caráter singular que cada autor proporciona ao tema.

Como a literatura permite o estudo da representação, interpretação e produção de presença, objetiva-se, de maneira geral, apreender as oscilações entre interpretação (sentido) e produção de presença (experiência) em *El don de la vida* e em *A passagem tensa dos corpos*, analisadas a partir dos temas da morte e o morrer, contrastando-as em termos das estratégias narrativas para tratar dos significados históricos e contemporâneos desse tema.

De maneira específica, procura-se identificar, a partir da análise dos textos literários como sendo simultaneamente interpretação e produção de presença: a) como se configura a construção da imagem da Morte/morte nas duas obras; b) como os narradores são constituídos nos romances; c) os quatro modos de apropriação-do-mundo (*comer as coisas do mundo; penetrar coisas e corpos, misticismo e interpretação e a comunicação*), apreendendo como cada autor desenvolve esses quatro conceitos que, segundo Gumbrecht (2010), fazem parte da cultura da presença e do sentido; d) as obras não somente como interpretação, mas também como produção de presença a partir das experiências de leitura.

Espera-se compreender os significados das representações da morte e do morrer e as produções de presença das narrativas literárias por meio de um diálogo em triangulação entre os significados histórico e sociais sobre a morte no Ocidente, a tematização das duas narrativas a respeito das relações morte/vida e as concepções sobre a produção de presença, desenvolvidas por Gumbrecht (2010).

Para tanto, o percurso investigativo foi desenvolvido em três capítulos. O primeiro, intitulado *A morte no Ocidente e suas ressonâncias na literatura*, busca evidenciar, através de teóricos literários, como Terry Eagleton (2006), Antonio Candido (2011), Antoine Compagnon (2009 e 2012) e Todorov (2009), o lugar e o papel da literatura no contexto social e cultural, explorando exemplos de obras que tematizaram a morte e o morrer, evidenciando que o tema pode ser discutido de diversas maneiras no campo literário. Os subcapítulos seguintes apresentarão uma contextualização sobre o tema da morte, levando em consideração uma cronologia que começa na Idade Média até o contexto atual, expondo as concepções mais recentes sobre a morte e o morrer no contexto ocidental. *A morte do outro: experiências de produção de presença*, demonstra como a produção de presença pode ser compreendida, não só através do que Gumbrecht (2010) propõe, mas também por meio de autores como Heidegger (2002), Vladimir Jankélévitch (2006), Ernest Becker (1995), e Slavoj Žižek (2003), que refletem sobre a morte como experiência do outro, sobre o caráter pessoal e angústia diante da morte, realizando, simultaneamente, o que Gumbrecht chama de produção de presença. Por último, apresentam-se alguns exemplos de narrativas que manifestam meios para banir e afastar a morte da vida, mascarando a doença e a velhice através de mecanismos articulados às práticas biomédicas.

No segundo capítulo, *Un granito de arena menudita pasando por un agujero*, serão analisadas *A passagem tensa dos corpos*, de Carlos de Brito e Mello, e *El don de la vida*, de Fernando Vallejo, partindo de uma apresentação geral, bem como da materialidade das obras. Além disso, enfoca-se a análise dos narradores como protagonistas das narrativas, o que leva para a compreensão da imagem da morte nos romances, demonstrando que, mesmo tratando-se de obras com temas e características afins, estas são apresentadas de maneiras singulares por cada autor. Por fim, *Leitura comparada de A passagem tensa dos corpos e El don de la vida*, apresenta-se como forma de estabelecer, depois das análises de cada romance, uma leitura comparativa das obras partindo de alguns tópicos em comum. O primeiro, *A morte como tema*, abrange o modo como os autores refletem os saberes históricos e culturais no Ocidente a partir de reflexões sobre a morte e o morrer nas narrativas. *A imagem da Morte: personificação e simbolismo* visa analisar como os escritores

trabalham com o processo de personificação da morte, de quais meios se valem para transformar um evento biológico em personagem e de que forma as imagens suscitadas encontram ressonâncias com a representação culturalmente instaurada no imaginário ocidental. *Morte e linguagem* possibilita analisar como Mello e Vallejo trabalham com a linguagem na composição e estética de suas obras, e também na composição dos próprios narradores, contribuindo para leituras e significações que estão para além da simples palavra. *Morte e espaço* permite olhar para os textos literários e para o tema da morte levando em consideração o espaço enunciativo e de representação, ou seja, entender como a morte é significada através de espaços culturalmente diferentes (Minas Gerais e Medellín). A partir dos contextos apresentados, é possível identificar as singularidades de cada texto, levando em consideração uma temática comum e espaços, representações, imaginários e culturas que são características de cada autor.

O título do segundo capítulo, o mesmo da tese, refere-se à uma citação de *El don de la vida*, que simboliza, pelas palavras do narrador, o momento/tempo que dura a passagem entre a vida e a morte. Un granito de arena menudita pasando por un agujero, ou seja, o momento em que um grão de areia passa pela ampulheta seria a demonstração temporal que pode levar alguém a experimentar o momento de estar e não estar no mundo. Do mesmo modo, a ampulheta, artefato usado para medir o tempo, também se torna extremamente simbólica relacionada com a ideia de passagem da vida para a morte, pois, representando a passagem inexorável do tempo e, conseqüentemente da vida, significa que nada e ninguém consegue deter o passar do tempo e a morte.

Da mesma forma como Vallejo expôs o momento de passagem entre a vida e a morte, metaforizada pelo grão de areia que passa pela ampulheta, Lobato, pela voz de Emília (que está na epígrafe da tese), relaciona vida, tempo e morte através de piscadas. Cada piscada simboliza o passar do tempo até, conseqüentemente, chegar o momento da última. Do mesmo modo que não há como medir o tempo que leva o grão de areia para passar ao outro lado da ampulheta, é praticamente impossível calcular o tempo de uma piscada, o que demonstra que a linha que separa a vida da morte é demasiadamente tênue.

O terceiro e último capítulo, *As quatro formas de apropriação - do - mundo em A passagem tensa dos corpos e em El don de la vida*, visa aprofundar a perspectiva teórica de Hans Ulrich Gumbrecht, teórico literário e filósofo alemão, que reanima os estudos literários, de maneira inusitada e criativa, ao propor, ao lado da compreensão semiótica, entender a literatura como produção da presença de experiência no mundo.

Partindo dessa perspectiva teórica, objetiva-se, a partir das narrativas de Brito e Vallejo, apreender as oscilações, as dissonâncias e os paradoxos entre o significado/sentido e a presença, de modo que o exercício de análise seja feito por meio das sobreposições entre os quatro modos - de - apropriação do mundo, que são simbolizados (sentido), mas também experimentados no processo de leitura, na materialidade da linguagem e a partir da apresentação gráfica do livro (presença). Essas sobreposições são apresentadas no subcapítulo *Produção da presença: para além da interpretação*, buscando identificar leituras que fogem à interpretação tradicional e/ou à leitura interpretativa dos quatro conceitos supracitados, entendendo que as oscilações de leitura podem ser variáveis. Desse modo, objetiva-se realizar, a partir da experiência de leitura dos textos literários, o que Gumbrecht chama de produção da presença.

Espera-se que esta pesquisa, a qual objetiva analisar representações da morte em duas obras literárias de diferentes contextos, possa ser uma contribuição para reflexões sobre a experiência estética da morte e as constantes mudanças de pensamento e práticas. Parte-se do princípio de que a Literatura propicia ao leitor um tipo de participação no debate sobre os limites entre a morte e a vida no contexto recente. Além disso, almeja-se que o texto forneça subsídios para futuras pesquisas que incorporem reflexões teóricas sobre a produção de presença no campo literário

1. CAPÍTULO I: A MORTE NO OCIDENTE E SUAS RESSONÂNCIAS NA LITERATURA⁵

Como apontou Alvarez (1999, p. 214 apud LOTTERMANN, 2010, p. 13), “talvez metade da literatura que existe no mundo seja sobre a morte”. Seja de forma direta ou indireta, real ou simbólica, a morte geralmente ocupa seu lugar na ficção, pois, de fato, depois do nascimento, é a maior certeza da vida humana e ocorre a todo momento, de inúmeras maneiras, em todo o mundo.

Diante de tais fatos na realidade, a Literatura, muitas vezes, pode ser um espaço para a ressignificação daquilo que é considerado como interdito na vida real, pois, segundo Terry Eagleton (2006, p. 365), a literatura é

[...] um dos poucos espaços remanescentes nos quais, em um mundo dividido e fragmentado, ainda é possível incorporar um senso de valor universal; e nos quais, em um mundo sordidamente material, ainda se pode vislumbrar um raro lampejo de transcendência.

Claro que a literatura não pode ser entendida somente como uma saída para refletir sobre o interdito na vida real ou como um meio transcendental diante de um mundo tão mecanizado e fragmentado, mas, tendo em vista o tema em questão, pode ser um espaço de reflexão sobre a morte como tabu na atualidade. Segundo Antonio Candido (2011^a, p. 48),

a ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação.

Através do que Candido expõe, é possível dialogar com o conceito de produção de presença, de Gumbrecht (2010), pois, quando menciona que a ficção propicia transformar-se imaginariamente no outro e viver outros papéis,

⁵ O Ocidente refere-se a uma configuração cultural caracterizada pela herança greco-latina e cristã que, florescendo no Renascimento, culminou na chamada sociedade moderna.

significa que o leitor “vivencia” tais experiências por meio do que a obra significa e produz no leitor. Do mesmo modo, em *O direito à literatura* (2011), expõe-se que a literatura “confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (CANDIDO, 2011^b, p.177) e também “[...] pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza” (CANDIDO, 2011^b, p. 188).

Antoine Compagnon (2012, p. 35) diz que “[...] há um conhecimento do mundo e dos homens propiciado pela experiência literária (talvez não apenas por ela, mas principalmente por ela) [...]”, que são formas de produção de presença, pois o conhecimento adquirido através da experiência literária só pode ser apreendido pelos significados provocados na leitura e eles não são compreendidos somente por meio da interpretação da obra, mas também no que o leitor sente ao estar em contato com o texto.

Em *Literatura para quê?* (2009), Compagnon salienta que o exercício da leitura proporciona a experiência de aprendizado de si e do outro, da descoberta de uma identidade em constante devenir, ou seja, sempre é possível aprender algo a mais sobre o mundo, a sociedade e sobre as relações humanas com a literatura. Essa experiência literária, como produção de presença, tanto pode confirmar uma determinada visão da realidade, mas também é capaz de provocar a ruptura e produzir algo novo.

Todorov também acena suas ideias para o que se compreende com a produção de presença, assim como Candido e Compagnon, quanto ao caráter transformador e humano da literatura:

Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma. Porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro (TODOROV, 2009, p. 76).

Ainda para o autor, “a realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente, a experiência humana” (TODOROV, 2009, p. 77). A busca pela compreensão humana por meio da literatura se torna um modo de produção de

presença e a maneira como essa experiência se revelará depende de cada leitor e do que busca apreender pela leitura. Como Todorov diz, a literatura não é uma técnica, mas um modo de produzir significados capazes de despertar o leitor para aquilo que almeja.

Mesmo que os autores citados não pensassem na literatura como forma de produção de presença, percebe-se que a ideia surge em todos eles, pois é próprio da literatura ser interpretativa, representativa de uma realidade e também capaz de produzir experiências e sensações que só ocorrem pelo ato de leitura, sempre de forma única, visto que cada leitor e/ou cada nova leitura produz novas formas, mais intensas ou não, de produção de presença.

Nesse sentido, levando em consideração que a tese propõe pensar na interpretação e produção de presença a partir de obras que contemplem a morte como tema principal, apresentar-se-á uma contextualização histórica e cultural sobre a morte no Ocidente, partindo da Idade Média até a atualidade, para que, posteriormente, esse saber teórico seja vislumbrado a partir de exemplos da literatura que abordem o assunto.

1.1 DA MORTE DOMADA PARA A MORTE SELVAGEM

Para entender a morte e seus significados na atualidade e, assim, poder pensar o tema na literatura contemporânea, é imprescindível olhar para a História, analisando ritos e práticas, através de aspectos sociais e culturais, compreendendo que na Idade Média, por exemplo, havia uma visão naturalizada da morte e esta, ao longo dos séculos, tornou-se temida e simbolizada como tabu no Ocidente e que, na atualidade, apesar de ainda estar atrelada a um aspecto negativo, há um trabalho que vislumbra o retorno ou o entendimento da “boa morte”.

Como a literatura abrange os temas da vida, a morte se torna um assunto infinitamente discutido e problematizado, além de manter-se como um tema que nunca se esgota, porque, na realidade, nunca entrou em greve, como fez a Morte de Saramago⁶, que resolve deixar a humanidade experimentar o que seria da vida sem a morte. Nesse sentido, reflexões que envolvam as representações da morte na literatura se tornam, não só reflexo do que é exposto na teoria neste

⁶ Em *As Intermittências da morte* (2005).

primeiro capítulo, mas conteúdos que possibilitam análises do perfil da morte e do morrer apresentados em obras de diferentes períodos. No caso específico das obras que envolvem a pesquisa, será possível identificar como autores contemporâneos (Carlos de Brito e Mello e Fernando Vallejo), de diferentes países, apropriam-se do tema da morte, abordando o assunto como principal e apresentando a morte enquanto protagonista das narrativas.

Para introduzir o tema da morte e seus significados em diferentes contextos e épocas, a referência a Philippe Ariès⁷ (2003 e 2014) é quase obrigatória. Ele elabora um estudo diacrônico sobre o pensamento e as práticas em relação à morte, iniciando no século XII, aproximadamente quando os cavaleiros medievais acreditavam que eram chamados para a morte por algum tipo de sinal. Logo que identificavam esse “chamado”, esperavam sua hora chegar, de forma muito natural. Morrer, principalmente em batalhas, naquela época, demonstrava heroísmo e bravura.

Ariès comenta que na Idade Média a fronteira entre o natural e o sobrenatural era incerta, o que levava as pessoas a equipararem os pressentimentos de morte com superstições populares. Para o historiador

[...] esse maravilhoso legado das épocas em que era incerta a fronteira entre o natural e o sobrenatural mascarou, aos observadores românticos, o caráter positivo, muito enraizado na vida cotidiana, da premonição da morte. Mesmo quando acompanhado de prodígios, considerava-se um fenômeno absolutamente natural que a morte se fizesse anunciar (ARIÈS, 2014, p. 09).

Nessa época, a morte súbita era considerada “infamante e vergonhosa”. (ARIÈS, 2014, p. 12). A morte sem testemunhas e solitária era considerada igualmente vergonhosa e vista como uma maldição, pois se preservava o costume de acompanhar o processo de morte do moribundo. Por isso havia a

⁷ Muitos filósofos também se ocuparam do tema da morte. Sêneca (4 a.C.? – 65 d.C.), por exemplo, diz que “[...] a vida toda é um aprender a morrer” (SÊNECA *In* CHIAVENATO, 1998, p.87). Segundo ele, o ser humano vive para entender a morte de modo que aquele que aproveita a vida busca entender o sentido de sua finitude e, diferente deste, aquele que não reflete sobre seu fim, passa pelo mundo alienado de valores verdadeiros, estabelecendo a distinção entre “ser” e “estar” no mundo. Segundo Chiavenato (1998), Freud também explorou o campo da morte na psicanálise e, segundo ele, o sentimento de repulsa pela morte provém do ser humano primitivo, que sofria um choque ao deparar-se com um cadáver, fosse de amigo ou de inimigo. Freud acreditou que o ser humano criou mecanismos para se iludir e tentar apagar a certeza da morte, como se esta não fosse o fim, mas uma passagem para algo mais.

necessidade de pressentir a morte, para que a família e a comunidade pudessem estar junto daquele que iria morrer.

No período renascentista, as pessoas começaram a modificar seu pensamento em relação à morte e ao morrer, pois passaram a crer que poderiam ter algum tipo de controle sobre a vida e sobre a morte. A revolta e a angústia passaram a assombrar a vida das pessoas, que se sentiam perseguidas com a ideia da chegada de algum sinal da morte.

Mesmo com tais mudanças em relação à morte, os rituais e práticas no Renascimento mantinham uma grande proximidade com o moribundo⁸ e com o morto. O quarto do moribundo, por exemplo, era um local público, onde poderiam circular adultos e crianças⁹. Ele morria cercado por pessoas conhecidas, sem que isso trouxesse horror ou sofrimento exacerbado. O próprio funeral era organizado pelo moribundo. Ao perceber que sua morte estava próxima, ele organizava todos os preparativos e cerimoniais de seu enterro. Depois de constatada a morte, tudo era feito como ele havia planejado. Cuidar dos preparativos do próprio enterro era visto com naturalidade, atitude que se transformou, atualmente, em uma ideia longínqua e quase inexistente. Ariès descreve essa mudança de comportamento da seguinte forma:

Em um mundo sujeito à mudança, a atitude tradicional diante da morte aparece como uma massa de inércia e continuidade. A antiga atitude segundo a qual a morte é ao mesmo tempo familiar e próxima, por um lado, e atenuada e indiferente, por outro, opõe-se acentuadamente à nossa, segundo a qual a morte amedronta a ponto de não mais ousarmos dizer seu nome (ARIÈS, 2003, p. 35-36).

Desde o final do século XVIII, essas atitudes em relação à morte eram expressas nos ritos funerários, que estabeleciam uma separação entre os vivos e os mortos e, mesmo ainda encarando a morte com certa naturalidade, se temia a proximidade dos mortos, mantendo-os mais distantes dos vivos. Júlio José Chiavenato (1998) e José Carlos Rodrigues (1983) argumentam que as maneiras como enterravam o morto eram pensadas como ardis para que, caso resolvesse voltar ao mundo dos vivos, não conseguisse sair de seu túmulo. Os

⁸ Pessoa que já se encontra sem condição de permanecer vivo, alguém que já está marcado para a morte.

⁹ Não existia a ideia de poupar uma criança de ver alguém morrendo.

homens primitivos, por exemplo, inventaram um processo funerário chamado "pedra tumular", que consistia em jogar uma pedra grande e pesada o bastante para esmagar e mutilar o corpo morto, para que não houvesse possibilidade de este estar inteiro para voltar e assombrar os vivos. A expressão enterrar a "sete palmos" também é milenar. Quando surgiu a crença de que o ser humano era corpo e alma, enterrava-se o morto mais fundo, assegurando aos vivos que o defunto não conseguiria sair através dos sete palmos em que havia sido enterrado. Em sentido semelhante, depois de algum tempo, abria-se a cova para separar o corpo do crânio, além de amarrar mãos e pernas, destruir maxilares e crânios evitando qualquer possibilidade de o cadáver voltar à vida, ou da alma sair do local onde o corpo havia sido enterrado.

Os sepultamentos, com o tempo, passam a ser dentro das cidades. Essa prática foi adotada após a melhor aceitação de que o túmulo se tornava um local seguro para o corpo, que não havia o perigo de que o morto pudesse assombrar os vivos.

Mas, o sepultamento nas cidades não era o mesmo para todos. Havia uma separação social/econômica dos mortos. Os religiosos, clérigos ordenados e os nobres tinham o direito de serem enterrados mais próximo de Deus, dentro das Igrejas. Já os mais pobres eram enterrados fora das Igrejas, no que chamavam de

[...] "fossas dos pobres", largas e com vários metros de profundidade, onde os cadáveres eram amontoados, simplesmente cosidos em seus sudários, sem caixão. Quando uma fossa estava cheia, era fechada, reabrindo-se uma mais antiga e levando-se os ossos secos para os carneiros (ARIÈS, 2003, p. 42).

Os cemitérios eram, portanto, o local de destino dos mais pobres - e também das crianças, independente da classe social - e representava mais um local sagrado do que, efetivamente, o lugar onde se depositava o corpo morto. Além disso, o ambiente era caracterizado de uma maneira peculiar, se comparado ao que é hoje, pois era local destinado ao comércio, asilo aos mais necessitados, à dança e aos jogos.

O local, desse modo, cumpria diversas funções. Além de ser ambiente de enterros era, também, o lugar onde havia feiras, mercados, aconteciam

audiências públicas, enfim, “[...] durante muito tempo, antes de ficar isolado, o cemitério foi a grande praça pública” (ARIÈS, 2014, p. 95).

A partir do século XIX, o ritual da morte não é mais visto e sentido com naturalidade, principalmente entre as classes mais instruídas. Ele passa a ser revestido de um caráter dramático e emotivo.

O túmulo, além de guardar muito bem o morto e impedir que ele pudesse voltar, passou a ser caracterizado como a morada do além vida. Até hoje a lápide revela uma representatividade na sociedade ocidental. Traz a ideia de que quem morreu está em algum lugar, permanecendo a memória e uma certa ideia de “existência”.

Não só o ritual do enterro foi modificado. A partir do final do século XVIII, exaltações excessivas diante da morte se tornaram mais controladas, pois “uma dor demasiado visível não inspira pena, mas repugnância; é um sinal de perturbação ou de má educação [...]” (ARIÈS, 2003, p. 87). A morte precisava se tornar aceitável aos olhos dos enlutados, pois os prevenia de grandes comoções, que não eram mais toleradas, principalmente em público.

Nos séculos XIX e XX, a separação e a distância da morte foi substituída pelo pavor da morte. Aos poucos, a morte passou a ser um fenômeno técnico, pois o moribundo é transferido ao domínio de um corpo médico, ficando afastado de sua casa, de seus familiares e amigos. Morre-se em um lugar estranho, cercado de desconhecidos que não têm nenhuma ligação com o enfermo. Os familiares, amigos e conhecidos, ao se afastarem do compromisso de assistir a morte do moribundo, são privados de demonstrar a dor da perda. “Só se tem direito à comoção em particular, ou seja, às escondidas”¹⁰ (ARIÈS, 2003, p. 87). As manifestações aparentes de luto são condenadas e não há mais razão para visitar o túmulo do falecido com muita frequência.

¹⁰ Ariès parte da cultura europeia de manifestar-se diante da morte de forma comedida. Na América Latina, e mais especificamente no Brasil, há regiões, como o Sul, por exemplo, em que tais manifestações também são mais contidas, mas outras regiões comportam-se diante do evento de forma mais expressiva. As carpideiras, responsáveis por “chorar o morto”, são culturalmente reconhecidas pelas demonstrações excessivas de emoções diante da morte. O México também é reconhecido como um país que cultua ritos em relação aos mortos muito diferenciados do contexto europeu. O dia dos mortos, por exemplo, é uma data de celebração. Familiares vão aos cemitérios para fazer festa, celebrar o tempo que tiveram oportunidade de conviver com o ente já falecido. Levam as comidas e bebidas preferidas dos parentes e amigos falecidos, como se fosse uma oferenda aos mortos. O ritual também envolve música, consagrando-se como uma verdadeira confraternização entre vivos e mortos.

Como Ariès comenta, ocorreu com a morte o mesmo que Freud observou em relação ao sexo. Ela passou a ser um tema tabu para a sociedade ocidental.

Michel Foucault também menciona essa mudança entre a morte e o morrer como tabus, para ele iniciados a partir do final do século XVIII.

[...] a morte – deixando de ser uma daquelas cerimônias brilhantes da qual participavam os indivíduos, a família, o grupo, quase a sociedade inteira – tornou-se, ao contrário, aquilo que se esconde; ela se tornou a coisa mais privada e vergonhosa (e, no limite, é menos o sexo do que a morte que hoje é objeto do tabu) (FOUCAULT, 2000, p. 295).

O século XX, segundo Ariès, é tomando por uma nova onda de pensamento sobre o tema da morte. Como a morte e o morrer eram considerados tabus desde o século XIX, o novo comportamento foi o de aparentar o mínimo sofrimento diante da morte de outra pessoa e o de não mencionar a própria morte. Contudo, por mais interdita, a morte continuou sendo assunto popular, porém de forma impessoal. Fala-se sobre a morte de outras pessoas, contam-se “casos de morte”, o que afasta a ideia de estar dizendo sobre algo mórbido ou íntimo. Discorrer sobre a morte do outro (não familiar) não gera comoção e, como Heidegger (2002, p. 36) diz: “*o impessoal não permite a coragem de se assumir a angústia com a morte*” (grifos do autor). Falar sobre a morte de outro gera o conforto de saber que não é a própria.

Ainda entre os séculos XIX e XX percebe-se que vários fatores contribuem para o afastamento do morto de seu entorno familiar. O doente morre no hospital e é preparado por uma empresa funerária. Não se pode deixar de mencionar que a morte passa a ser vista como algo comercial e muito rentável. Há uma infinidade de seguros de vida, consórcios e empresas funerárias que se especializaram em “tranquilizar” o futuro defunto, bem como sua família. Além disso, o avanço da medicina contribuiu para que a ideia de morte como algo natural fosse rebatida, pois a ciência sempre buscou, e ainda busca, uma maneira de prolongar, a qualquer custo, uma vida.

Como se tentou mostrar, o comportamento social relacionado à morte sofreu uma drástica mudança ao longo dos séculos¹¹. Da naturalidade diante do

¹¹ Michel Guiomar (1970) estabelece uma diferenciação de alguns conceitos que estão relacionados ao medo e à aceitação da morte enquanto acontecimento biológico e inevitável. O

fato, hoje se faz o possível para escamotear a ideia de que todos são mortais, gerando uma angústia pelo fim, diferente da que Heidegger idealizava, pois o ser humano não consegue, de maneira geral, refletir sobre sua finitude de forma positiva. O que permanece é um esforço de apagamento da morte na atualidade e a tentativa de “produzir”, manter, aperfeiçoar e prolongar a vida, pois

a ideia da morte, o medo que ela inspira, persegue o animal humano como nenhuma outra coisa; é uma das molas mestras da atividade humana – atividade destinada, em sua maior parte, a evitar a fatalidade da morte, a vencê-la mediante a negação, de alguma maneira, de que ela seja o destino final do homem (BECKER, 1995, p. 09).

Ver-se-á, a seguir, de que modo, a partir da concepção da morte como tabu, modificou-se o tratamento dado a ela, bem como os mecanismos de controle da vida sobre a morte.

1.2 MORTE MODERNA: “FAZER” VIVER OU “DEIXAR” MORRER

Levando em consideração a História da morte no Ocidente e, conseqüentemente, a mudança de pensamentos e práticas em relação ao tema, é importante destacar o contexto recente.

Segundo Norbert Elias (2001), a atitude em relação à morte muda nas sociedades atuais tendo em vista fatores como o avanço da medicina e o aumento da expectativa de vida. A ciência permitiu melhorar as condições de vida e curar doenças que antes seriam rapidamente mortais. As enfermidades passaram a ser mais previsíveis, pois se conhece mais sobre o corpo humano. Jankélévitch acredita que

autor começa explicando o conceito de fúnebre que, apesar de carregar uma conotação negativa no imaginário dos indivíduos, denota, pelo contrário, o aspecto da morte natural, aceitável enquanto acontecimento que faz parte do ciclo da vida. Para ele, o fúnebre estaria relacionado ao retorno à mãe-terra, representando uma identificação com a verdadeira essência. Outros conceitos mencionados pelo autor já não estão conectados com esta ideia. São eles: o lúgubre, o macabro, o fantástico e o diabólico que, ao mesmo tempo, são contrapontos do que o fúnebre representa, ou seja, encontram-se direcionados à ideia de recusar a morte, de vê-la como algo medonho, de identificar a morte como má, causadora de medo, diabólica. O conceito de fúnebre parece estar mais relacionado à filosofia, ou seja, todos sabem que a morte é inevitável e que a vida se nutre dela. É necessário que haja morte para que se faça vida, mas isso só é aceitável na teoria, pois o sentimento geral é o de dizer que “não se pode proferir que é necessário morrer”.

[...] para la medicina, para el hombre progresista [...] Todas las enfermedades son curables, todas las vidas se pueden prolongar, salvo la enfermedad de las enfermedades que es la muerte, una enfermedad que no es como las otras. Es tanto la enfermedad de los sanos como la de los enfermos y la de los que no tienen nada (JANKÉLÉVITCH, 2006, p. 23).¹²

Como um saber-poder a morte “incide ao mesmo tempo sobre o corpo e sobre a população, sobre o organismo e sobre os processos biológicos e que vai, portanto, ter efeitos disciplinadores e efeitos regulamentadores” (FOUCAULT, 2000, p. 302). Toda essa mudança de hábitos em relação à preservação da vida e ao avanço da medicina talvez não aconteceria “[...] se o temor da morte não fosse constante. O próprio termo 'autopreservação' dá a entender um esforço contra alguma força de desintegração: o espaço afetivo disso é o temor, temor da morte” (ZILBOORG, 1943 *In* BECKER, 1995, p. 30).

Esse controle da vida é parte da biopolítica, termo forjado por Michel Foucault, em 1970. Para o autor, a biopolítica seria a origem de formas sutis e poderosas de exercício do poder, visíveis no direito político, cujo poder é o de “fazer” viver e de “deixar” morrer, ao contrário do poder soberano que tinha o direito de fazer morrer (FOUCAULT, 2000, p. 287). A biopolítica surge, ao final do século XVIII, como um sistema de reorganização social como um maior controle da população e se ocupou dos processos de natalidade, mortalidade e longevidade. Em resumo, a biopolítica objetiva “[...] levar em conta a vida, os processos biológicos do homem-espécie e de assegurar sobre eles não uma disciplina, mas uma regulamentação” (FOUCAULT, 2000, p. 294).

Ao final do século XVIII as preocupações se voltaram para o controle das grandes doenças capazes de dizimar grandes populações e

o homem ocidental aprende pouco a pouco o que é ser uma espécie viva num mundo vivo, ter um corpo, condições de existência, probabilidade de vida, saúde individual e coletiva, forças que se podem modificar, e um espaço em que se pode reparti-las de modo ótimo. Pela primeira vez na história, sem dúvida, o biológico reflete-se no político; o fato de viver não é mais esse sustentáculo inacessível que só emerge de tempos

¹² “[...] para a medicina, para o homem progressista [...] Todas as doenças são curáveis, todas as vidas podem ser prolongadas, exceto a doença das doenças que é a morte, uma doença que não é como as outras. É tanto a doença dos saudáveis como a dos doentes e a dos que não têm nada” (Tradução nossa).

em tempos, no acaso da morte e de sua fatalidade: cai, em parte no campo de controle do saber e de intervenção do poder (FOUCAULT, 2000, p. 134).

No contexto da biopolítica, incluindo a medicina, Arán & Peixoto Júnior. (2007, p. 850) realçam que “para essa vida, não interessa mais 'fazer viver ou morrer', mas, fundamentalmente, 'fazer sobreviver'” [...], ou seja, a morte, neste sentido, está fora de cogitação. Mesmo sabendo que morrer é inevitável, faz-se de tudo para que o sujeito sobreviva, mesmo em condições ruins. Evita-se a morte, de qualquer maneira. A biopolítica “faz da autopreservação individual o pressuposto de todas as outras categorias políticas, da soberania à liberdade” (ESPOSITO, 2010, p. 24) e a vida humana passa a ter outro valor. Modifica-se, com isso, a ideia e a importância da morte, pois a vida, independente de como ela pode ser vivida, vale mais e deve ser preservada em primeira instância.

A ideia do corpo perfeito, da eterna juventude, da incessante busca por uma saúde ideal, com comidas, exercícios e remédios milagrosos são o atual efeito dessa mudança de pensamento. Aparentar ser jovem e saudável significa estar mais vivo e, conseqüentemente, distante da imagem de uma pessoa não saudável, doente ou idosa.

Zygmunt Bauman (2007), em consonância com esse pensamento de busca pelo corpo perfeito, saúde ideal e felicidade plena, reflete sobre o que ele chama de colonização da vida privada, fruto dos avanços da biomedicina nas sociedades contemporâneas:

A atenção prestada ao corpo tornou-se uma preocupação maior e o passatempo predilecto da nossa época. Fazem-se fortunas inimagináveis com a venda de produtos alimentares saudáveis e de medicamentos, adereços para exercícios e livros de «medicina sem mestre» para uso familiar ou que apresentam exercícios para a manutenção da plena forma. Seguir a última moda em matéria de cuidados corporais e evitar a mínima cicatriz devida a acidentes de saúde é o primeiro critério da alta cultura e do bom gosto, e o supremo *must* do incessante trabalho de autoconstrução de cada indivíduo. Aqui a liberdade funde-se com a dependência, a emancipação com a servidão. Todos somos hoje adictos da bio-tecno-ciência (BAUMAN, 2007, p. 181).

A partir dos efeitos dialéticos da biopolítica, o ser humano, embora esteja certo de que está em busca de algo melhor e mais libertador para seu corpo, ao

mesmo tempo se priva e se coloniza em prol de um grande ideal imposto. Foucault (1988) afirma que a partir do surgimento da biopolítica é inevitável que se pense todo o espaço da existência (corpo, saúde, maneiras de se alimentar, de morar e condições de vida) enquanto ferramentas para manutenção da vida sem, muitas vezes, estabelecer limites saudáveis para garantir boas condições de manutenção da vida. Outro ponto que também parece não ser levado em consideração é que, no momento da morte, a crença do corpo perfeito, saudável, produtivo e funcional fracassa, pois, por mais cuidados que se tenha ao longo da vida, nada é capaz de deter a morte. Desse modo, o corpo se torna-se uma performance para o fracasso.

No caso da medicina, seriam os médicos os soberanos que decidem sobre a continuidade da vida de um indivíduo e emerge uma instância superior que detém o controle sobre sua vida e sua morte. Tal condição pode ser relacionada aos pacientes sob cuidados paliativos.

Em alguns países, como, por exemplo, Estados Unidos, Alemanha, Espanha, Portugal e Uruguai, o chamado testamento vital, que é um documento de cunho jurídico em que o paciente, ainda em gozo pleno de suas faculdades mentais, define, quando estiver exposto a uma doença em estágio terminal, o tipo de tratamento a ser realizado, e se o deseja receber. Nesses países, o documento tem plena validade e faz valer a autonomia sobre a própria vida.

Há outros tipos de documentos, como o mandato duradouro, que corresponde à nomeação de uma pessoa de confiança do paciente para tomar as decisões sobre seus tratamentos quando não tiver condições de tomá-las sozinho. O médico, por conseguinte,

[...] estaria respeitando o princípio bioético do respeito à autonomia, tendo em vista que o documento faz valer o direito do paciente de decidir, conscientemente, sobre os tratamentos aos quais deseja ser submetido ou não, mesmo que sua escolha vá de encontro ao parecer do médico (CHEHUEN NETO et al., 2015, p. 573).

No Brasil ainda não há uma lei que garanta ao indivíduo decidir plenamente sobre sua vida ou pelo prolongamento da vida de alguém com

alguma doença em estágio terminal¹³.

As considerações apresentadas são relevantes para pensar atualmente sobre a morte, ou melhor, para não se pensar na morte, tentar prolongar a vida e atrasar o fim.

Os médicos e cientistas, apesar de buscarem constantemente a fórmula do elixir da eternidade, não refutam a morte, pois não é possível vencê-la. O que se tenta é atrasar, ao máximo, o acontecimento biológico. Isso se deve ao significativo desenvolvimento de novas tecnologias da área médica, a partir do século XX. A criação do respirador artificial e aparelhos que possibilitam a manutenção artificial da vida são eventos de referência para se pensar sobre as técnicas de prolongamento da vida e, por conta disso, do afastamento e maior negação da morte biológica.

Gomes e Menezes salientam que

até a segunda metade do século XX, o paradigma que regeu a definição da morte centrava-se na parada dos batimentos cardíacos e da respiração. Consequentemente, a condição de pessoa viva era definida pelo funcionamento de seu sistema cardíaco e respiratório. No final do século XIX e início do XX, médicos descreveram casos de pacientes que apresentavam um quadro neurológico, denominado em 1959, por Mollaret e Goulon, de coma irreversível (*coma dépassé*) (LOCK, 2004, p. 138), um quadro clínico caracterizado por ausência de funcionamento cerebral e manutenção das funções dos outros órgãos e sistemas. Com o advento de tecnologias para a manutenção do funcionamento de órgãos vitais, torna-se possível o prolongamento da vida e, a partir dos anos 1970 são implementadas técnicas que possibilitam transplantes destes órgãos, doados por pacientes considerados em estado de “coma irreversível” (GOMES e MENEZES, 2008, p. 82).

Diante de tais transformações, os limites entre a vida e a morte são cada vez mais polêmicos¹⁴, incidindo não só nos cuidados paliativos de doentes

¹³ O Conselho Federal de Medicina aprovou, em agosto de 2012, a resolução nº 1.995/2012 que possibilita ao paciente redigir um documento expressando seus desejos em relação aos tratamentos recebidos diante de uma doença e/ou estágio terminal de vida. Os médicos, cientes desse documento, que, para ser válido, necessita ser autenticado, podem levar em consideração as vontades do paciente na hora de deliberarem sobre o tratamento. Dessa forma, o médico não se responsabiliza legalmente por, talvez, negar tratamento adequado e o paciente, por sua vez, é respeitado em relação às suas vontades finais.

¹⁴ “A gestão social, médica e jurídica em torno da determinação dos limites da vida sofre influências de vertentes religiosas e da sociedade civil, representada especialmente pelas organizações não-governamentais e movimentos sociais voltados aos direitos humanos, sexuais e reprodutivos” (GOMES e MENEZES, 2008, p. 80).

terminais, mas no transplante de órgãos, no aborto e na eutanásia. Nos dois últimos casos, há os que se posicionam favoráveis e outros que são totalmente contra, pois se trata de interromper a vida. Os que não consideram essas práticas um crime, as veem como um exercício da liberdade. No caso da eutanásia, como uma opção e livre escolha da morte e, no do aborto, pela opção de interromper o desenvolvimento da vida.

No Brasil a eutanásia é proibida e o aborto só é possível em casos muito específicos. A população, em geral, ainda considera o aborto e a eutanásia como crimes e pecados. Com um pensamento muito arraigado em dogmas cristãos, a sociedade, ainda em sua maioria, concebe essas duas práticas como assassinatos, pois ambas “tiram” a vida de seres humanos.

Em alguns países a eutanásia e o aborto são aceitáveis, mas são assuntos que geraram décadas de discussões e ainda renderão, pois mexe, justamente, com o direito da morte, o que parece ser contraditório, já que o pensamento humano sempre foi condicionado a lutar pela vida, e não pelo direito de morrer.

Hoje as preocupações maiores se referem ao avanço de técnicas que permitam ao sujeito vulnerável sobreviver. Não há como descartar a possibilidade da morte, mas se faz de tudo para retardá-la o máximo possível.

Além disso, as técnicas que permitem a sobrevivência também se desenvolveram muito. O transplante de órgãos possibilita ao sujeito renascer, a partir do que foi de outro, pois hoje é possível receber transplante de quem ainda está vivo, como é comum entre pacientes que necessitam de um novo rim.

Macedo (2008, p. 33) argumenta que

hoje, a morte foi levada para os bastidores da vida social, assim, não se fala sobre esse tema, mas é legítimo falar a respeito dos transplantes de órgãos, já que este, ao se propor a “dar a vida” para outra pessoa, representa uma maneira de positivar a morte.

O transplante se torna um procedimento amenizador da morte quando os órgãos a serem transplantados são de pessoas que vieram a óbito. Funciona da mesma forma quando se trata de pacientes com diagnóstico de morte encefálica, quando o cérebro “morre” e os demais órgãos permanecem em funcionamento pela ajuda de aparelhos que podem manter o paciente em estado de vida.

Quando se detecta a morte encefálica, o paciente não tem mais como voltar à vida total. Cabe à família ou responsáveis delimitar o tempo de vida artificial do doente. Embora o transplante seja uma prática cada vez mais recorrente, receber um órgão de um cadáver inspira temor, talvez pela proximidade com a morte. Segundo Borges, que estudou transplante de rins, os pacientes “afirmam que seria difícil 'receber' de cadáver. O doador cadáver tem, quase sempre, o estereótipo de 'indivíduo', no sentido de que é apenas corpo sem vida, mas, e principalmente, sem laços, sem endereço” (BORGES, 1998, p. 177).

Com a mudança de pensamento em relação à morte, destacada neste capítulo, muda-se, também, o comportamento social. Ressaltou-se a importância, a partir do século XX, dos avanços e descobertas na área da medicina para prolongar a vida o máximo possível, e, por conta disso, do próprio valor dado à vida e à morte, do direito de poder viver e, ao contrário, de sua negação.

As sociedades modernas vivem um processo dialético com a morte. De um lado, falar sobre a morte demonstra uma atitude moderna e destemida diante da vida, revela um sujeito seguro e ciente de seu fim, mas, por outro lado, o morto precisa ser escondido, maquiado, enterrado rapidamente e permanecer na memória coletiva como vivo. Quanto mais os humanos puderam conhecer seu corpo, biologicamente e cientificamente, maior propriedade passaram a ter para falar sobre a morte como um evento puramente biológico e, ao mesmo tempo, maior se tornou o medo do corpo morto, pois, paralelo ao saber sobre a morte, está o desejo de imortalidade.

1.2.1 DA “MORTE MODERNA” PARA A “MORTE CONTEMPORÂNEA”: EM BUSCA DA “BOA MORTE”¹⁵

Juntamente com a ideia da bioética, em 1970, que visa proteger e amparar os direitos humanos diante do avanço de pesquisas na área da saúde e da tecnologia com o uso de humanos para testes, nasce também um novo conceito no que se refere ao tratamento e cuidado do sujeito que está prestes a morrer, conhecido como cuidados paliativos.

¹⁵ “Morte moderna”, “morte contemporânea” e “boa morte” são termos usados por Menezes (2004).

Rachel A. Menezes¹⁶ (2004), desenvolveu uma pesquisa sobre o campo dos cuidados paliativos em pacientes que ela chama de FPT (fora de possibilidades terapêuticas) e desenvolve duas visões e comportamentos diante da morte e do tratamento dado ao moribundo: a “morte moderna”, que se refere a uma área técnica do morrer, e a “morte contemporânea”, que seria uma mirada mais humanizada diante do processo de morte.

A perspectiva da “morte moderna”, vista no tópico anterior, busca fazer viver e não deixar morrer, ocultando, muitas vezes, a realidade do paciente. Para Menezes (2004, p. 31), “[...] o ocultamento da morte visa a proteger a vida hospitalar da crise que representa a irrupção imprevista de manifestações emocionais decorrentes do conhecimento da proximidade da morte”. Não se trata de resguardar o paciente de um eventual choque ao saber de seu real estado de saúde, mas de não perturbar a rotina institucional hospitalar por emoções desmedidas. Essa experiência da morte moderna é objeto da crônica de Eliane Brum, em sua coluna no jornal *El país*, intitulada *Morrendo como objeto*. Referindo-se a situações reais vividas por ela, a jornalista destaca que hoje o doente é tratado como um objeto e não como um ser com necessidades, com uma história, com desejos, que ainda está ligado a laços afetivos e familiares.

Frente a tais situações vividas na “morte moderna”, surgem propostas e práticas ligadas aos cuidados paliativos, que visam a “boa morte”, conceito que surgiu na Inglaterra, em 1990, mas ainda não é amplamente difundido e praticado no mundo. A proposta dos cuidados paliativos, contida no modelo da “boa morte”,

consiste em assistir o moribundo até seus últimos momentos, buscando minimizar tanto quanto possível seu desconforto e em dar suporte emocional e espiritual aos familiares. O ideal é que

¹⁶ A psiquiatra suíça, Elisabeth Kübler-Ross, muito antes de Menezes, já refletia sobre a lógica da “morte moderna”. Pioneira no tratamento de pacientes em estado terminal, Kübler-Ross publica, em 1969, um importante estudo, a partir de experiências vivenciadas com pacientes terminais, sobre as fases que pessoas com doença terminal percorrem. Em tal livro, publicado em português como *A morte e o morrer*, a médica salienta que o doente, ao ser internado, “[...] começa a ser tratado como um objeto. Deixou de ser uma pessoa. Decisões são tomadas sem o seu parecer. Se tentar reagir, logo lhe dão um sedativo [...] transformando-se num objeto de grande preocupação e grande investimento financeiro” (KÜBLER-ROSS, 1981, p. 20). A médica, através do contato e entrevistas com mais de 200 pacientes em estágio terminal, conseguiu identificar cinco estágios que uma pessoa com doença incurável percorre até a morte: a negação do diagnóstico, o estágio da raiva, o da barganha, o da depressão e o da aceitação.

o indivíduo que está morrendo tenha controle do processo de morte, realizando escolhas a partir das informações sobre as técnicas médicas e espirituais que considerar adequadas. A palavra de ordem é a comunicação franca entre profissionais da saúde e pacientes: o tratamento deve ser discutido, em suas várias etapas, entre enfermos, seus familiares e o médico responsável (MENEZES, 2004, p. 37).

Mesmo com o advento desse pensamento, semelhante ao processo de morte vivido na Idade Média, quando os moribundos morriam cercados por seus familiares e amigos e tinham o direito de expor suas últimas vontades e planejar seu funeral, ainda hoje é mais comum a experiência da “morte moderna”, pois a área de cuidados paliativos ainda não é uma disciplina obrigatória nos currículos de cursos como os de medicina, enfermagem, psicologia, serviço social e outras áreas que envolvem o tema e, além disso, falta estrutura hospitalar que suporte essa nova didática médica.

Mais além, os cuidados paliativos levam o próprio paciente, além dos profissionais e da família, a compreender o processo de morte que será experienciado por todos, pois o processo preconiza uma experiência individual, porque somente o enfermo morre, mas também familiar e social, pois todos estão conscientes do processo e auxiliam em todas as etapas. Desse modo, os envolvidos buscam dar uma assistência à “totalidade bio-psico-social-espiritual” (MENEZES, 2004, p. 95) ao doente e familiares no processo de morte, incluindo assistência psicológica à família após a morte do enfermo, auxiliando-os no luto e ressignificação do evento.

1.3 A MORTE DO OUTRO: EXPERIÊNCIAS DE PRODUÇÃO DE PRESENÇA

Segundo Roberto DaMatta, a ideologia individualista, princípio básico da vida social na modernidade, faz com que a morte tenha um significado específico:

De fato, saber se a morte pode ser vencida, conhecer seu significado, ficar profundamente angustiado com o fato paradoxal de que é a única experiência social que não pode ser transmitida, discutir a imortalidade, o tempo, a eternidade, tomar a morte como algo isolado são questões modernas certamente ligadas ao individualismo como ética do nosso tempo e das instituições sociais (DAMATTA, 1997, p. 133).

Contudo, se não há como experimentar a morte sem morrer, é possível adquirir experiências sobre a morte a partir da morte dos outros. Como escreveu Heidegger,

na morte dos outros, pode-se fazer a experiência do curioso fenômeno ontológico que se pode determinar como a alteração sofrida por um ente ao passar do modo de ser da pre-sença (a vida) para o modo de não-ser-mais-pre-sente, [mas] [...] ao sofrer a perda, não se tem acesso à perda ontológica como tal, “sofrida” por quem morre. Em sentido genuíno, não fazemos a experiência da morte dos outros. No máximo, estamos apenas “junto” (HEIDEGGER, 2002, p. 18 - 19).

Esse estar junto, mas não sentir o que quem morre sente, se torna uma experiência figurada do morrer, mas não impede que quem está próximo daquele que morre não possa saber que também não estará mais presente um dia.

O “saber” ou “não saber”, que de fato, sempre vigora em cada pre-sença, a respeito do ser-para-o-fim mais próprio, é apenas a expressão da possibilidade existencial de se manter nesse modo de ser. O fato de, inicialmente e na maior parte das vezes, muitos não saberem da morte não pode ser aduzido como prova de que o ser-para-a-morte não pertença “universalmente” à pre-sença. Esse fato apenas demonstra que, de início e na maior parte das vezes, a pre-sença, em fugindo, encobre para si mesma o ser-para-a-morte mais próprio (HEIDEGGER, 2002, p. 33).

O que Heidegger quer destacar é que por mais que se imponha a ideia de que o fim não está próximo, todo sujeito tem consciência de que está fingindo algo que sabe que não pode adiar ou reverter. Todo ser consciente, mesmo que tente negar, sabe que um dia chegará seu fim. Para o filósofo, negar essa realidade torna o ser inautêntico, mesmo diante de uma sociedade que tenta manter a morte à distância.

A impossibilidade de experimentar a morte foi um tema que Vladimir Jankélévitch (1994) abordou, diferenciando a morte em primeira pessoa da morte em segunda pessoa:

En lo que concierne a la muerte en primera persona, es decir la mía, y bien, no puedo hablar en absoluto porque es mi muerte.

[...] Queda la muerte en segunda persona, la muerte de alguien cercano, que es la experiencia filosófica privilegiada porque es tangencial a dos personas allegadas. Es la más parecida a la mía sin ser la mía, y sin ser para nada la muerte impersonal y anónima del fenómeno social (JANKÉLÉVITCH, 2006, p. 14-15).¹⁷

A ideia da morte como experiência do outro supõe, como Ernest Becker (1995, p. 16) salienta, uma negação, pois “[...] o indivíduo não acha que *e/le* vai morrer, apenas sente pena daquele que está ao seu lado”, e isso se deve ao fato, segundo Freud, do inconsciente humano não conhecer a morte, ou seja, se sente imortal.

Sob a perspectiva dos autores acima e da nossa própria experiência vivida, jamais saberemos como é morrer se ainda não morremos. O que conhecemos é o que vivenciamos com as mortes de outros, nos transmitindo uma ideia do que elas sejam. A morte é uma experiência inescapável e única de cada ser humano, de forma singular.

Contudo, as mortes dos outros são formas de produção de presença. Por mais que elas não permitem sabermos como é morrer, proporcionam experiências e sensações. É pelo convívio direto com a morte do outro que os comportamentos em relação a ela foram se modificando. A ideia da morte temida é um exemplo de produção de presença que engendrou uma manifestação cultural e social que teme a morte, pois situações reais de contato provocaram tal entendimento do evento biológico.

O pavor da morte, sentimento que tomou conta da sociedade ocidental a partir dos séculos XIX e XX, acabou gerando a chamada angústia pelo fim. Com o medo da morte, o ser humano se sente angustiado ao pensar que um dia morrerá. Esse sentimento também demarca uma situação de produção de presença, pois revela uma tensão vivida entre o que se sabe e o que se experimenta diante da morte do outro.

Para Heidegger (2002, p. 33), a angústia seria “a abertura do fato de que, como ser-lançado, a pre-sença existe para seu fim”, tendo conotação positiva.

¹⁷ “No que concerne à morte em primeira pessoa, quer dizer a minha, bem, não posso falar em absoluto porque é minha morte. [...] Fica a morte em segunda pessoa, a morte de alguém próximo, que é a experiência filosófica privilegiada porque é tangencial a duas pessoas próximas. É a mais parecida com a minha sem ser a minha, e sem ser uma morte impessoal e anônima do fenômeno social” (Tradução nossa).

Se o indivíduo adquire consciência de que se está em pre-sença - vivo - nada mais natural do que morrer. Se ele sente essa angústia, quer dizer que assume sua pre-sença de maneira mais originária e penetrante, admitindo uma vida mais autêntica.

Assim como a pre-sença de Heidegger se insere na consciência de que o ser humano está para seu fim, produzindo a angústia como sensação para demonstrar tal contato, a produção de presença de Gumbrecht também admite sensações autênticas que são causadas pelo impacto com as coisas do mundo, inclusive com a morte, e, igualmente como Heidegger propõe, cada situação de pre-sença ou produção de presença é única, pois compete a cada indivíduo, de acordo com o que o motiva a sentir algo em determinado momento.

Para Jankélévitch, a angústia pela morte se relaciona com a ideia de que a experiência da morte do outro não permite o conhecimento real do que é a morte.

Es una angustia de algo irrepresentable, una experiencia que nunca fue hecha, que se la realiza por primera y única vez, siendo la primera también la última. Es el acceso a un orden completamente diferente o nada en absoluto (JANKÉLÉVITCH, 2006, p. 99).¹⁸

Becker (1995), diferente de Jankélévitch, argumenta que o ser humano não consegue viver a angústia como algo positivo, como própria a sua autenticidade, pois necessita de inúmeros mecanismos para apaziguar esse sentimento, ou seja, o sujeito sente angústia, sabe de seu fim, mas tenta mantê-la adormecida.

A partir de Friederich Perls, Becker (1995, p. 67), estudando a estrutura neurótica, menciona que ela é dividida em quatro camadas. A quarta camada, ou a “camada da morte”, seria a das “[...] verdadeiras e básicas angústias animais, o terror que carregamos conosco, no segredo do nosso coração” e, segundo Perls, esta seria a camada reveladora do “eu autêntico”, contudo, Zilboorg afirma que

¹⁸ “É uma angústia de algo irrepresentável, uma experiência que nunca foi feita, que se realiza por primeira e única vez, sendo a primeira também a última. É o acesso a uma ordem completamente diferente ou ao nada em absoluto” (Tradução nossa).

se esse temor estivesse constantemente no plano consciente não teríamos condições de funcionar normalmente. Ele deve ser reprimido de forma adequada, para nos manter vivendo com um pouco de conforto que seja. Sabendo muito bem que reprimir significa muito mais do que guardar e esquecer o que foi guardado e o lugar onde guardamos. Significa também um esforço psicológico constante no sentido de manter a tampa fechada e, no íntimo, nunca relaxar nossa vigilância (ZILBOORG, 1943 *In* BECKER, 1995, p. 30).

Reprimir o temor da morte leva ao que Žižek¹⁹ postula sobre o contato com o Real. O filósofo afirma que “na vida diária estamos imersos na ‘realidade’ (estruturada e suportada pela fantasia) e essa imersão é perturbada por sintomas que atestam o fato de que outro nível reprimido de nossa psique resiste a ela” (ŽIŽEK, 2003, p.32). O ser humano vive em uma realidade, estruturada por uma fantasia, que seria diferente do verdadeiro encontro com o Real. Essa instância, a qual o indivíduo está acostumado a nomear como “realidade” (com “r” minúsculo), difere do Real laciano (sempre escrito com o “r” maiúsculo), que é demasiado traumático para que o ser humano possa conviver com ele.

Se o ser humano estivesse sempre em contato com o Real (laciano) não suportaria o fardo de viver. Seria demasiado cruel e impossível conviver com a autenticidade que Heidegger e Perls propõem. Por isso, quando o sujeito se encontra em uma situação de quase morte, por exemplo, precisa ressimbolizar para continuar vivendo, pois o Real é demasiado traumático para o ser humano.

Dessa forma, Zilboorg e Žižek concordam que o ser humano só pode viver no que Žižek chama de plano Simbólico, ou seja, em uma realidade estruturada por uma fantasia, que se difere do verdadeiro Real.

O que Žižek define como plano do Simbólico, Becker nomeia de *transferência*. Para o autor, a transferência seria uma maneira que o sujeito encontra de deslocar a realidade (o Real laciano) para um plano inacessível trazendo à tona (para a realidade simbólica) somente o que lhe é agradável:

[...] a transferência prova que todo mundo é neurótico, uma vez que ela é uma distorção universal da realidade em consequência da fixação artificial da realidade [...] e quanto maior for o medo, mais forte será a transferência (BECKER, 1995, p. 149).

¹⁹ Todas as atribuições de Slavoj Žižek referentes aos conceitos de Real, Simbólico e Imaginário (tríade laciana) se referem a uma releitura da teoria de Jacques Lacan.

Existem inúmeras maneiras de conceituar o plano em que o sujeito vive “normalmente” e o que é demasiado assustador para o indivíduo. Tais abordagens demonstram que a morte sempre está no plano mais traumático da psique, sendo sempre excluída da normalidade social e mental. Tais mecanismos de deslocar o aspecto traumático da morte são modos de produzir a presença, por meio do mascaramento dos momentos de intensidade que a morte do outro pode provocar. Sendo a morte algo que evoca uma impressão perturbadora e aterradora para algumas culturas, as intensidades seriam sentidas desse modo, mas apaziguadas com a ideia de que é a morte do outro, e não a própria.

As tensões provocadas pelo contato com a morte do outro não dão a quem está junto de quem morre o real conhecimento sobre o morrer. Os momentos de intensidade originados pela morte do outro são significativos para que ele tenha experiências do que seja morrer, ou mesmo do impacto que a morte causa nos que ficam. O luto é um exemplo de produção de presença, pois é a demonstração da dor/tristeza pela perda de um ente querido. A angústia talvez seja o modo de produção de presença que acompanha quase todo ser humano, que mesmo sabendo que só há vida seguida da morte, sente-se ameaçado pela certeza de seu fim.

As produções de presença, que provocam as tensões, sensações e sentimentos pelo contato com morte do outro são as experiências mais próximas da morte que o ser humano terá. Talvez por isso o evento biológico seja considerado tão misterioso e assustador, pois, por mais que se tenha vivido a morte do outro, nunca se sabe como será a própria.

No capítulo dois serão abordados os significados históricos e culturais da morte e do morrer, da Idade Média até a atualidade, e suas tematizações na literatura. A ideia é mostrar que as narrativas ficcionais sobre a morte e o morrer são objetos privilegiados por propiciarem experiências de produção de presença da morte do outro, um modo de “estar junto” por meio da leitura e do contato com a obra, experimentando o “saber” do “não saber”.

1.4 A MORTE E SUAS RESSONÂNCIAS NA LITERATURA

O fato de grande parte dos eventos implicados na vida e na morte

passarem a ser objeto da área médica tanto quanto do próprio Estado não significa que eles estejam fora da experiência cotidiana. Na literatura, eles emergem, de forma paradoxal, pois várias narrativas manifestam o reverso das tentativas rituais de banir e afastar a morte da vida e de excluir e separar quem está doente. Tal diálogo também surge em relação à sacralidade e à precariedade da vida, tema vinculado às possibilidades trazidas pela biotecnologia e objeto de muitas narrativas recentes. Nesse sentido, apresentam-se alguns exemplos²⁰ de como a morte, como um evento do cotidiano, emerge na literatura refletindo, ou não, o que a teoria argumenta sobre a história da morte no Ocidente.

A desintegração da morte, de Orígenes Lessa (1983), relata a história de um cientista que descobre um modo de parar a morte. Mesmo que as pessoas sofressem graves acidentes ou ferimentos, como tiros, não morreriam. O Professor Klepstein “imaginara sempre que enlouqueceria, quando tivesse aos pés o inimigo vencido” (LESSA, 2003, p. 05), referindo-se à morte como uma vilã a ser derrotada. Após a descoberta, “a humanidade veria nele o doador supremo do milagre” (LESSA, 2003, p. 05), relacionando o alcance da eternidade como a maior conquista que a humanidade sempre almejou. Com a eternidade, instaura-se o caos e o autor pretende discutir como seria o mundo se não houvesse morte, além de evidenciar o caráter capitalista diante do que havia acontecido, mostrando que o dinheiro é mais importante que o ser humano.

Em 2005, José Saramago publica *As intermitências da morte*, narrativa a qual apresenta a morte como personagem principal da história e como evento biológico. A morte decide entrar em greve e “no dia seguinte ninguém morreu” (SARAMAGO, 2009, p. 11) evidenciando, de uma maneira similar à de Orígenes Lessa, como seria se a morte deixasse de matar. Logo, o autor mostra ao leitor que sem a morte muitos problemas sociais, econômicos, religiosos e culturais ocorreriam, tornando o sonho da imortalidade um verdadeiro inferno na Terra. Saramago inicia e termina o romance com a greve da morte. No início, a morte queria mostrar aos seres humanos que ela era necessária e soberana. Ao final, tendo a morte passado por um processo de humanização, resolve entrar em

²⁰ São apenas algumas menções de narrativas que tratam sobre o tema mais especificamente, pois, como já mencionado no texto, quase toda literatura traz algo sobre a morte, impossibilitando relacionar todas.

greve para não ter que matar o homem pelo qual se apaixona ao longo da história.

Nas duas obras mencionadas percebe-se o mesmo teor crítico dos autores em relação ao tema. Lessa não constrói a morte enquanto personagem, como faz Saramago, mas a semelhança está em o que motiva as narrativas, ou seja, mostrar a importância da morte na vida.

Saramago publica, em 1984, *O ano da morte de Ricardo Reis*. A narrativa centra-se em Fernando Pessoa, falecido na vida real, que deixou vivo um de seus heterônimos, Ricardo Reis. Como Pessoa havia conseguido dar fim aos demais, pelos menos aos mais conhecidos, Saramago escreve o romance para cumprir a tarefa que o poeta não alcançou em vida. Na história, Pessoa volta do mundo dos mortos para levar consigo Ricardo Reis, seu heterônimo. Em um dos diálogos entre os dois, Pessoa reflete sobre o tempo que lhe resta para circular entre os vivos, que seria o período no qual ele ainda seria lembrado depois de sua morte.

Por enquanto saio, ainda tenho uns oito meses para circular à vontade, explicou Fernando Pessoa, Oito meses porquê, perguntou Ricardo Reis, e Fernando Pessoa esclareceu a informação, Contas certas, no geral e em média, são nove meses, tantos quantos os que andávamos na barriga de nossas mães, acho que é por uma questão de equilíbrio, antes de nascermos ainda não nos podem ver mas todos os dias pensam em nós, depois de morrermos deixam de poder ver-nos e todos os dias nos vão esquecendo um pouco, salvo casos excepcionais nove meses é quanto basta para o total olvido [...] (SARAMAGO, 2011, p. 87).

Dostoiévski, antes de Saramago, no conto *Bobók* (1873), faz uma analogia semelhante. Para ele, o tempo de consciência dos mortos é relativo ao processo de decomposição do corpo. O morto se comunica enquanto ainda for matéria. Após o total desaparecimento do corpo, completa seu processo de morte.

[...] lá em cima, quando ainda estávamos vivos, julgávamos erroneamente a morte como morte. É como se o corpo se reanimasse, os restos de vida se concentram, mas apenas na consciência... Isso não tenho como lhe expressar – é a vida que continua como que por inércia. Tudo concentrado, segundo ele, em algum ponto da consciência, e ainda dura de dois a três

meses... às vezes até meio ano... Há, por exemplo, um fulano que aqui quase já se decompôs inteiramente, mas faz seis semanas que de vez em quando ainda balbucia de repente uma palavrinha, claro que sem sentido, sobre um tal *bobók*: “Bobók, *bobók*”; logo, até nele ainda persiste uma centelha invisível de vida (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 34).

As obras de Saramago e Dostoiévski em destaque representam exemplos de narrativas que trazem personagens mortos/vivos, ou seja, estão socialmente mortos, mas permanecem vivos através da consciência e da memória. O tempo, a decomposição e o esquecimento serão os motivos para a morte completa dos personagens.

Na literatura brasileira, Brás Cubas se torna um narrador transgressor, pois escreve suas memórias depois de falecido. Machado de Assis publica *Memórias póstumas de Brás Cubas* em 1881 e inova com seu narrador-personagem morto, que inicia seu relato desta forma:

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo (ASSIS, 1998, p. 17).

Na narrativa, Brás Cubas reflete sobre suas atitudes em vida e também sobre a experiência da morte: “Juro-lhes que essa orquestra da morte foi muito menos triste do que podia parecer. De certo ponto em diante chegou a ser deliciosa” (ASSIS, 1998, p. 18).

Frankenstein (1818), escrito pela inglesa Mary Schelley, é um exemplo de obra que reflete questões da biotecnologia muito antes da disciplina ser concebida. Em época de grandes inovações científicas, a obra surge como um questionamento aos próprios avanços e limites da ciência em relação ao corpo humano, trazendo como protagonista um protótipo humano criado totalmente em laboratório por Victor Frankenstein, estudante de ciências naturais.

Outro exemplo de pesquisa sobre o tema na literatura é o da pesquisadora Regina Coeli Machado e Silva, que analisa os contos de Rubem Fonseca que refletem sobre o valor da vida humana em diferentes situações. O autor, como

se sabe, demonstra em suas histórias o aspecto cruel, violento e mais próximo de situações cotidianas e das interações humanas, enfocando temas como violência, crimes, homossexualidade, pessoas portadoras de necessidades especiais, etc. Além disso, seus personagens se comportam de forma transgressora, como narra o conto *Best Seller* (2013), em que uma mãe pode se matar por não suportar o fardo de ter um filho especial. Para o senso comum, o que se acredita é que os pais devem amar e acolher incondicionalmente o filho que nasce com alguma necessidade especial. Essa criança tem o direito (e o dever) de viver. O fato da mãe não suportar a vida ao lado do filho especial, a ponto de se matar, questiona a percepção comum construída com base na ideia de que isso é crime e leva o leitor a refletir se ela realmente não poderia ter esse direito.

Em outro conto, *O filho* (2013), Fonseca aborda os temas do aborto e do infanticídio. A personagem Jéssica, de 16 anos, engravida e não quer/não pode ter o bebê. Entretanto, depois de decidir tê-lo, juntamente com a mãe, arranja uma intermediária para a venda da criança, logo após o nascimento. Como o bebê nasceu sem um braço, não seria possível vendê-lo, pois não teria mais “valor de mercado”. Tal qual um objeto que está danificado, ninguém iria querer comprá-lo. Segundo Silva, o conto traz a ideia de que não basta estar vivo para morrer. “Instiga a pensar sobre as condições pelas quais uma vida é digna de ser vivida. Essa resposta é claramente encontrada no conto pela tentativa do infanticídio” (2015, p. 09).

Um romance de Kazuo Ichiguro, *Não me abandone jamais* (2016), que foi adaptado para o cinema, também aborda explicitamente a relação da biomedicina e os limites entre a vida e a morte. No enredo, Kathy relata sua vida em Hailsham, uma escola para futuros doadores de órgãos, em que crianças são treinadas e programadas para serem cuidadoras de doadores mais velhos e, posteriormente, passam a doar seus órgãos aos humanos “normais” até que seus corpos não suportem mais. A partir do momento que o corpo não é mais capaz de suportar uma nova cirurgia e transplante, os doadores são descartados, como se fossem máquinas estragadas. O romance questiona os limites da ciência e da medicina e também levanta uma questão sobre os métodos de transplantes futuros.

Homo Deus: uma breve história do amanhã (2016), de Yuval Noah Harari,

é um ensaio que envolve história, ciência e filosofia e problematiza o futuro da humanidade, levando em consideração os acontecimentos do passado e do presente. Partindo do pressuposto de que o ser humano foi capaz de praticamente erradicar a fome, acabar com as guerras e, conseqüentemente, diminuir o número de doenças e mortes, Harari discute quais seriam as implicações éticas de determinadas mudanças para a humanidade.

A morte, por exemplo, é um tema discutido pelo autor a partir dessa nova configuração. Mais do que nunca, prevalece a afirmativa de que a morte precisa ser vencida e

[...] uma minoria crescente de cientistas e pensadores está falando mais abertamente sobre o assunto hoje em dia e declara a principal empreitada da ciência moderna é derrotar a morte e garantir aos humanos a juventude eterna (HARARI, 2016, p. 33).

O autor menciona os milionários que estão investindo em pesquisas e experiências que possam retardar ou abolir a morte da esfera humana, baseadas no compromisso ideológico com a vida humana, em que nunca se permitirá que simplesmente a morte seja aceita. Enquanto a morte for motivada por alguma coisa, estaremos empenhados em superar suas causas (HARARI, 2016).

Desse modo, é possível identificar como as narrativas literárias, além de outras manifestações artísticas, participam da discussão, seja com enredos explicitamente sobre esses temas ou através histórias que os deslocam para situações aparentemente distantes desse contexto biomédico, como nos romances de Mello e Vallejo, em que as evocações do limite entre a morte e a vida estão dispersos nos cotidianos das pessoas, em narrativas que esbarram no horror ou no obscuro como categoria estética.

Levando em consideração o apresentado sobre a morte e o morrer, adiante serão apresentadas análises das obras *A passagem tensa dos corpos* e *El don de la Vida*, que trazem o tema da morte como centro de discussão. Como a Literatura pode abarcar todo processo histórico, político, cultural e social expresso na realidade de seu tempo, objetiva-se, através da interpretação e da análise da representação, perceber se as problematizações do tema nas obras estão alinhadas ao pensamento anunciado sobre a morte e morrer na contemporaneidade, ou se a ideia de negação do evento permanece.

2. CAPÍTULO II: UN GRANITO DE ARENA MENUDITA PASANDO POR UN AGUJERO

A interpretação, como já mencionado, corresponde à atribuição de significados das coisas do mundo, segundo Gumbrecht (2010). Cada coisa do mundo é significativa a partir de uma cultura, e os significados da morte, citados no capítulo dois, estão atrelados a um conjunto de práticas históricas e culturais que pertencem ao imaginário ocidental.

Compreender os sentidos da morte neste capítulo corresponde entender como os autores, em suas obras, aproximam o que está atrelado à cultura do sentido. A construção do enredo, a caracterização de personagens, composição do narrador e reflexões sobre o tema são modos de atribuir significados aos romances, e a partir da soma dos elementos significativos, atribui-se um sentido particular para cada obra.

O modo como cada autor problematiza a imagem da morte, o narrador, a relação com a linguagem e o espaço proporcionam uma interpretação comparativa dos sentidos, de modo que seja possível entender as afinidades e diferenças entre os textos.

Como as oscilações entre interpretação e produção de presença só podem ser apreendidas após a análise interpretativa das obras que compõem o *corpus* investigativo da tese, este capítulo é dedicado à interpretação dos sentidos referentes à morte e ao morrer em *A passagem tensa dos corpos* e *El don de la vida*.

2.1 A PASSAGEM TENSA DOS CORPOS

Em entrevista concedida a Antonio Gonçalves Filho, do jornal Estadão (2012), Mello é questionado sobre a morte, recorrente em suas narrativas, e suas referências para escrever sobre o tema em *A passagem tensa dos corpos*. O escritor afirma que “o livro deve muito ao clima sombrio de *Crônica da Casa Assassina*, o que justifica a referência a Cardoso”. Além de Cardoso, outro autor que influencia a narrativa de Mello é o escritor romântico Edgar Allan Poe. O autor comenta que não tinha consciência da influência do escritor: “Poe não é

assombrado por uma coisa que vem de fora, mas por algo que vem de dentro. É aí que me identifico com Poe, pois meus terrores são todos internos”.

A passagem tensa dos corpos trata-se da história de um narrador, cujo objetivo seria relatar as mortes que acontecem nas cidades do estado de Minas Gerais, como ele mesmo diz:

Visitei cidades com o intuito de registrar as mortes mais recentes que nelas ocorressem, permitindo-me, às vezes, narrar as condições que antecederam ou sucederam o óbito, para que se compreendesse / que ao redor da morte não se permanece incólume (MELLO, 2009, p. 14).

Quando o narrador diz que “ao redor da morte não se permanece incólume” é possível estabelecer um diálogo com o pensamento e as práticas em relação à morte ao longo dos séculos. Com o avanço da ciência e medicina, acreditou-se que o ser humano teria maior domínio sobre o corpo e sobre a morte. A ideia de “deixar morrer”, de Foucault, ressalta esse pensamento, pois se é possível deixar morrer, quer dizer que há um domínio sobre o corpo e sobre a manutenção da vida. Entretanto, o narrador do romance de Mello, ao afirmar que diante da morte nada permanece intacto, quebra essa pseudo certeza estabelecida social e culturalmente na atualidade, ou seja, ele demonstra, por meio de inúmeros registros de mortes, que ela ainda não pode ser vencida pelo ser humano. A natureza da morte é infinitamente mais forte do que a humana, pois ainda continua sendo, mesmo que evitada, a maior certeza da humanidade.

Os relatos de mortes no romance são feitos em capítulos separados, como se noticiassem os eventos de um determinado dia. O narrador não anuncia o momento do óbito, mas centra a descrição na cidade e como as pessoas morreram:

Em um entroncamento da galhada de uma goiabeira, posicionada no centro do quintal florido, virente e frutuoso, um homem foi crucificado (MELLO, 2009, p. 11).

Em Claro dos Porções, um poeta que cuidava da métrica de seu último verso foi perfurado nas costas por um instrumento de capinar, retendo-o nas vértebras [...] Em Dores de Campos, dois namorados decidiram comemorar o reatamento copulando nas águas sensuais de uma cachoeira / afogando-se em seguida [...]” (MELLO, 2009, p. 16).

Em Rio Acima, uma senhora morreu porque tinha encefalite. Uma jovem de Maria da Fé morreu porque tinha vergonha. Em São Bento Abade, outra senhora morreu porque tinha preguiça. Em São Sebastião do Anta, um senhor morreu porque tinha bronquite (MELLO, 2009, p. 190).

Compreende-se que o narrador se ocupa da descrição de qualquer tipo de morte, desde a mais cruel até a que soa metafórica, pois não se trata da morte biológica, apenas, já que morrer de vergonha ou preguiça é costumeiramente usado como uma expressão para hiperbolizar a situação. Desse modo, o narrador vai construindo uma memória a partir do obituário que faz das mortes que acontecem em Minas Gerais. Mais adiante, o narrador explica que sua função de registrar tais mortes advém da necessidade de apropriar-se dos restos desses mortos para se constituir corpo, já que é um morto/vivo, que deseja voltar à vida, de corpo presente.

A estrutura do livro de Mello se divide em 156 capítulos centrando-se no tema da morte através de duas perspectivas contadas pelo narrador. A primeira está situada na descrição de mortes que acontecem no estado de Minas Gerais, sem se ater à identidade e história de vida das vítimas. A segunda perspectiva, e principal, é descrita através da história de C., um homem cuja morte biológica fora decretada, mas que não recebe os ritos funerários por parte da mulher e dos filhos sendo, impossibilitado de ser declarado socialmente morto pelo narrador. A narrativa sobre a (não) morte de C. se conecta com a biografia do próprio narrador, que vai anunciando fatos de sua vida através do resgate de memórias de quando estava físico e biologicamente vivo, e de sua vida enquanto ser em passagem, que tenta voltar ao estatuto de humano vivo. A morte, que indica o fim existencial para os indivíduos, revela-se, para o narrador, como possibilidade de reconstituição e continuação da existência, pois, ao fazer a contabilidade dessas mortes, o narrador objetiva apropriar-se de partes desses corpos para voltar à vida.

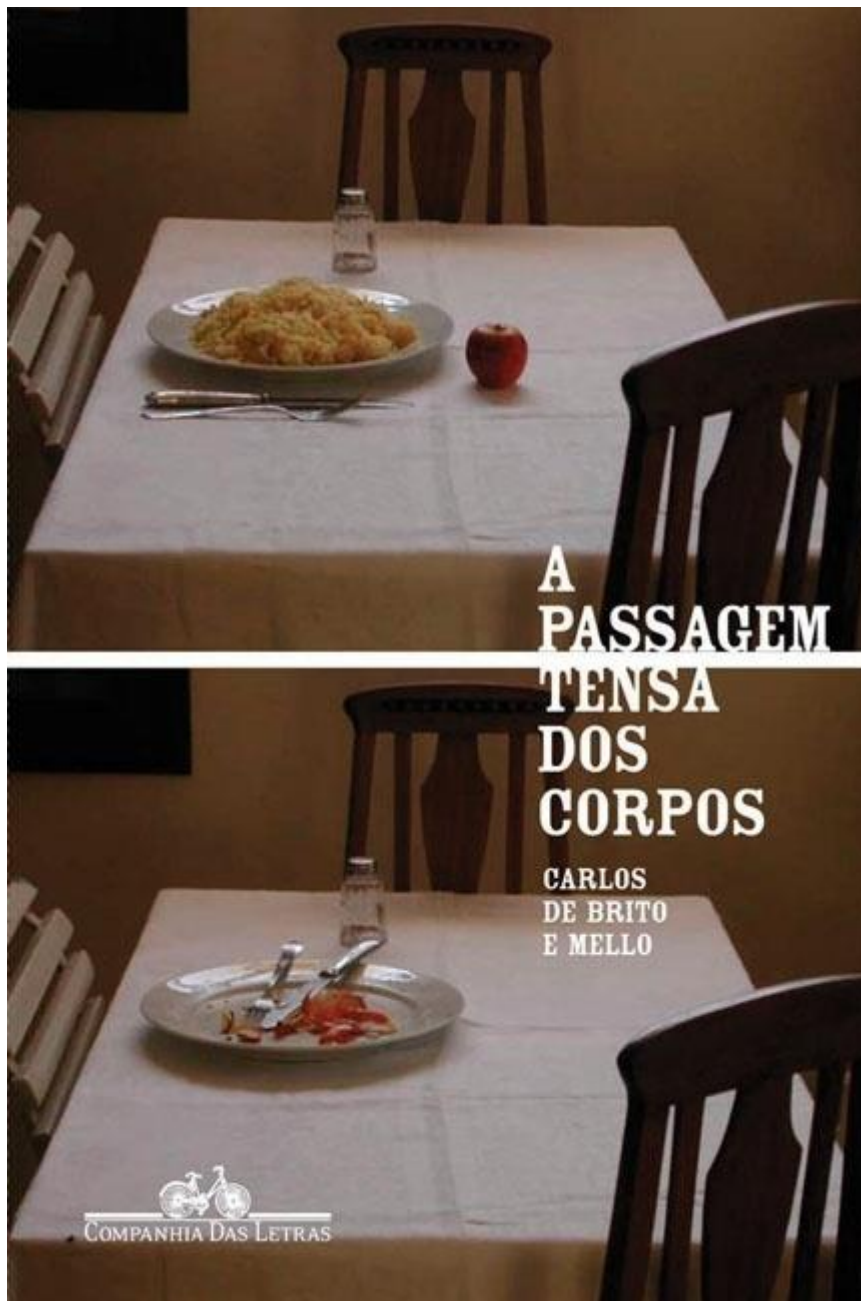
A apresentação gráfica do texto revela que

tudo aparecerá como representação da realidade existencial do narrador. Na verdade, a morte, mais do que representar o fim, o início ou a continuação de algo, será a verdadeira representação da incompletude, da fragmentação e da onipresença do narrador. Mas isso só se torna nítido quando se percebem as

formas de configuração desse narrador e sua relação íntima com a estrutura textual e até mesmo gráfica do romance (AMARAL, 2014, p. 223).

Quanto à materialidade e estética do livro, este se apresenta de maneira diferenciada, mas que se remete aos acontecimentos da obra. A capa, apresentada na Figura 01, faz alusão ao título. Há duas imagens de uma sala de jantar, ambiente muito citado pelo narrador do romance, com uma mesa e três cadeiras, duas delas iguais e uma diferente. O número de cadeiras representa as pessoas que circulam pelo ambiente na narrativa: a mulher, a filha e C., já morto. Em cada uma das imagens há, diante da cadeira diferente das demais - provável a que C. ocupa durante a história - um prato com talheres e um saleiro ao lado. Na imagem de cima o prato está cheio de comida e na de baixo o prato está vazio, somente com alguns restos.

Figura 01 – Capa do romance *A passagem tensa dos corpos*



Fonte: Site do Grupo Companhia das Letras²¹

A capa anuncia diversos elementos que serão narrados na obra. A presença da mesma imagem com particularidade da comida significa o estado de estar e não estar, ou seja, se torna um símbolo do que C. e o narrador são na narrativa. Ambos são seres em passagem, que estão no limiar entre a vida e a morte, entre o ser e o não ser, estar e deixar de estar. A imagem com o prato servido faz alusão a diversos episódios do romance em que C., mesmo morto, é

²¹ Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=12912> Acesso em Maio de 2018.

servido pela mulher e pela filha, como se ainda pudesse comer. O prato com restos refere-se ao narrador, que precisa se alimentar de restos para voltar à sua forma humana. Além disso, na narrativa, o narrador se alimenta de migalhas das comidas dos outros personagens.

A linha branca que separa as duas imagens, além de dividir o título entre as palavras “passagem” e “tensa”, também representa o estado de C. e do narrador. A linha provavelmente expressa a passagem entre a vida e a morte, entre o existir e deixar de existir e vice-versa, ou, ainda, pode expressar, segundo a análise de Coelho (2015, p. 143), o que antecede a imagem

[...] no instante em que a refeição estaria sendo realizada e não é retratada nas imagens, assim como no momento posterior e além dele. Sendo assim, a linha não possui o início ou o fim, mas institui um entre tempo transcendente, como se fosse uma passagem entre tempos. A linha sugere o entrelugar em que é possível o deslocamento em meio ao presente e o futuro.

Outro elemento interessante da apresentação estética da obra se refere ao uso da linguagem escrita, que apresenta várias quebras ao longo de todo o texto, como nos exemplos da Figura 02 e Figura 03.

Figura 02 – Trecho do livro *A passagem tensa dos corpos* (2009, p. 184):

Minha mãe deu um tapa no meu rosto, muito mais forte do
que o primeiro que eu ganhara, meses antes
e eu caí no chão.

Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 03 - Trecho do livro *A passagem tensa dos corpos* (2009, p. 242):

O quarto do rapaz continua aberto, mas
do seu ocupante, embora incluído, mencionado, procurado,
vigiado e ofendido nesta demorada narrativa
eu nada soube. Pelo visto, nada saberei.

Fonte: Elaborada pela autora.

De maneira ritmada, os espaços mimetizam a fragmentação da fala, a quebra da linguagem em partes menores, em restos, assim como o próprio narrador é composto. Se ele é feito de restos, sua fala também pode ser

composta de partes. Conforme vai registrando os óbitos, inclui partes à sua língua. De forma fragmentada, cumpre sua função de ser corpo, reunindo restos de diversos mortos, o que fica demarcado no uso dos espaços entre a narrativa. O autor do romance também afirmou que

os cortes nas frases, a estruturação dos parágrafos em blocos e a fragmentação dos capítulos tornaram-se, por sua vez, formas pelas quais a perda, a quebra e a falta puderam se manifestar na narrativa (MELLO, 2010, s/p).

Como o narrador não pode ser caracterizado por uma forma física, o autor encontrou, na configuração gráfica da linguagem, um modo de fazer com que o leitor entenda e visualize algo que caracteriza o narrador, que é feito de restos, constituindo-se um ser fragmentado, de modo que o desenvolvimento estético da obra, através de linhas quebradas, palavras soltas, capítulos compostos por um parágrafo ou linha, caracterize o narrador/linguagem.

Os espaços vazios entre uma linha e outra, ou entre parágrafos e capítulos, também formam um caminho imaginário, que seguem o percurso fragmentado da narrativa, identificando-o com o narrador e sua jornada em busca de mortos. Sobre essa leitura dos espaços da narrativa, Coelho (2015, p. 144) argumenta que

em relação ao texto em si, a narrativa é fundamentada pelo movimento entre os tempo e lugares, num deslocamento semelhante as idas e vindas do desenho imaginário. Além de representar o deslocamento do narrador, a linha imaginária também pode sugerir a rota temporal e o caminho interior que o protagonista percorre.

A partir da análise interna do texto, é possível afirmar que o narrador, ao apropriar-se das mortes alheias, também reconstrói sua história, pois vai se edificando novamente, se transformando em humano. Assim como a morte é essencial para a reafirmação da História e do espaço, para o narrador/linguagem, ela é imprescindível para sua própria continuação.

A seguinte seção é dedicada à análise do personagem que desempenha uma função crucial para o narrador da história, mas que ocupa o espaço de um sujeito em trânsito, ou melhor, em trânsito impedido, pois, ainda que

biologicamente morto, não recebe o mesmo estatuto socialmente, o que impossibilita sua passagem ao mundo dos mortos e a passagem do narrador, que deseja voltar à vida.

2.1.1 A PASSAGEM TENSA DE C.

A narrativa sobre a morte de C. se intercala com o anúncio de outras mortes. O narrador vai construindo o obituário e, ao mesmo tempo, tenta desvendar o motivo pelo qual C. não é considerado efetivamente morto para que ele possa registrá-lo em sua lista e cumprir seu objetivo maior: constituir-se corpo.

O narrador informa que seu registro de óbitos se refere a todas as mortes que ele acompanhou. Com expectativa, aguarda mais um óbito por envenenamento ocorrer, visto que sabe como o sujeito morreu, mas precisa do reconhecimento da morte por algum vivente para que ele possa declará-la em sua lista.

Invisível aos olhos do futuro defunto e da família, o narrador acompanha o processo de morte de C., afirmando que “a má índole do veneno, espalhada por todos os órgãos do homem, está a digeri-los. Aposto em seu rápido excídio” (MELLO, 2009, p. 20), mas, ao perceber que C. parava de se contorcer, observa que a família, composta pela mulher e por dois filhos, que estavam em casa no momento do óbito, não apresenta nenhuma reação diante do fato, o que caracteriza algo anormal, uma vez que se há alguém morrendo, a medida mais óbvia seria a de pedir socorro, levar ao hospital, chamar um médico, tentar salvar o sujeito de seu destino fatal, contudo, enquanto C. agonizava, “[...] na cozinha, a esposa está calada. A filha continua deitada no sofá em um cômodo ao lado. No quarto do filho, a porta bateu” (MELLO, 2009, p. 21).²²

²² Dalton Trevisan, em *Uma vela para Dario* (1979), retrata uma situação similar à que acontece no romance de Mello. O conto relata a morte de Dario, que passa mal na rua e acaba morrendo. A partir do momento que Dario cai, algumas pessoas vêm a seu encontro para ver se ele estava bem, curiosos se juntam ao redor do corpo, cogitam chamar um taxi, mas quem pagaria?, ou uma ambulância, levá-lo até a farmácia mais próxima, mas como era muito pesado, deixam seu corpo em frente à uma peixaria. As pessoas somente se preocupam em extrair de Dario seus sapatos, partes de suas vestes, sua aliança. O único que olha para Dario com alguma compaixão é um menino, que acende uma vela ao lado do corpo. Depois de horas, o corpo permanece na calçada, à espera do rabeção. As pessoas, em todo o conto, são completamente indiferentes à morte de Dario, sendo apenas um corpo morto em meio à uma multidão, atarefada com os afazeres do dia. Abordando o mesmo tema, João Bosco e Aldir Blanc compõem *De frente pro crime* (1975), que aborda a indiferença das pessoas diante de um corpo estendido no chão. O

O relato do comportamento da família diante da morte de C., como mencionado, não é normal, mas leva a uma reflexão sobre os comportamentos diante da morte na realidade. Todos os dias estamos em contato com a morte. Seja através de noticiários, internet, jornais, etc. ficamos sabendo de inúmeras ocorrências de morte, das mais diversas causas. Acompanhar, por exemplo, um telejornal que só fale das mortes causadas pela guerra da Síria não comove os telespectadores a ponto de desligarem a TV porque as imagens e o conteúdo da notícia são muito fortes para suportar. Pelo contrário, a morte em grandes proporções ou por tragédias se torna palco de um espetáculo midiático que move milhares de pessoas a acompanharem todos os desfechos. O ataque às torres gêmeas do World Trade Center, por exemplo, moveu a mídia mundial e, durante semanas, o único assunto foi esse. Acompanhamos notícias, vídeos e imagens de corpos espalhados pelas calçadas das favelas brasileiras, e o mesmo que passa com C., com Dario, de Dalton Trevisan (1979), e com o corpo estirado no chão, ocorre no mundo, o que revela uma indiferença em relação à morte do outro ou do desconhecido. Somos levados a acompanhar o horror e a espetacularização da morte sem nos darmos conta de que se trata de um semelhante, da dor e da tragédia de perder uma vida, pois, de acordo com Bauman (2001) e Arendt (2007), o ser humano da modernidade é totalmente responsável por si, seus atos e suas mazelas.

Após constatado o falecimento de C., a família continuou não apresentando reação alguma. Quando mãe e filha retiraram o corpo do chão, “[...] o fizeram, sem choro, nem desespero, nem pesar, nem tristeza, nem comentário [...]” (MELLO, 2009, p. 22). Levaram-no para o quarto e lá permaneceram por longo tempo, o que fez o narrador acreditar que pudessem estar preparando o corpo para o velório.

Se os rituais não acontecem, o narrador não pode pronunciar o nome completo de C. e também não pode dizer em qual cidade ocorreu o óbito, enfatizando que

fato movimenta curiosos, comerciantes e é palco para “discurso para vereador”, mas ninguém faz absolutamente nada em prol do morto. Aos poucos a aglomeração se espalha e o próprio narrador diz: “pensando numa mulher ou num time / Olhei o corpo no chão e fechei /Minha janela de frente pro crime”.

[...] se um morto não comparece ao próprio velório, se não é rodeado e conduzido por chorões até sua vala, se não é coberto de terra ao som monocórdio das orações, se não é chamado de morto em nenhuma cerimônia realizada em sua memória, não posso registrá-lo (MELLO, 2009, p. 19).

O narrador ressalta a necessidade dos ritos, do enterro, de que haja pessoas da comunidade para se certificarem que C. está realmente morto. Como a morte é um evento social, há uma necessidade cultural de comprovar a morte de um indivíduo, de presenciar seu rito de passagem, de realizar alguma cerimônia que indique que o sujeito passará a ocupar um espaço no “mundo dos mortos”.

Após a constatação da morte, para surpresa do narrador, não houve preparo do corpo, nem para um velório doméstico. O filho se trancou no quarto e não reaparece após a morte do pai, enquanto a mulher e a filha se comportam como se C. não estivesse morto.

O narrador encontra C. amarrado em uma cadeira na sala de jantar de sua casa, enquanto a mulher e a filha estavam preparando o jantar. Elas se sentam à mesa, junto ao homem morto, e servem-lhe um prato de comida: “temos suco? Temos suco de maracujá, minha filha. E o que faremos com o papai? Sirva a sobrecoxa para ele” (MELLO, 2009, p. 31).

Em outra situação, a filha indaga a mãe para saber se não seria melhor alimentarem o pai, e a mãe, como se não soubesse do que a filha falava, respondeu que jamais fariam isso, pois o marido não merecia passar pela humilhação de ser alimentado como se fosse um inválido. Ambas, no diálogo, negam a realidade de C. enquanto homem morto, pois fazem de conta que ele não consegue ou não quer comer.

Inconformado com a situação, o narrador diz: “Elas não se revoltam, como que acostumadas a ter entre si um morto. Não o sepultam /²³ não arrancam os cabelos uma da outra, sob acusações de traidora, de assassina! não o fazem” (MELLO, 2009, p. 31), ao contrário, seguem a vida normalmente, saindo às compras, planejando o casamento da filha, comprando o enxoval, mesmo que

²³ O uso da (/) simboliza a quebra que o narrador faz das frases, indicando que no texto original há um espaçamento.

ainda não tenha noivo. O filho é o personagem que quase não aparece ao longo da narrativa, pois se tranca em seu quarto no dia em que seu pai morre e somente sai para comer quando a mãe e a irmã não estão por perto.

O narrador não consegue compreender porque ocorre toda essa situação, justamente com a última morte que precisaria relatar para conquistar seu objetivo de tornar-se corpo. Para ele, o fato da família negar a morte de C. pode ser encenação, por recusarem a admitir que um homem envenenado pudesse ser um cadáver. O que o narrador não sabe é o motivo que leva a mulher e os filhos a agirem de tal forma.

A negação da família em providenciar a C. os ritos fúnebres pode ser interpretada como uma metáfora da negação da morte na sociedade recente. A morte acontece junto da família, todos percebem e sabem que C. está se contorcendo com o veneno, mas ninguém se move para socorrer ou ajudar o homem, como se nada estivesse acontecendo. O fato de C. ser amarrado a uma cadeira, “participando” do convívio familiar, torna-se muito simbólico, pois expressa o que DaMatta (1997) indica sobre o morto, que não há espaço para ele no convívio cotidiano. Faz-se de tudo para maquiar o morto e deixá-lo com aspecto de vivo em repouso, assim como fazem com C. no romance.

A falta de demonstrações emotivas por parte da família transmite o que DaMatta (1997, p. 138) fala sobre o luto:

[...] o luto como conhecemos bem pela experiência brasileira - é algo que salienta as relações sociais, sendo imposto de fora para dentro, da sociedade e das relações sociais para todo o círculo de pessoas que cerca o morto.

Qualquer reação por parte da família desencadearia um envolvimento social diante do ocorrido. Como C. não é considerado morto pelos familiares, no contexto social mais abrangente ninguém poderia pensar o contrário, preservando qualquer manifestação de tristeza, desespero ou luto. Há uma negação do momento da morte, não porque possa ter sido alguém da família que o matou, pois, se fosse, não reagiriam dessa forma, mas simulariam uma situação em que C. poderia ter se envenenado, ou morrido de alguma outra forma, mas porque o autor metaforiza uma sociedade individualizada, que fala da morte, vivencia a morte de perto, entretanto não revela o morto.

O autor, portanto, alude a um comportamento comum diante da morte. Faz-se de tudo para mascarar a realidade. As famílias não querem ver seu parente morrer, não se ocupam do cadáver e seu preparo para receber os ritos, o corpo morto não é mais velado em sua casa, mas em algum lugar distante. O finado recebe um tratamento especializado para que não pareça morto, que simule simpatia diante dos olhos dos que se despedem. No romance, o fato de C. ser amarrado a uma cadeira na sala de jantar e estar incluso nas rotinas de sua família, como nas refeições, no casamento da filha e conversas, evidencia que, mesmo sabendo que ele está morto, não se quer reconhecer a morte como destino de C.. Parafraçando Foucault (2000), a família quer ter o direito de “fazer” C. viver e de (não) “deixar” morrer (metaforicamente).

O romance manifesta, ainda que de maneira metafórica, um comportamento em relação à morte e o morto no Brasil. Mello constrói uma situação de permanente contato dos vivos com o morto, o que é típico na sociedade brasileira, segundo DaMatta (1997), pois, mesmo depois de enterrar o morto, a família/conhecidos do falecido preservam sua figura viva na comunidade onde vivia.

Essa ligação entre os dois mundos gera um compromisso social em relação aos mortos.

[...] há obrigações palpáveis diante dos mortos e de suas almas: seus aniversários de nascimento e de morte são lembrados, sua memória deve ser cultuada e há até mesmo uma possibilidade curiosa, pois falar periodicamente com eles dá a quem o faz uma certa sabedoria, poder e aquela invejável e tranquila resignação diante "deste mundo" (DAMATTA, 1997, p. 142).

No romance de Mello, por exemplo, a família cultua essas obrigações com C.. Falam com ele periodicamente, lembram de situações vividas, de presentes que ele deu e fazem questão de lembrá-lo como parte importante do suposto casamento da filha, que ela e a mãe idealizam, mesmo sem um pretendente. Inclusive Mello, transformando a lógica, trazendo um morto negado (não enterrado), demonstra que a família preserva a memória do “morto”, como se ele estivesse fora do mundo dos vivos.

Em muitas culturas, perpetua-se a ideia de que o morto, mesmo não habitando mais o mundo dos vivos, pode vigiar, ajudar ou atrapalhar. Se o vivo

se comporta de maneira equivocada, o morto, que o vigia, pode retornar para assustá-lo. No romance, C. não retorna para ajudar, vigiar ou assustar sua família, pois não lhe dão os meios para fazer a passagem. Simultaneamente, sua presença física causa, nos demais personagens, sensações semelhantes às que poderiam experimentar se o houvessem enterrado. Mesmo a família sabendo que ele está morto, agem como se tivessem algumas obrigações morais com o marido e pai. C. não assusta a mulher e a filha, mas as fazem preservar práticas comuns em vida como, por exemplo, oferecer-lhe a refeição, fazer seu prato, demonstrar respeito pela figura do homem da casa. O filho, talvez o único personagem que, por se manter escondido durante a história, possa demonstrar maior consciência do que estava sendo feito, se sente assustado pela figura do pai morto presente na sala. Ele procura não andar pela casa para não ter que olhar seu pai, que deveria estar presente de maneira simbólica na casa, e não ocupando uma cadeira da mesa de jantar.

Com a morte não declarada de C., o narrador fica impossibilitado de apropriar-se dessa vítima, que seria a última, visto que ele só pode contabilizar em seus registros o sujeito declarado morto. Como a família não o fez, sua tarefa, portanto, não é mais a de relatar essa morte, mas fazer com que ela seja reconhecida e ritualizada. Afirmando estar em uma situação odiosa de passagem, o narrador afirma que a não confirmação da morte de C. pela família desestrutura o *status quo* estabelecido de que o sujeito que morre precisa ser reconhecido como um defunto, receber os ritos e passar oficialmente ao outro mundo, realizando a passagem entre a vida e a morte²⁴.

²⁴ Há casos semelhantes aos de C., ou seja, de pessoas que morreram, mas permaneceram como se estivessem vivas em determinados ambientes, rodeados por familiares e amigos. É, por sinal, comum em San Juan, cidade de Porto Rico, realizarem-se velórios considerados excêntricos. Há, inclusive, uma funerária especializada em técnicas de embalsamento do corpo para que se desacelere o processo de decomposição, facilitando a exposição do defunto em posições diversas por vários dias. Tudo começou com a morte de Ángel Luis Pantojas Medina, em 2008, que sempre dizia que gostaria de ser velado em pé. Sua vontade foi atendida e durante três dias ficou em pé ao lado de uma parede em sua casa tornando-se conhecido como o “Muerto Parado”. Após o velório de Medina, outras pessoas se sentiram atraídas pelo modo diferente de realizar a passagem acontecendo velórios como o do “Muerto en Motora”, velado sobre sua moto, ou do “Muerto Sentado”, que ganhou notoriedade por estar vestido como seu ídolo Che Guevara, em posição de meditação. A funerária voltou a ganhar destaque na imprensa após Elsie Rodríguez, dona do estabelecimento, preparar o corpo de Collazo, que ficou conhecido como “El muerto del domínó”, sendo velado de boné e óculos escuros, sentado em um bar, com um dominó a sua frente, “[...] inerte em meio aos parentes, que se revezavam para sentar à mesa, mover uma ou outra peça do jogo e beijar-lhe as bochechas” (PIRES, 2016, p. 02). Esse

Como a passagem não é ritualizada e anunciada, C. permanece sentado, amarrado em uma cadeira na sala de jantar, e a mulher não aparenta guardar o luto pelo marido falecido. O narrador, que pode transitar por todos os espaços da casa sem ser percebido, nota que a mulher não veste preto em sinal de luto pelo marido, mas “[...] um vestido de flores azuis que termina logo abaixo do joelho” (MELLO, 2009, p. 57), além de exalar um perfume de lavanda.

Ariès (2003) sustenta que desde o final da Idade Média até o século XVIII, os familiares respeitavam o luto, mas não necessariamente com sentimento da dor da perda do ente que morreu, pois naquela época a morte era melhor aceita. O período para se guardar o luto não tinha um tempo definido. As pessoas o preservavam até que acontecia outro evento na família, como um casamento ou outra morte.

O luto, nesse sentido, não passava de uma simbolização de que alguém havia morrido, porém, com a significativa mudança em relação à forma de lidar com a morte sofrida, a partir do século XIX, o ritual passou a ser marcado por atitudes dolorosas e dramáticas.

Guardar o luto demonstrando profunda tristeza pela perda do ente era sinal de respeito à memória do(a) falecido(a), mas, com o passar dos anos, essa prática foi sendo esquecida em muitos lugares e por muitas famílias. Hoje o resguardo é visto como um exercício antigo e o uso da cor preta, ainda restrito ao dia do velório do ente, desaparece aos poucos dos rituais. Nota-se que a cor ainda é simbólica, mas não mais usada com tanta disciplina, como antigamente.

Apesar de a família de C. não guardar o luto, simbolizando que naquela casa alguém havia falecido, preservam, de outras maneiras, a memória de tudo que fora do pai, feito ou dado por ele. Como o corpo é mantido amarrado a uma cadeira na sala de jantar da família, “participando” de todas as refeições, é de se supor que não haveria nenhuma prática diferente da habitual, já que nada de errado estaria acontecendo pelo comportamento da esposa e da filha de C.. Contudo, quando a filha separa a roupa que irá vestir no dia, a mãe a proíbe de usá-la, porque, segundo ela: “você não pode vestir as roupas dadas por seu pai.

seria um modo, mesmo que visto como estranho por outras pessoas ou culturas, de se despedir do ente querido de uma forma diferente, mas com o mesmo intuito de um velório tradicional. Fazer a vontade do defunto significa garantir maior tranquilidade aos familiares e amigos, que se certificaram que ele fosse em paz como sempre havia planejado.

[...] Vestir essas roupas é inadmissível e imperdoável. [...] Tudo o que está ligado ao seu pai não pode ser tocado” (MELLO, 2009, p. 63).

Percebe-se uma espécie de sacralidade do que já fora dado pelo pai, assim como houve a intenção de preservar a integridade do marido quando a filha se oferece para alimentá-lo, comportamento comum no cotidiano, que é o de preservar coisas que estejam ligadas ao falecido como forma de deixá-lo próximo, como no romance, em que o objeto e/ou a roupa é um elo com o morto, tal qual se estivesse vivo/presente em determinados ambientes. Além de fotos e filmagens, os objetos pessoais são as únicas coisas que permanecem daquele que fora corpo vivo um dia.

O que chama a atenção é a distância que a mulher e filha, bem como o filho, que não aparece nunca, mantém do corpo de C.. O fato da filha não encostar em seu pai, de não poder usar as roupas que foram dadas por ele e de não poder alimentá-lo, manifesta que há um senso da realidade definido pelas personagens, separado da insensatez das atitudes praticadas. Todos sabem que o homem sentado naquela cadeira está morto, mas até o momento nem o próprio narrador conseguiu desvendar o mistério de sua morte e o motivo pelo qual é mantido como se estivesse vivo.

Manter um corpo morto como se estivesse vivo não é uma tarefa fácil. Sabe-se que pouco tempo depois de morto, o processo de decomposição inicia. C. é mantido intacto por algum tempo justamente pelo fato de ter ingerido um veneno, o qual auxilia na conservação de sua carne por um período, entretanto, o narrador nota que “em breve, C. não aguentará mais as cordas, desmanchando-se à vista dos seus familiares e emporcalhando o chão [...] algumas notas de deterioração já começam a exalar pela casa” (MELLO, 2009, p. 128). Desse modo, o narrador precisaria correr contra o tempo para apropriar-se do corpo de C. antes que deteriorasse por completo, mas, para isso, precisaria que a família o declarasse morto. Para o narrador, mais assombroso do que a morte, é o terror de ser impedido, formalmente, de morrer.

Mãe e filha saem novamente às compras. O narrador percebe que haviam comprado vários tapetes novos para a casa e, inclusive, “C. ganhou um pequeno tapete [...] sobre o qual C. poderá desfazer-se sem macular a cera que recobre a madeira do chão” (MELLO, 2009, p. 146). Após arrumar o tapete que C. havia ganhado, a mulher se aproxima do corpo do marido e, pela primeira vez, o toca,

mas não para demonstrar algum carinho, mas para retirar um bilhete que estava em seu bolso. Depois de pegar o bilhete, a mulher, sem abri-lo, lança-o ao fogo, e o narrador percebe que o que estava escrito naquele papel poderia ser a chave para desvendar o mistério da morte de C.. Quando a mulher sai da cozinha, o narrador tenta salvar alguma coisa do bilhete em chamas e, ao retirá-lo do fogo, consegue ler três fragmentos: “e não terás receio em falar sobre o que acontecia / tu conviverás, do modo que desejares, com minha presença / livra-te do sentimento inútil de piedade. Cuida de ti” (MELLO, 2009, p. 149).

O próprio narrador percebe, ao ler esses fragmentos, que não se pode chegar a nenhuma conclusão plausível sobre a morte de C.. Não é possível identificar quem seria o autor do bilhete, para quem foi escrito e em qual sentido. Com o que restou do escrito “[...] podemos fazer nossas apostas, nossas fofocas, nossos cochichos” (MELLO, 2009, p. 150), mas sem ter a certeza de nada.

No capítulo 90, após o jantar entre mãe, filha e pai morto/vivo, as duas mulheres tentam fazer com que o filho saia de seu quarto para comer. Após muita insistência, o filho diz para não tentarem abrir a porta e, quando a mãe se afasta, o menino diz que não foi ele quem matou o pai. Nesse instante, o narrador está próximo e escuta o que o menino fala. Essa foi a primeira manifestação do filho diante do ocorrido com o pai, mas novamente o narrador não tira nenhuma conclusão. Ele precisa “[...] comprovar que existe um culpado ou culpada / para que a narrativa que produzo tenha um pouco de razoabilidade. Os assassinatos também têm autores, e pelo menos uma culpa deve ser atribuída” (MELLO, 2009, p. 163), portanto, além de fazer com que seja oficializada a morte de C., o narrador busca indícios do suspeito(a) do crime.

Para o narrador,

se a esposa matou o marido / por que o mantém preso à cadeira, como um vivo? Por que não o enterrar rapidamente para esconder o que cometeu / ou chamar um médico ingênuo, que comprovasse a morte de C. sem perguntar pelas causas? Quem desconfiaria de uma esposa que mentisse com competência e chorasse no telefone / durante a ligação para a polícia ou para o serviço de atendimento de emergência do hospital, avisando que seu marido estava agonizando? (MELLO, 2009, p. 194).

Depois de levantar suspeitas contra a mulher, a filha e o filho, o narrador chega à conclusão que essa investigação não fazia parte de seu objetivo

principal, que era o de tomar o corpo de C. para si e, se soubesse quem o matou, ou se foi suicídio, não teria como fazer a denúncia, pois ele não pertencia ao mundo dos vivos de carne e osso [ainda].

Não se importando mais em descobrir o motivo da morte, o narrador passa a anunciar o processo de decomposição de C., descrevendo a situação do defunto:

Ele exala / os miasmas de uma putrefação retardada pela ação do veneno que, em uma mesma e única ação, produziu a morte e preservou o morto. Sua pele está descamada, e o horror então vibrante da expressão de seu rosto / murchou (MELLO, 2009, p. 232).

Mesmo tendo sido conservado por um longo tempo, através do efeito do veneno, seu corpo demonstra cada vez mais sinais de que não resistirá por muito tempo. Diante disso, e do fato da família não demonstrar indício que declarará C. oficialmente morto, o narrador resolve tomar uma decisão com a esperança de que ambos possam realizar suas passagens: C. morto e ele vivo.

Para isso, o narrador precisa retirar o corpo de C. de sua casa e encontrar uma maneira de transportá-lo até seu destino. Ele constata que

a constrição de C. é grande, e sua pele impregnou de líquidos nojentos a corda de amarrar. Como retirá-la / não há. Estão grudadas a pele e a corda, e a despela do cadáver não faz parte dos meus planos. Serei obrigado a arrastar também a cadeira, inclinando seu encosto até chegar à minha casa / doravante nossa [...] (MELLO, 2009, p. 235).

Tendo conferido se todos da casa estavam em seus aposentos dormindo, o narrador retira C. da casa e o leva, ainda sentado na cadeira, para a rua. Certifica-se de que ninguém estaria na rua naquela hora para presenciar o furto de um defunto por outro defunto que quer voltar a ser matéria viva. Já em sua antiga casa, o narrador pode, enfim, dar a C. o destino de morto oficial e, ao mesmo tempo, voltar a ser vivo.

Com a realização da passagem dos corpos de C. ao mundo dos mortos e do narrador retornando ao mundo dos vivos, termina o romance. Ao final, o narrador não elucida o mistério da morte de C., não espera que seja reconhecido enquanto morto e termina sua tarefa clandestinamente. Não se sabe, também,

quando e como a família reagiu ao desaparecimento do marido e pai.

No próximo tópico, apresentar-se-á o narrador do romance, que precisa necessariamente do corpo de C. para se constituir matéria e realizar sua passagem.

2.1.2 A PASSAGEM TENSA DO NARRADOR: DE LINGUAGEM A CORPO

O narrador de *A passagem tensa dos corpos* ocupa um espaço múltiplo na narrativa. Ele vai narrando, de maneira intercalada, as mortes que registra pelo estado de Minas Gerais, além de contar a história da morte interdita de C. e dedica-se, em alguns capítulos, a narrar sua própria história.

O título, e mais precisamente a palavra “passagem”, utilizada como um eufemismo para a transição vida-morte, podem ser interpretados como referências ao Espiritismo, religião que usa o termo “passagem” para designar a pessoa que passa do plano material para o plano espiritual, até poder reencarnar novamente. O momento da reencarnação exige um corpo, pois a pessoa volta ao plano material. No romance, o momento de passagem indica que C. vai para o plano espiritual, enquanto que o narrador pretende voltar ao plano material. Para isso, absorve partes de corpos de pessoas mortas para realizar sua reencarnação.

Como o narrador relata as mortes da forma como aconteceram, sem amenizar os detalhes do ocorrido, as impressões que o leitor poderia sentir seriam nojo, horror e medo de ler sobre tais acontecimentos. O mesmo acontece no relato da morte de C., que agoniza durante um tempo até sua morte, além de ficar amarrado a uma cadeira até que seu corpo comece a apodrecer.

Tais fatos são demasiadamente fortes e mórbidos para o leitor lidar com naturalidade. Mesmo podendo ver cenas muito fortes, todos os dias em jornais, na televisão e na internet, há sempre uma impressão negativa dos acontecimentos que rondam a morte. Por mais que o horror do evento cause grande curiosidade para a maioria da população, sempre se procura amenizar um pouco o ocorrido.

O narrador da história deveria causar uma espécie de repugnância, pois é o porta voz de todas as desgraças e ocorridos fatais da narrativa, mas é construído para ser um sujeito que se torna simpático ao leitor. Esse efeito é

criado na narrativa pelo modo como o escritor apresenta o narrador, pois não há uma descrição dele como se fosse um fantasma, um espírito possuído ou um morto/vivo. O leitor não possui uma imagem material do narrador, o que o livra de ser julgado por um aspecto ruim. Ao mesmo tempo, o leitor fica sabendo que o narrador é morto pela mãe, quando ainda menino, o que é terrível de se imaginar, já que era apenas uma criança, mesmo com intenções bem maquiavélicas. A maneira como foi morto conecta-se com a escolha de seus registros de mortes que, em sua maioria, são de mortes violentas. O fato de ter sido assassino quando menino, impedido de ter uma longa vida, e o modo como se comporta em relação à apropriação dos restos para se constituir novamente corpo, são recursos os quais o escritor utiliza que, como um todo, caracterizam o narrador como “alguém” que deseja voltar à vida para ter a oportunidade de viver o que não lhe fora permitido na infância.

Além disso, o narrador não se apropria de pessoas vivas, possuindo-as ou matando-as somente para apoderar-se da parte do corpo que lhe interessa. Ele espera que haja a morte biológica da pessoa, sem interferência sua, para então servir-se do que não será mais útil aos vivos, pois o corpo morto, exceto quando há doação dos órgãos saudáveis, não serve para mais nada. Sendo assim, o narrador não é apresentado como um assassino em série, ou como um ladrão de cadáveres. Quando o leitor passa a saber de sua história de vida, de sua morte precoce e brutal, sente compaixão por aquele “sujeito” que necessita de restos para voltar à vida humana e, além disso, o leitor é movido a simpatizar com a história de seu próximo, mesmo que no caso seja um humano morto tentando voltar à vida.

Ao longo da narrativa percebe-se que ele nem sempre fora uma boa pessoa, tanto viva quanto morta, uma vez que os relatos que faz de antes e depois da sua morte revelam que ele foi/é um sujeito que carrega, assim como todo ser humano, sua dose de maldade e esperteza. Mas, mesmo diante de tais fatos, o narrador se torna simpático ao relatar situações que na vida real são asquerosas e causam estranhamento.

Analisando-o teoricamente, quando narra as mortes de desconhecidos se

posiciona como narrador heterodiegético²⁵: “em Dores do Indaiá, duas amigas prenderam a respiração até morrer” (MELLO, 2009, p. 212). Quando C. morre por envenenamento, começa a participar da história como narrador homodiegético, pois precisava daquela morte para sua transformação: “retorno da rua à sala onde C. agonizou. [...] Meu trabalho de observar e descrever mortes deveria terminar com esse último registro” (MELLO, 2009, p. 29). Além disso, há capítulos nos quais o narrador conta sua própria história, deixando a morte inconclusa de C. e as outras mortes de fora, posicionando-se, portanto, como um narrador autodiegético. No capítulo 103, ele diz: “esta é, de todas as anotações de morte, aquela que se refere à minha [...]” (MELLO, 2009, p. 170).

Há uma transição do mesmo narrador em vários níveis. Dependendo da morte que vai narrar, pode ser o narrador que não participa da história, ou ser aquele que se configura, ora como participante, ora como protagonista. O foco narrativo também varia de acordo com o nível que o narrador ocupa na história.

O tempo também depende do que está sendo narrado, pois, por exemplo, nos capítulos em que o narrador relata mortes aleatórias, não há uma demarcação temporal precisa, ou seja, não se sabe se as mortes são anunciadas conforme acontecem, cronologicamente, ou se o narrador as menciona aleatoriamente. Quando o foco da narrativa centra-se na morte de C., há uma marcação temporal objetiva, ou seja, o leitor sabe sobre C. a partir de seu envenenamento e segue uma ordem *in media res*. Ao relatar sua própria história, o tempo se torna psicológico em ordem de analepses, pois o narrador revive memórias de quando ainda estava vivo, recuperando alguns fatos passados.

O narrador volta ao passado e anuncia fatos importantes sobre sua vida a fim de que o leitor possa entender melhor quem é, porquê seu trabalho é o de registrar mortes e o motivo pelo qual necessita tanto da morte de C.. Observa-se que a morte de C. é fundamental para que a identidade do narrador seja conhecida.

Desde o capítulo 3, o narrador fornece indícios de que não pertence ao

²⁵ Neste momento da narrativa, o narrador não seria co-referecial com nenhum personagem da história. Classificação de narrador e tempo a partir da teoria de Gérard Genette, em *Discurso da narrativa* (1979).

grupo dos personagens humanos vivos da narrativa, pois, segundo ele, “tenho a liberdade para trafegar pelas cidades atento aos mortos. Poucas são minhas restrições, desde que eu me empenhe em descrever, com concisão e objetividade, as condições de passagem dos corpos [...]” (MELLO, 2009, p. 14). O fato de ressaltar que tem liberdade de tráfego e poucas restrições demonstra que pode estar em muitos lugares, ou seja, talvez tenha facilidade de atravessar barreiras físicas.

O narrador é detentor de conhecimentos privilegiados, acima dos humanos que compõem a narrativa. O fato de ser um narrador testemunha, de saber sobre todas as mortes e, mais ainda, de ter o objetivo de tornar-se corpo são fortes indícios de que ocupa uma posição que está entre a vida e a morte. Há um jogo de suspense entre o narrador e o leitor, que não consegue desvendar ao certo quem é que narra, quem é esse “sujeito” composto de linguagem e que quer transformar-se em corpo.

No imaginário brasileiro popular, o narrador poderia ser definido como um espírito, fantasma ou assombração. Segundo DaMatta (1997, p. 146),

na nossa sociedade, os espíritos retomam para assegurar a continuidade da vida mesmo depois da morte, e os fantasmas aparecem para revelar que nossa vida material é relativa e que há outra realidade permanente por trás de tudo o que julgamos saber.

O narrador, mesmo sem assombrar e perturbar a vida dos vivos, quer garantir a continuidade da vida, mas da própria e, para isso, precisa apropriar-se do corpo de um morto. Ele não assusta, mas vigia a vida da família de C., simbolizando o que na cultura popular seria o morto que pode ver e saber tudo do mundo dos vivos.

Ele também ressalta que “a morte faz restos, e os restos concernem a mim” (MELLO, 2009, p. 15). Esta afirmação também indica o porquê desse narrador se ocupar do levantamento de mortes. Ele as registra porque necessita do que sobra delas, mas há uma condição para que possa fazê-lo:

Eu observo e descrevo gente morta, reunindo-a em um arquivo composto de outras mortes /observadas por mim e reconhecidas e confirmadas pela comunidade onde viveu. Entretanto, se um morto não comparece ao próprio velório, se não é rodeado e

conduzido por chorões até sua vala, se não é coberto de terra ao som monocórdio das orações, se não é chamado de morto em nenhuma cerimônia realizada em sua memória, não posso registrá-lo (MELLO, 2009, p. 18-19).

Evidencia-se o caráter social que a morte representa na narrativa, pois, além de ser um acontecimento biológico, é também um evento no qual a comunidade necessita atestar o óbito para que este seja realmente confirmado. Nesse caso, o morto só é morto quando algum vivo o reconhece como tal.

O narrador também é impedido de escrever e a listagem de mortes que registra é totalmente oral. Se não pode escrever, não é porque não sabe, mas por não poder, o que é mais uma pista para a composição da imagem do narrador desta história.

Juntamente com esta evidência de sua composição, é anunciado o envenenamento de C., personagem crucial para a narrativa e para o narrador, cujo “[...] trabalho de observar e descrever mortes deveria terminar com esse último registro” (MELLO, 2009, p. 29), mas não pode se realizar até que “[...] algum familiar encare o cadáver, que me dê mostras evidentes de que reconhece e atesta a morte, que assuma incontestavelmente o luto e providencie os ritos fúnebres” (MELLO, 2009, p. 23).

Como a morte de C. não foi automaticamente anunciada e compartilhada com a comunidade da cidade onde morava, o narrador dedica-se a acompanhar as atitudes da família a fim de entender o motivo pelo qual o óbito ainda não havia sido expressado.

O narrador podia transitar pela casa de C. e acompanhar todos os movimentos da família, incluindo as refeições. Vendo mãe e filha jantarem, acompanhadas do corpo de C., o narrador diz que “dentro de mim, a combinação e transmutação dos sólidos nunca ocorrem” (MELLO, 2009, p. 38). Mais adiante lamenta-se por “[...] não poder sentar-me sozinho e comer agora a carne que parecia suculenta, nem provar o tempero, nem mastigar o arroz” (MELLO, 2009, p. 41), ou mesmo deliciar-se com “a ambrosia / eu nunca poderia mastigá-la por falta de dentes e de ácidos estomacais preparados para dissolver a gordura dos ingredientes do doce. Mas o cheiro é tão denso e perfeito, que quase me basta” (MELLO, 2009, p. 70).

Por não ter um sistema digestivo completo, o narrador, como ele mesmo

descreve, é “[...] privado do alimento inteiro / acostumado a ingerir uma modalidade particular de nutriente, raramente apreciada porque feita de restos” (MELLO, 2009, p. 48), o que significa que ele não pode alimentar-se como um ser humano comum, mas, ao ver os alimentos preparados, sentir o cheiro ver as pessoas comendo, sente vontade de ingeri-los também, indicando que pode ter memórias sobre o sabor dos alimentos e que, em algum dia, já pode ter sido capaz de comer. O fato de mencionar sentir falta de um doce, no capítulo 67, também pode ser um indício de estar ativando uma lembrança de um alimento que já comera em vida.

Quando o narrador anuncia que aprecia uma alimentação feita de restos, descreve algumas características suas, o que novamente demonstra não ser humano. Primeiramente, ele diz que o principal trabalho de sua não língua não é experimentar alimentos, mas de registrar e contabilizar, seguida de sua descrição:

Eu sou feito de um espaço não contornado por uma linha de corpo. Falta-me muito, a maior parte. Sou desprovido de quantidade de matéria viva suficiente / que pudesse ser reunida em uma única pessoa, a ser identificada e designada com exatidão e certeza. Ou não me escutam, ou fingem não escutar. Ou não me veem, ou sou tomado por outro por obra de confusão. Não possuo qualidades distintivas / pela semelhança que tenho a tudo que foi perdido. [...] Minha presença é, por outro lado, sempre fugidia, dispersa e vazante, e meu encontro com os outros homens ocorre quando seus calendários atingem a última hora / do desaparecimento, cuja transposição eu narro (MELLO, 2009, p. 48- 49).

Após a descrição, comprova-se que o narrador não é humano por inteiro, pois diz que não contém [ainda] matéria suficiente para ter um contorno completo, mas deixa, com o ainda, uma brecha para interpretar que pretende reunir quantidade suficiente para ser corpo inteiro e passar a ser um sujeito percebido diante dos demais humanos.

A partir do exposto, completa que tem planejado sua reconstrução “[...] de ser também um homem, um homem inteiro” (MELLO, 2009, p. 50) e, para isso, necessita contabilizar mortes, através da palavra, para reunir “[...] a partir dos mortos, um corpo à feitura dos vivos” (MELLO, 2009, p. 50).

O narrador deixa subentendido que um dia já fora humano vivo, mas, “de

tudo que fui, restou-me apenas a língua, loquaz, grossa e comprida, projetada para fora da boca durante o sufocamento que me matou” (MELLO, 2009, p. 53), ou seja, sabe-se, a partir desse momento, que ele já havia sido humano. É um narrador morto que busca restos de mortes alheias para voltar a ser corpo inteiro e vivo.

Quando foi morto por sufocamento, ainda era criança, mas ao longo da narrativa percebe-se que o narrador não se comporta e não fala como menino, mas como um adulto, o que talvez possa ter sido um descuido do autor, que não pensou em compor o narrador com comportamento de acordo com a idade em que ele morreu. Se a morte “cristaliza” a idade e a imagem da pessoa, como pode o narrador, morto ainda menino, comportar-se como um adulto?

Como lhe restou apenas a língua, somente por ela pode manifestar seu relato de mortes, por isso seu registro é somente oral e, além disso, “um quase / homem não pode comer um doce inteiro, mas, quando um pouco dele está a faltar / o quase homem regala-se sobre as cinzas do que foi comido” (MELLO, 2009, p. 79) podendo, através da língua, absorver os restos do que foi comido pelos humanos.

Deduz-se que já fora humano não só pela descrição de corpo que falta, mas pelas memórias que resgata parecendo terem sido vividas por ele em outro tempo, além de dizer características particulares do que fazem os humanos. A vontade de comer e a certeza de que precisa de órgãos, de um contorno definido que se chama corpo para ser um humano inteiro, define que esse narrador, que ocupa um papel de morto na narrativa, não é a morte propriamente dita, pois, se fosse, não saberia como é ser um humano, não traria memórias de um passado vivido como humano.

No capítulo 38, o narrador se pergunta sobre o que um ser humano precisa fazer para se distrair: “Joga dados, lê um livro, arruma a casa, conta pássaros no céu?” (MELLO, 2009, p. 72) e conclui que ainda não pode fazer nenhuma dessas atividades “[...] embora rico de desejo e energia, não se realiza por meio de uma ação do corpo [...] Mas renunciarei a essa medida de derrota, estendendo minha permanência aqui / crendo em meu projeto único e pessoal” (MELLO, 2009, p. 73).

Como esse narrador, através do relato de outras mortes, já apresenta alguns elementos corpóreos, não é dotado do poder de atravessar barreiras

físicas, pois, se o tivesse, teria entrado no quarto do filho de C., mesmo com a porta trancada, para observar o que o menino fazia trancafiado e se ele poderia ser o autor da morte do pai, mas, como “o filho de C. voltou ao preferido covil, e eu estou entediado e sem esperança quanto à possibilidade de conhecê-lo ainda hoje. Não posso interferir na conduta alheia. [...] Por ora, portanto, não tenho mais o que fazer diante dessa porta” (MELLO, 2009, p. 78). O fato de não poder interferir e não poder fazer nada diante de uma porta fechada denota que o narrador não tem a capacidade de transpor barreiras físicas.

Não tendo poderes para subverter a situação imposta, “[...] nem pernas para enxotar C. da cadeira, nem mãos para cavar um buraco bem fundo onde enterrar” (MELLO, 2009, p. 87) o narrador necessita esperar até que o filho se mostre, até que alguém explique a morte de C. e, finalmente, que o enterrem para que o narrador possa voltar a ser humano.

Como o narrador encontra-se em passagem entre vivo e morto, não pode ser percebido por nenhum humano, como ocorreu até o momento na narrativa. Acontece que, certo dia, foi surpreendido por um cachorro que, pelo comportamento apresentado, pode ter sentido sua presença na casa de C.:

[...] O cachorro foi capaz de perceber minha chegada? Ele late, movimentando-se com vigor! Viva! Quanto mais próximo estou da porta, mas ele se excita! Tenho agora uma experiência de gente comum. Ser percebido é uma dádiva. [...] Chego ainda mais perto da porta. O ar do chão é quente de bafo. O cão rosna. [...] O comportamento do cão redobra de agressividade. Ele sabe que estou próximo. Afasto-me! [...] O cão quer me apanhar. Eu devia estar contente com a certeza de que sou percebido. Na verdade, estou. Mas meu medo é maior (MELLO, 2009, p. 95-96).

Este é o único evento na narrativa em que a presença do narrador é notada. Neste sentido, o narrador e C. compartilham o mesmo estado: são invisíveis perante os demais personagens da narrativa. O narrador, por ser desprovido de corporeidade, não poder ser visto por ninguém. C., presente em matéria, é ignorado pela mulher e filhos como morto. O caráter enfático de ser percebido, como se fosse uma dádiva, evidencia o que não acontece com C., cuja presença se torna irreconhecível. O fato de C. ser um corpo “invisível” em sua própria casa pode ser interpretado como uma crítica que o autor faz diante

da indiferença em relação às pessoas na realidade, traço característico da individualidade contemporânea. Quantas vezes, ao acompanhar notícias de mortes, não estamos com esses corpos em nossas casas, através das imagens dos noticiários, mas não somos capazes de reconhecer, de considerar aquela imagem com a morte de um semelhante. Isso não se aplica somente aos que morrem, mas também diante da dor, do sofrimento e das dificuldades alheias. A tragédia, a dor, a morte e a indiferença estão presentes, de forma direta ou indireta, no cotidiano de todos.

O narrador, diante de sua presença reconhecida pelo cão, lida com a ferocidade do animal, mesmo sabendo que ele não poderia mordê-lo, feri-lo ou matá-lo. Neste momento há o despertar, no narrador, de um sentimento que até então não havia mencionado: o medo. Novamente o narrador rememora o que é sentir medo de alguma coisa por estar em uma situação de perigo. O medo, acionado pelo instinto de sobrevivência, pois o narrador encontrava-se em perigo naquele momento, demonstra uma sensação inerente a todos os seres vivos. Assim como nos humanos, nos mamíferos este medo é facilmente detectável, pois todos sentem uma necessidade intrínseca de proteger a própria vida. O fato de ter tido uma experiência de gente comum, ao ser percebido pelo cão, e sentir medo, é um indicativo de que o narrador estaria voltando à condição de vivente, evidenciando um progresso de seu objetivo de voltar a ser um ser humano vivo.

Além do medo, o narrador revive outra experiência humana, a do desejo. Ao passar muito tempo na casa de C. observando todos os integrantes da família, passa a sentir atração, principalmente pela mulher do falecido. No quarto dela, o narrador circula “[...] a fim de observar de perto que suas pernas não possuem defeitos. Bom seria contar, além da língua, com duas boas fileiras de dentes para morder essa mulher que se enrosca” (MELLO, 2009, p. 99), demonstrando, desse modo, um desejo carnal pela mulher de C.. Como o narrador permanece durante muito tempo na casa da família do defunto, vários são os momentos em que ele nutre sua língua de desejos pela mulher alheia. No capítulo 116, o narrador descreve como se apropriaria sexualmente da mulher de C. mas, segundo ele: “este é meu coito imaginado. Minha língua pode muito, mas ainda não pode servir-se de uma mulher viva [...]” (MELLO, 2009, p. 196-197).

A mesma atração o narrador já não nutre pela filha. Podendo observá-la,

como faz com a mãe, ele comenta: “eu gostaria de sentir pela menina a mesma especial estima que tenho por sua pernuda mãe, mas não consigo nem mesmo olhá-la com a objetividade que deveria” (MELLO, 2009, p. 158).

No capítulo 59, o narrador novamente descreve sua atual situação e menciona que, não podendo ainda ser corpo, está no mundo através da linguagem. Sobre a relação corpo/linguagem na obra, Queiroz (2011, p. 126) comenta que

a linguagem se materializa por meio da ação corporal e a escrita se revela linguagem corporalizada. Corpo e linguagem revelam e são revelados numa relação recíproca em que corpo é linguagem e toda forma de linguagem se constitui em texto corporal.

Através da linguagem, narrando mortes alheias, o narrador consegue, aos poucos, seu contorno:

Sou narrador, e toda constituição que eu desejar / só poderá advir da linguagem que, ao mencionar o morto, tira dele algo para / meu pertencimento. [...] Eu tenho um corpo a perfazer e sou obrigado a cumprir as exigências da química. Até o momento não consegui abandonar este estado / entre desaparecer completamente ou tornar-me um homem / inteiro e visível / lugar intermediário onde estou, próximo dos vivos e dos mortos, a marcar com a língua a passagem tensa dos corpos (MELLO, 2009, p. 108).

O narrador menciona a linguagem como recurso de construção de sua imagem, dizendo ser “[...] um excluído que produz discurso. A palavra é o único indício de minha presença, e é por meio dela que toda ação e toda matéria podem aqui se realizar” (MELLO, 2009, p. 116).

A dialética entre corpo e linguagem na narrativa faz recordar *A farmácia de Platão*, de Jacques Derrida, publicado em 1972. Na obra, o autor, através do mito de Theuth, destaca a escritura como *phármakon*, podendo ser remédio e veneno ao mesmo tempo. Thot, irmão de Theuth, deus da escritura e da morte

[...] preside a organização da morte. O mestre da escritura, dos números e do cálculo não inscreve apenas o peso das almas [...]. Sua aritmética abrange também os acontecimentos da biografia divina. Ele é aquele que mede a duração da vida dos deuses (e) dos homens (DERRIDA, 2005, p. 36-37).

A escrita, nesse sentido, se caracteriza pela ausência do pai-autor da fala viva, pois “partindo do princípio de que a escrita funciona como um elemento de fixação da linguagem, pode-se considerar a escritura como a morte da fala viva e das histórias ligadas à memória pessoal dos indivíduos” (LOTTERMANN, 2010, p. 130). Utilizar a escrita como meio para a preservação da memória implica, simultaneamente, reduzir a capacidade de memorizar, o que é entendido como *phármakon*, pois, ao mesmo tempo que preserva uma memória, não permite a possibilidade de memorizar, causando o esquecimento.

No romance de Mello, o narrador, que é somente linguagem, usa a palavra como ferramenta de constituição corpórea. Derrida menciona que “por vezes o morto ocupa o lugar do escriba. E no espaço desta cena, o lugar do morto recai sobre Thot” (DERRIDA, 2005, p. 37). No romance, o narrador ocupa o lugar do escriba, mas sem utilizar a escrita como recurso narrativo. Ele é linguagem que narra sua história, a da morte de C., e também os óbitos que acontecem em Minas Gerais.

Diferente de Thot, que usa a escritura como fixação da linguagem, o narrador usa a linguagem como demarcação de seu corpo. Ele não usa a palavra escrita, pois não tem mãos com as quais possa escrever, e também não é descrito como um deus, mas cada vez que profere o nome de um morto, escreve seu contorno, delimita linhas que servirão de estrutura para seu corpo. A linguagem funciona, para o narrador, como (re)escritura de um corpo e preservação das memórias de quando fora humano. O *phármakon*, nesse sentido, revela paradoxalmente o bem e o mal da relação linguagem e morte. O narrador, ao mesmo tempo que usa a linguagem para narrar mortes, apropria-se do morto para reconstruir seu corpo, demonstrando que a morte causa o apagamento do indivíduo e, concomitantemente, alimenta o surgimento de novas vidas/corpos.

A relação entre linguagem e morte, portanto, torna-se muito presente no romance. O narrador, estando morto, sendo somente linguagem, se torna “presente” através dela podendo simbolizar uma analogia que se vivencia na realidade humana, pois o que se conhece sobre a morte e a experiência do evento só se sabe através da linguagem. Heidegger diz que “os mortais são aqueles que podem ter a experiência da morte como morte. O animal não o pode.

Mas o animal tampouco pode falar” (*apud* AGAMBEN, 2006, p. 09), ou seja, o animal humano tem a consciência de sua morte e da morte do outro por ser capaz de falar, de expressar-se sobre o evento através da linguagem, ao contrário do animal não humano, que somente morre, mas não adquire, ao longo de sua vida, uma consciência de seu fim.

Segundo o filósofo alemão, a morte seria a expressão mais autêntica do *Dasein*, ou seja, da própria presença/existência, mas, pelo fato do humano ter a consciência de sua morte, surge o que chama de negatividade, vinculada à angústia pelo morrer. Essa angústia, para Heidegger, também seria um sentimento de expressão autêntica do ser, diferente de somente estar no mundo, ou seja, não pensar sobre o verdadeiro sentido da vida, que, para ele, seria aprender a morrer.

Se, para Heidegger, a angústia seria uma expressão autêntica de ser no mundo, para Hegel (*apud* AGAMBEN, 2006, p. 28), “[...] a linguagem conserva o indizível dizendo-o, ou seja, colhendo-o na sua negatividade”, e isso, levando em consideração a morte, mesmo que seja negada através da linguagem na sociedade Ocidental, significa pela própria negatividade. O não dizer, o negar e o silenciar também são formas de expressar linguagem, portanto, também dizem.

Agamben (2006, p. 44) menciona o papel da linguagem sobre a própria ideia de ser, de pertencer ao mundo:

O abrir-se da dimensão *ontológica* (o ser, o mundo) corresponde ao puro ter-lugar da linguagem como evento originário, enquanto a dimensão *ôntica* (os entes, as coisas) corresponde àquilo que, nesta abertura, é dito e significado. A transcendência do ser em relação ao ente, do mundo em relação à coisa, é, primeiramente, transcendência do evento da linguagem em relação à fala.

O ser humano, portanto, efetiva seu lugar no mundo através da linguagem, capacidade inerente a ele. Expressando-se através da fala, ou seja, significando, o sujeito realiza a transcendência da qual Agamben fala.

Refletindo sobre isto a partir do romance analisado, pode-se afirmar que o narrador ocupa uma posição ontológica, ou seja, preenche o lugar da linguagem enquanto evento originário, mas, ao narrar as mortes, ao dizer, transcende para um outro espaço, que, na narrativa, seria a de “ser” no mundo

enquanto sujeito que, portador da linguagem, também é matéria, é corpo.

Ainda para Agamben (2006, p. 52, grifos do autor), “*a enunciação e a instância de discurso não são identificáveis como tais senão através da voz que as profere*, e, somente suponho nelas uma voz, algo como um ter-lugar do discurso pode ser mostrado”. Relacionando esta afirmação com o narrador do romance, percebe-se que ele somente pode expressar-se através da voz, pois o único órgão que lhe sobrou foi a língua. A voz se torna seu modo de expressão de linguagem. Assim, a voz profere o discurso de relatar mortes para, a partir do que sobra delas, constituir-se corpo.

A linguagem do narrador no romance expressa a voz de sua consciência, pois, através da voz “[...] a consciência existe e se dá realidade, porque linguagem é voz articulada” (AGAMBEN, 2006, p. 65 – grifos do autor).

Sobre a relação da linguagem com a morte, Agamben (2006, p. 67) diz que “a linguagem, pelo fato de inscrever-se no lugar da voz, é simultaneamente voz e memória da morte: morte que recorda e conserva a morte, articulação e gramática do traço da morte”, ou seja, sabe-se, através da linguagem, acerca da história da morte de milênios, sobre a morte e o morrer em diversas culturas, sobre a morte do outro, do próximo e, a partir das vozes que proferem discursos sobre o evento, pode-se, inclusive, tentar imaginar a experiência da própria morte. Nesse sentido, a linguagem fornece conhecimento sobre o evento mais misterioso da humanidade, ao mesmo tempo em que, ocupando um lugar de negatividade, não consegue expressar como será o momento da morte de cada sujeito, pois ele somente consegue viver a própria morte, não conseguindo verbalizar como foi sua experiência, porque o ser, lançado para a morte, perde a capacidade da linguagem.

Nesse exercício com a linguagem, o autor também ocupa uma função primordial, pois “escrever é um exercício de constituição de corpos na medida em que, escrevendo, se criam organismos e realidades, além de se excretarem emoções e experiências” (QUEIROZ, 2011, p. 126). Usando a linguagem através da escrita, o autor cria um personagem que, podendo ser somente linguagem, busca ser corpo e, para isso, precisa também criar sua realidade, narrando mortes e conferindo para si seus restos.

É possível estabelecer, nesse sentido, uma relação entre o narrador e o livro de Gênesis, que fala sobre a criação do mundo. No texto bíblico, Deus

primeiro fala para depois ocorrer a materialização de seu desejo, criando-se o mundo primeiramente pela linguagem e, depois, pelo ato concreto: “No princípio criou Deus o céu e a terra. E a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas. E disse Deus: Haja luz; e houve luz” (BÍBLIA, 1982, p.27).

Assim como a criação do mundo, a própria concepção humana acontece nesta mesma ordem: “Então disse Deus: 'Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança'. [...] Criou Deus o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou” (BÍBLIA, 1982, p.29).

No romance, ocorre algo semelhante ao descrito no livro de Gênesis. O narrador não abarca os mesmos poderes de Deus, mas existe exclusivamente pela linguagem. Como é um ser invisível e precisa de corpo, usa a linguagem, narrando mortes alheias, para se apropriar da materialidade do corpo que narra. Neste caso, também primeiro vem a linguagem para depois ocorrer a materialização do corpo, reunido de mortes proferidas pelo narrador.

O narrador vai, ao longo dos capítulos, definindo sua imagem, mostrando ao leitor que mesmo não havendo todas as características humanas completas, já sabe de que forma deverá comportar-se como, por exemplo, na seguinte passagem: “quando eu tiver cabeça, nela produzirei pensamentos inteiros. Mais ainda sou a função de um morto, entre obituarista e sombra [...]” (MELLO, 2009, p. 114). Para ele, não interessa a dor provocada pela morte, mas “[...] ter rosto, ter pelve, ter todos os componentes de um corpo” (MELLO, 2009, p. 115), inclusive gordura, para “[...] acomodá-la nos espaços mais devassados de minha constituição, dando prosseguimento ao longo e perseverante / trabalho de preenchimento daquilo que um dia, talvez, possa ser considerado corpo” (MELLO, 2009, p. 123).

Enquanto ser em passagem, o narrador descreve a casa onde viveu quando vivo, além de situações familiares até o dia de sua morte. Coincidentemente, sua casa está situada na mesma cidade em que viveu sua última vítima, mas o narrador não menciona o nome pela situação de morte não declarada e oficializada de C.. Ele comenta que nasceu e viveu naquela casa “[...] durante o tempo curto de minha vida” (MELLO, 2009, p. 134), sugerindo que tenha morrido ainda jovem, mas não relembra do lar como um lugar de memórias felizes: “minha casa, entretanto, não tem graça” (MELLO, 2009, p. 136), contudo

ele escolhe justamente sua casa para completar sua tarefa, “[...] voltando redivivo à casa de onde saí morto” (MELLO, 2009, p. 138), ou seja, mesmo que o lugar ative memórias ruins no narrador, é o espaço que demarca sua identidade. É próprio do ser humano ser identificado de onde veio, do lugar onde morou e, além disso, a casa tem a função de ser o espaço que guarda a família e as lembranças vividas.

Segundo Bachelard (1978, p. 201),

[...] é necessário mostrar que a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso.

A casa, neste sentido, tem o papel de fazer com que o narrador retorne ao que já fora. É o lugar da lembrança de uma vida que não tinha mais, é o espaço que escolhe para reintegrar-se no mundo dos vivos como um sujeito constituído de contorno, de corpo. C., cuja letra inicia seu nome e também inicia corpo, lhe servirá de linha de contorno sendo, ao final, “[...] derivado daquilo que narro / esse reunido de órgãos, compêndio de gente dilacerada [...]” (MELLO, 2009, p. 138).

No dia que seria seu aniversário, o narrador relata uma série de memórias de menino até o dia de sua morte, “uma vez que minha pequena história também tem a forma de obituário e cheira mal / de cadáver” (MELLO, 2009, p. 170), complementando que

esta é, de todas as anotações de morte, aquela que se refere à minha, e aqui se insere porque / se não pude ser alçado até hoje a uma vida plena de homem, também nunca terminei de morrer. Sou uma morte atualizada permanentemente pela palavra que, mencionada, expressa / que morro diariamente (MELLO, 2009, p. 170).

O narrador deixa claro ao leitor ser um sujeito que se encontra em passagem entre a vida e a morte, pois não é mais totalmente vivo e, ao mesmo tempo, nunca morreu por completo. Como busca voltar a ter corpo, seu estado

de passagem se atualiza toda vez que narra a morte de outra pessoa, pois absorve, além do relato do óbito, partes daquele corpo para si com o intuito de constituir-se por inteiro. Ao mesmo tempo, com a impossibilidade de pronunciar o nome completo de C., de não poder identificá-lo como morto e de não poder apoderar-se de suas partes para finalizar sua constituição, ocorre o contrário do que o narrador prevê com os relatos de mortes, visto que a palavra que não pode ser proferida contribui para o processo de morte completa do narrador. Sendo assim, enquanto o narrador não puder relatar a morte de C., identificando-o por completo, acaba perdendo o reunido de órgãos que já havia absorvido, natural em um processo de decomposição de qualquer ser que morre.

Como o narrador tem a função de narrar mortes, nada mais lógico que relatar a própria, sendo esta a que abre seu obituário, pois, a partir de sua morte, torna-se linguagem que necessita absorver o falecimento alheio para voltar a ser corpo.

Seu relato de morte inicia na infância. O narrador não se recorda de sua idade exata, mas tem plena certeza de que ainda era criança. Tudo começa quando a mãe, muito nervosa, o acorda em determinada noite culpando-o por algo de muito grave que havia acontecido em sua casa. Ao amanhecer, fica sabendo que sua ama havia caído da escada, ficando gravemente ferida, e que o menino, mencionado pela ama, seria apontado como o autor do crime. Mesmo não tendo admitido o crime, o narrador menino ficou de castigo por muitos dias. Do mesmo modo, depois da morte de C., é justamente seu filho, menino, que passa a ser o maior suspeito do narrador por ter matado o pai.

Após poder sair de seu quarto, o menino quis ver a ama, mas ela se recusava, e, semanas após o acidente, a ama, por fim, aceitou que o menino entrasse em seu quarto, podendo visitá-la sempre, desde que acompanhado de um adulto, pois sua mãe, mesmo não repetindo a acusação feita sobre o filho, sempre o olhava com desconfiança. A mãe, junto com o pai, havia formulado uma série de regras que o menino deveria seguir para conviver em família:

não fique muito tempo com a senhora V.
não a visite sem a companhia de outra pessoa
lembre-se de deixar sempre suas mãos à vista [...]
avise antecipadamente todo movimento que for realizar
(MELLO, 2009, p. 176).

O menino sabia que todos na casa desconfiavam dele e, para ocupar seu tempo com algo útil, resolveu costurar um xale para presentear a Senhora V. (ama).

Com o presente que havia feito especialmente para sua ama, achava que acreditariam em sua inocência e

[...] todas as alegações suspeitas a respeito de minha culpa seriam relegadas ao mesmo depósito onde se escondia / nem lá no fundinho, minha culpa verdadeira, infamante e inconfessável por ter, de fato, jogado a ama do alto da escada (MELLO, 2009, p. 178).

Mesmo com a certeza de que era o culpado, de fato, resolve atuar como um pobre menino injustiçado, que faz de tudo para recuperar a confiança de sua ama, a qual jamais deveria desconfiar do menino que ela havia criado.

O menino aproxima-se do quarto da Senhora V.. Ela estava sentada em sua cadeira de rodas, de costas para a porta de entrada. Ele, ao invés de anunciar sua chegada, coloca, de um só golpe, o presente sobre seu colo, assustando muito a senhora. Com muito medo, a ama jogou o presente no chão e tentava escapar pelo pouco espaço que havia em seu quarto. O menino insistia que deveria presentear a senhora, assegurando a ela que ele não faria mal. Ela chorava enquanto o menino ajeitava o xale sobre suas costas e foi quando a mãe entrou no quarto, ordenando, aos gritos, que ele se afastasse da cadeira da Senhora V.. Em seguida, através do relato do próprio narrador:

Minha mãe tomou meu braço pequeno, retirando o xale do corpo da senhora V. Minha mãe me deu um tapa no meu rosto muito mais forte do que o primeiro que eu ganhara, meses antes / e eu caí no chão (MELLO, 2009, p. 183 - 184) [...]

Meu pai, que ficara do lado de fora do quarto, sem que eu pudesse enxergá-lo, sentenciou / não tolero mais ouvir você dizer. Você é culpado e será punido aí / onde diz.

Minha mãe se aproximou de mim com as mãos enroladas nas pontas do xale, e com ele / eu fui sufocado (MELLO, 2009, p. 186-187).

A partir de seu relato, percebe-se que a mãe sempre soubera que o filho havia sido o autor do crime contra a ama. Mesmo ela não tendo morrido, a mãe

e o pai interpretavam a atitude do filho como um desejo de matar. Pela postura inesperada da mãe, que resolve punir o filho com a morte, não com um castigo, percebe-se que havia uma relação conturbada entre pais e filho, pois o pai é quem ordena que a mãe sufocasse o menino.

A morte do menino, sufocado pela mãe, se torna muito simbólica quando relacionada com a teoria de Freud (1990). O sufocamento do menino representa o rompimento da ligação maternal entre a mãe e o filho. O pai, aquele que seria o responsável pela castração do impulso e do desejo do filho pela mãe, não atua como aquele que efetivamente desfaz a relação, mas é o que determina o rompimento do laço entre mãe e filho.

Sendo ele uma criança, a reação que se espera é que todos procurem entender o motivo que o levou a praticar tal ato contra sua ama, e não o matar sufocado com o próprio presente que havia costurado para a enferma, mesmo que de forma falsa, pois não era para agradar, mas para transparecer que ele não poderia ser o autor de tal ato tão violento.

Acabando vítima do que havia planejado contra sua ama, ele descreve tecnicamente os resultados biológicos do sufocamento provocado pela mãe. Após o ato, entende-se o motivo pelo qual só restou a linguagem ao narrador:

Em mim a anatomia ficou louca, tornando-se / de menino a um conjunto de carne mole e roxa. Sem o contorno e a substância normais, faltei a mim mesmo, feito o desenho que um ilustrador decidisse depravar. Enquanto eu era vitimado, entretanto, minha língua, como em regra ocorre aos enforcados, projetou-se da boca, escura e gorda [...] língua transtornada, mas daí em diante, livre / e insaciável, às vezes blasfemadora, às vezes rancorosa, às vezes amorosa, amiga do doce e do resto [...] (MELLO, 2009, p. p. 188-189).

O autor apropria-se de uma característica física de quem morre por sufocamento para compor seu personagem narrador morto. Tendo ele morrido sufocado, saltando-lhe a língua, essa é a parte que se liberta de seu corpo, como o narrador diz. A língua, para o narrador, portanto, “[...] me mantém / na passagem tensa de um corpo / entre a morte, recolhendo dela o aspecto horrível, mas necessário / e uma vida, sustentada pela palavra que com esforço produzi até aqui” (MELLO, 2009, p. 189). Através da linguagem, ainda, “abandonarei a passagem, ocupando, daí em diante, um lugar próprio e um corpo inteiro,

deleitando-me com as qualidades de uma constituição dada pela linguagem” (MELLO, 2009, p. 191).

A língua seria o elo que possibilita ao narrador estar em passagem entre a morte definitiva e o retorno à vida, ocupando a função de reconstruir a imagem desse narrador, corporificando-o, através do que pode contar. O que se conhece sobre a morte não é o que a linguagem pode expressar? Os seres humanos somente sabem da morte através do que viram e ouviram, portanto, não seria através da linguagem, mais até do que da própria visão, que o indivíduo experimenta o que é morrer?

Para ser corpo, o narrador conta relatos de mortes. Para atestar que não morreu, o ser humano não conta sobre a morte de outro? Seria a atuação do narrador inversa ao que se pratica na realidade? Enquanto seres vivos normais falam da morte para certificar-se não ser da própria, o narrador fala sobre a morte para voltar a ser vivo. Necessita que a morte esteja próxima e presente para tornar a viver, enquanto que na realidade a necessidade é de se afastar do evento para assegurar-se fora dos limites da morte.

Após completar sua passagem, o narrador voltará a ser um humano, mas como será composto de restos dos mortos que registrou, não terá uma aparência definida, ou seja, não habitará o corpo de C., por exemplo, retornando tal qual foi, mas isso, segundo o narrador, pouco importa. Por ele, “quem primeiro reivindicar-me assegurará o direito de me chamar pela identidade que lhe aprover / se preferir, pode me chamar por nome de mulher” (MELLO, 2009, p. 192).

Ao longo dos últimos capítulos, o narrador se torna impaciente em relação à espera pelo enterro de C.. Ele clama, mesmo sem ser ouvido, que “enterrem C., deixem-me possuir um corpo, depois me amem, e eu serei o homem” (MELLO, 2009, p. 199), pois “minha língua está ficando cada vez mais ácida. Mal consigo perceber as sutilezas de sabor dos restos de doce que cato no chão” (MELLO, 2009, p. 219). A última passagem pode demonstrar que o narrador está perdendo sua capacidade de existência através da língua, que ao não se apoderar de C. logo corre o risco de desaparecer, inclusive através da linguagem.

No capítulo 136, a ideia de que pode desaparecer se torna evidente. O narrador anuncia: “esperei muito até agora. / Os órgãos que reuni, mesmo sob a

forma de linguagem, apodrecem. / Não posso esperar mais” (MELLO, 2009, p. 222) e complementa, falando com C., no capítulo 139: “seu destino não é velório, nem vala. Seu destino sou eu” (MELLO, 2009, p. 225).

Diante de tal afirmação, o narrador conclui que

[...] sou forçado a concluir agora, ao lado de C., que eu, para retornar como homem inteiro, de modo similar aos outros homens que vivem inteiros / devo, eu mesmo, tornar-me responsável por pelo menos uma morte, assumi-la integralmente, fazê-la desaparecer para transformar-se na porção de civilização que pretendo constituir [...] mas agora sei que a tarefa é minha / de possuí-lo, sem mais exigir da linguagem o que ela não consegue, nem lhe cabe, realizar (MELLO, 2009, p. 226-227).

Sabendo que decretar a morte de C. só dependeria dele, resolve, no dia seguinte, apropriar-se de seu morto e “terminado meu compromisso com C., de modo como me convém terminá-lo, esgotar-se-ão minha fala febril, minha existência em forma de língua e a narrativa que me sustenta” (MELLO, 2009, p. 229). O narrador retorna à sua casa que, aparentemente, está abandonada. Ele não fala o que aconteceu com seus pais e sua ama depois da sua morte. Em seu lar, faz planos para a casa e para sua futura vida pessoal: “talvez eu jogue tudo fora e compre coisas novas. Talvez eu mantenha as janelas sempre abertas para a entrada de ar fresco” (MELLO, 2009, p.230) e

[...] quem quiser que use, daí por diante, a língua, enquanto / eu me ocuparei, com felicidade, de meu corpo material e visível, pronto para ser pretendido pronto para experimentar o amor / como um acesso de deliciosas cócegas que o acomete (MELLO, 2009, p. 231).

Na noite seguinte, o narrador retorna a casa de C. para realizar as passagens dos corpos, salientando: “preciso de C. para constitui-me como corpo tanto quanto ele precisa de mim para desaparecer. [...] Ele é o meu início, sou o seu fim [...] C., entretanto, é minha extensão, C. é minha medida, C. é minha continuação” (MELLO, 2009, p. 233).

O narrador evidencia que sua tarefa é fazer com que os mortos desapareçam do convívio dos vivos, transformando-os em memória, e, ao mesmo tempo, ele precisa do corpo morto para se apropriar de partes e, assim,

converter-se em humano, em vida, o que evidencia a consciência fúnebre, explicada por Guiomar (1970), de que a morte está na vida, embora sem poder proferir que morrer é necessário.

Cumprindo uma função de médico legista na narrativa, o narrador, além de registrar as mortes que acontecem em Minas Gerais, divulga um relatório da causa do óbito e detalhes que só poderiam ser descobertos com uma autópsia, como é o caso da descrição interna do corpo de C. após o envenenamento: “[...] onde a corrosão, iniciada no esôfago, atingiu e superou os limites dos órgãos internos do vitimado, submetendo sua feição a uma torcedura [...]” (MELLO, 2009, p. 24).

Cada morte que o narrador registra, assim como um médico legista também faria, passa por um processo de autópsia para que o narrador possa saber a causa da morte e também ter conhecimento do que poderia ser aproveitado por ele mesmo.

Após realizar a autópsia, o que o narrador faz, ao apropriar-se de restos e órgãos dos quais registra as mortes, funciona como se fosse um transplante metafórico. Ao selecionar e pegar partes de diferentes mortos, o narrador faz o mesmo processo que seria feito se fosse realizado um transplante real, que nada mais é do que introduzir em um paciente, ainda vivo, um órgão saudável de alguém que já morreu. No caso do romance, o que necessita o transplante também não está vivo, e obtém o que sobra das mortes que narra, ou seja, restos. Juntando todos os despojos das mortes que registra consegue realizar, com apropriação do corpo de C., sua total transformação, voltando a ser matéria.

Em todos os capítulos fica evidente que o trabalho do narrador, além de registrar as mortes, é o de desvendar a causa dos óbitos, atuando como um perito e, ao mesmo tempo, como médico legista que, através da análise do corpo, fornece um laudo com a causa do falecimento. O narrador investiga, realiza autópsias dos corpos e avalia o que pode ser aproveitado para sua constituição. Mesmo sendo desprovido de mãos para tocar o corpo e realizar a autópsia, ele sabe o que acontece com cada morto que registra, o que faz com que o processo seja simbólico. Desse modo, as divisões dos capítulos poderiam ser metaforizadas nos processos de autópsia e também no processo de transformação e decomposição do corpo morto, pois, ao longo dos capítulos, há várias menções do estado de putrefação que o corpo de C. sofre. O tempo que

leva o corpo de C. para se decompor seria proporcional ao tempo que o narrador teria para se (re)constituir corpo completo, composto de órgãos e contorno. Os órgãos, ele adquire através dos registros de mortes aleatórias. O contorno advém de C., seu último morto.

No momento em que o narrador decide retirar C. de onde estava e levá-lo para sua casa, sua morada de infância e para onde retornará como novo vivo, acontece-lhe a primeira transformação humana. Como não tinha nenhuma presença corpórea, desprovido de órgãos e membros, como poderia retirar C., matéria em decomposição, de sua casa? Diante disso, o narrador explica que

onde deveria haver mão em mim, desfeita ainda em minha infância de sufocamento, deixando um espaço vazio de palma e dedos / justo em torno dessa falta, nasce agora meu primeiro indício de corpo / pura ação de manuseio determinada a retirar C. desta sala de jantar. Um, dois, três, tiro-o! (MELLO, 2009, p. 234).

Assim como é a mão que carrega, que serve para pegar, puxar, levar, transportar coisas e corpos, também é a mão que escreve, que deixa registrado um nascimento, uma morte e uma história. A mão, como primeiro membro corpóreo a ser gerado se torna simbólico no sentido de que é o meio pelo qual o narrador pode levar C. até sua casa, mas também é o membro que o identifica como um quase humano novamente e, ao mesmo tempo, abre a possibilidade de produzir outro modo de linguagem, através da palavra escrita.

Após retirar C. da sala de jantar, onde ficou amarrado em uma cadeira desde o dia de sua morte, o narrador confere se nenhum dos familiares pode ter percebido a movimentação dos corpos na casa. Depois de verificar onde todos estavam diz, em tom de despedida:

Que fiquem, então / ignorado o filho / vestida a filha / dormindo a esposa. Devo partir. Todos os destinos são menos importantes que o meu e o de C. Aproveitem a vida da maneira que dão conta de fazê-lo. Eu aproveitarei a minha” (MELLO, 2009, p. 242).

Chegando com C. à sua casa, o instala em sua sala de jantar, finalizando sua jornada. Na seguinte passagem, o narrador explica que, voltando a ser matéria, deixará sua função de narrador de óbitos e, claro, de sua própria morte:

[...] estou prestes a concluir meu trabalho. Tendo reunido aos extratos de corpos o último corpo que me faltava, deixarei a tarefa de narrador. Uma vez restituído ao mundo de onde desapareci pela via da força humana, poderei também abandonar cada dizer e / todas as narrativas que produzi acerca daqueles que, de maneira violenta ou acidental, morreram, incluindo, no conjunto de mortes narradas, minha própria narrativa de morte (MELLO, 2009, p. 248-249).

Apropriando-se do corpo de C., o narrador faz a passagem ao mundo dos vivos e C. conclui seu caminho até o mundo dos mortos.

Se, segundo DaMatta (1997, p. 158), “[...] a morte mata, mas os mortos não morrem”, Mello metaforizou um contexto real e popular através da morte negada de C. e o processo de apropriação do morto pelo narrador. O leitor sabe que C. está morto, portanto, que a morte mata, mas o morto não morre, pois, a partir da apropriação do corpo de C. pelo narrador, ele renasce com outro espírito. Mello brinca com o ritual de permitir que o morto “viva”, mantendo-o fisicamente na sala, lugar de convívio social da família.

O momento final do romance, bem como da apropriação do corpo de C., é descrito pelo narrador da seguinte maneira:

Devo me dedicar, pois, ao consumo de toda a química que convém a quem precisa constituir para si um corpo inteiro e vivo. C. de carbono, C. de corpo. C. de cadáver. Começo por lambe o seu rosto putrescente e, com ele, ocupo toda a extensão da minha língua. Nela não cabe mais a palavra (MELLO, 2009, p. 249).

A letra “C” se torna muito representativa, já que evoca “c”adáver, “c”arbono, “c”orpo, “c”ontorno, “C.” e “C”arlos, autor do romance. A mesma letra que possibilita o contorno do corpo de C. é a do autor, que desenha, cria e permite o nascimento da narrativa. Criador e criatura se unem através da palavra e da simbologia que a letra “C” possibilita ao significado do romance.

Ao final da narrativa, sabe-se que o narrador conseguiu atingir seu objetivo, mas o autor não descreve sua total transformação em humano. Outro ponto que fica vago é o motivo pelo qual e quem realmente assassinou C.. Esses e outros assuntos realmente são secundários na narrativa, uma vez que o mote central, além das narrativas de mortes paralelas, foi, para o narrador, matar simbolicamente C.. Ao final desse processo, a língua-narradora cumpre com seu

objetivo e, ao ganhar o corpo, troca de função. Deixando de ser linguagem, a língua do narrador, agora portador de um corpo, servirá, concomitantemente, como instrumento de suas vontades. Não é mais uma língua que governa a narrativa. O narrador se torna corpo com uma língua para lhe servir.

2.1.3 NARRADOR: CALEIDOSCÓPIO DE IMAGENS

A partir dos elementos expostos, pode-se pensar que houve uma mudança da imagem desse narrador no decorrer da história. Para analisar esse deslocamento de perspectiva de imagem, serão usados os conceitos de Simbólico e Imaginário²⁶, que pertencem à tríade lacaniana²⁷, relidos pelo esloveno Slavoj Žižek.

O filósofo explica a tríade lacaniana fazendo referência ao jogo de xadrez:

As regras que temos de seguir para jogar são sua dimensão simbólica: do ponto de vista simbólico puramente formal, “cavalo” é definido apenas pelos movimentos que essa figura pode fazer. Esse nível é claramente diferente do imaginário, a saber, o modo como as diferentes peças são moldadas e caracterizadas por seus nomes (rei, rainha, cavalo), é fácil imaginar um jogo com as mesmas regras, mas com um imaginário diferente [...]. Por fim, o real é toda a série complexa de circunstâncias contingentes que afetam o curso do jogo [...] (ŽIŽEK, 2010, p. 16).

Especificamente sobre o plano Simbólico, Žižek explica que

quando falamos (ou quando ouvimos), nunca interagimos simplesmente com outros; nossa atividade de fala é fundada em nossa aceitação e dependência de uma complexa rede de regras e outros tipos de pressupostos. [...] O espaço Simbólico funciona como um padrão de comportamento contra o qual posso me medir (ŽIŽEK, 2010, p. 17).

²⁶ Não será usada a perspectiva de Lacan na análise, mas da releitura que Žižek fez dos conceitos da tríade lacaniana, mais especificamente do Simbólico e Imaginário.

²⁷ Para Lacan, a realidade humana é sustentada por três níveis entrelaçados: Simbólico, Imaginário e Real. O plano do Real (não abordado neste subcapítulo) seria a instância que está para além do que poderia ser representado no plano do Simbólico. O Real é definido por situações que não cabem na realidade, por serem demasiadamente chocantes e traumáticas. Desse modo, o sujeito não consegue sobreviver se estiver completamente imerso no plano do Real, sem vínculo com o Simbólico. É necessário que haja uma ressimbolização dos eventos para que a vida seja suportável. Um exemplo de contato com o Real é o estupro. O processo de ressimbolização ocorre, por exemplo, quando a vítima da violência consegue falar sobre o ocorrido, estabelecendo uma nova maneira de se reinserir no plano Simbólico.

Seguindo a mesma lógica, o plano simbólico, portanto, oferece aos seres humanos limites e padrões para poderem identificar ações, situações e objetos da vida real, ou seja, funciona como um campo normativo de assimilação e conduta. Segundo Diana M. Heck (2015, p. 66),

o Simbólico é o plano no qual a vida do ser humano é estruturada. É através do campo do Simbólico que o indivíduo estrutura os códigos, leis, proibições, enfim, o que garante sua socialização. O Simbólico é a ordem do significante e o Imaginário, último elemento da tríade, está na ordem do significado. O Imaginário é a instância em que o ser humano projeta e visualiza objetos e situações na psique. O Simbólico estrutura o campo do Imaginário, ou seja, é a partir do que está no Simbólico que o indivíduo consegue imaginar no campo visual.

O Simbólico se projeta no que é usado como elemento identificador, tal qual o símbolo para o que se quer dizer, e o Imaginário seria como se imagina o fato/objeto/situação. Visto que o objetivo é pensar na mudança da imagem do narrador, que de vivo passou a morto e quis retornar à vida, é possível analisar o que identifica, na narrativa, esse narrador com a morte e, no seu desenrolar, quais são as pistas que o autor vai deixando para que o leitor compreenda que a imagem está novamente se transformando.

Primeiramente, o leitor não sabe quem é esse narrador, portanto, o imagina como um personagem humano normal que conta essas histórias que vão se entrelaçando. A partir do momento que o narrador anuncia que não pode comer, porque é desprovido de sistema digestivo, que é impedido de escrever, ou mesmo que necessita dos restos das mortes que narra, já se percebe que ele não é humano.

Com essas e outras características que o narrador vai anunciando sobre sua figura, muda o plano do Imaginário do leitor, pois esse, que possivelmente imaginava um narrador humano, passa a construir outra imagem do narrador. Sendo desprovido de corpo e tendo anunciado que um dia já fora humano, infere-se que é um narrador morto.

Sendo um narrador defunto, a imagem que se constrói de um morto parte do plano Simbólico, ou seja, o que, simbolicamente e culturalmente, identifica um morto? Na cultura Ocidental, o esqueleto é o elemento mais usado para se

referir à morte, portanto, nada mais natural do que criar a imagem de um esqueleto segurando uma gadanha. Esta não seria a morte soberana, mas apenas uma morte, que se ocupa de registrar os óbitos que acontecem em seu Estado.

O autor modifica essa ideia pré-concebida que o leitor poderia ter da morte e o leva a repensar, novamente, a imagem do narrador, pois, conforme vai narrando e apropriando-se dos restos que lhe concernem, vai se refazendo.

O narrador ocupa a função similar à do zumbi, pois, enquanto não se transforma, precisa alimentar-se do humano para continuar seu processo de voltar à vida. O zumbi, assim como o narrador, está morto e, enquanto não se decompõe totalmente, precisa de carne viva como fonte de alimento. O narrador do romance também precisa alimentar-se, mas de restos de humanos que morreram para cumprir seu objetivo de retornar à vida.

O fato de ser percebido pelo cão da família de C. e, no instante de retirar o corpo de C. de sua casa, quando nasce seu primeiro indício de corpo, transformam novamente a imagem do narrador, que, a partir do momento que resolve retirar C. de sua casa para apropriar-se de seu corpo, começa seu processo de transformação em humano. Os únicos indicativos que o leitor recebe sobre sua forma corpórea é quando surgem as mãos para poder carregar C.. Não se sabe como ocorreu a total transformação do narrador em humano, pois a história termina com a apropriação do corpo de seu último registro.

A imagem do narrador é modificada pelo menos quatro vezes no romance. No início, imagina-se um narrador humano, mas sem característica definida. Após alguns capítulos, sua imagem se transforma, pois o leitor é informado, por um série de anunciações, que ele não é humano, mas um morto que transita pelo mundo dos vivos para contabilizar mortes. Logo, a imagem que se projeta sobre esse narrador parte do concebido simbolicamente sobre um morto, porém, quando o narrador conta sua própria história, constrói-se a imagem de um menino, vivo, que, por acidente ou pura maldade, empurra sua ama da escada quase matando-a e, como castigo, acaba sendo sufocado pela própria mãe. Por último, apresenta-se a imagem do narrador que inicia seu processo de retorno à vida humana com a ajuda dos restos de C., sua última morte narrada.

Sendo assim, tem-se uma mudança de percepção da imagem do narrador no plano Imaginário, pois, ao longo da narrativa, o leitor é levado a ressignificar

a imagem dele e o faz com a ajuda de elementos que estão no plano do Simbólico. Esses elementos seriam as características que o narrador vai anunciando sobre sua imagem de narrador morto, de menino e de sujeito em processo de “ressuscitação”.

2.2 EL DON DE LA VIDA

O escritor colombiano Fernando Vallejo apresenta, em *El don de la vida* (2010), uma narrativa, cujo tema principal também é a morte, que se caracteriza como parte do “realismo sujo”²⁸, apresentando uma confluência de temas que são recorrentes em suas obras.

Sobre o escritor, Anke Birkenmaier (2010, p. 180) afirma que

Vallejo forma parte de un tipo de novelística que se ha llamado ‘realismo sucio’. Son narrativas de mundos marginales y muchas veces violentos [...]. Son novelas colocadas de forma muy clara en cierto momento o lugar histórico – Medellín después de Escobar [...], en momentos de un vacío, donde todos tratan de sobrevivir de alguna forma, ya que está claro que no hay estado o instituciones establecidas que les puedan ayudar.²⁹

Essas características ficam aparentes através da estética da obra, da linguagem e dos temas que são recorrentes em sua literatura. Sobre a estrutura estética dos romances de Vallejo, Chica (2010, p. 40) comenta que

no hay capítulos, ni trama, no hay compensación en las partes de la obra, ni tampoco partes. De hecho parece que no relee ni un solo párrafo de lo que escribe, sino que se sienta y nos cuenta todo de un tirón, según se le va viniendo a memoria. Cambios, divagaciones, olvidos, localismos, reformulaciones y titubeos de la lengua oral constituyen la sustancia narrativa de su discurso³⁰.

²⁸ Segundo Daniele Ribeiro dos Santos, “o realismo sujo se refere a uma literatura que explora o lado negro da vida, que desce aos buracos mais escuros da sociedade, tratando de temas como drogas, crime, prostituição, prisão, sexo, violência e morte” (2007, p. 68).

²⁹ “Vallejo forma parte de um tipo de romance que se chamou de ‘realismo sujo’. São narrativas de mundos marginais e muitas vezes violentos [...]. São romances colocados de forma muito clara em certo momento ou lugar histórico – Medellín depois de Escobar [...], em momentos de um vazio, onde todos tratam de sobreviver de alguma forma, já que está claro que não há estado ou instituições estabelecidas que os possam ajudar” (Tradução nossa).

³⁰ “Não há capítulos, nem trama, não há compensação nas partes da obra, tampouco partes. Parece que não relê nem um só parágrafo do que escreve, mas que senta e nos conta tudo de uma vez, da forma como vêm à sua memória. Mudanças, divagações, esquecimentos, localismo,

Ainda sobre a estrutura de suas obras, Diana Klinger (2006) diz que “[...] sempre se trata de histórias fragmentárias, dispersas, unidas apenas pelo fluir da memória do narrador. Todos os outros romances narram momentos autobiográficos da vida de Vallejo, histórias de família, da cidade, dos amigos [...]” (KLINGER, 2006, p. 122).

A linguagem que o autor utiliza em suas obras é abundante em localismos e expressões típicas dos colombianos, pois, se o autor almeja que sua história tenha um traço verossímil, necessita incorporar a realidade dos colombianos nos personagens. Para Chica (2010, p. 42),

[...] se podría decir que Vallejo pone todos los recursos posibles para acercarse a la realidad del lector [...] contándonos su biografía en primera persona, a través de un lenguaje propio de su tierra y con espontaneidad de quien habla sin interrupciones³¹.

Com um estilo de linguagem único, Vallejo constrói suas narrativas de modo que representem, de fato, o espaço social que descreve. Garnica (2016, p.118) salienta que o uso de “[...] cada expresión vulgar, cruda, parca, soez, fría; para él es una de las formas de discurso vigente en una sociedad también perturbada [...]”³².

O projeto estético de Vallejo, segundo Garnica (2016, p. 125),

[...] representa la crítica de la realidad que se percibe, que se deforma como resultante de un mundo desestructurado, libre de recepciones y emisiones racionales ordenadas. Al parecer, la desinhibición de sus palabras se convierte en el arma lingüística más poderosa para plantear desde la evocación de su realidad, el realce de una literatura dietética, de una voz narradora que se afirma mediante la negación de la sociedad, del tiempo, del espacio, de la marginalidad en que fue incluido.³³

reformulações e titubeios da língua oral constituem a substância narrativa de seu discurso” (Tradução nossa).

³¹ “[...] se poderia dizer que Vallejo utiliza todos os recursos possíveis para aproximar-se da realidade do leitor [...] nos contando sua biografia em primeira pessoa, através de uma linguagem própria de sua terra e com espontaneidade de quem fala sem interrupções” (Tradução nossa).

³² “[...] cada expressão vulgar, crua, parca, sem valor, fria; para ele é uma das formas de discurso vigente em uma sociedade também perturbada [...]” (Tradução nossa).

³³ “[...] representa a crítica da realidade que se percebe, que se deforma como resultante de um mundo desestructurado, livre de recepções e emissões racionais ordenadas. Ao que parece, a desinibição de suas palavras se converte na arma lingüística mais poderosa para expor a evocação de sua realidade, o realce de uma literatura dietética, de uma voz narradora que se

Vallejo se vale de uma estrutura narrativa específica, de uma linguagem característica de seu meio e de temas recorrentes como artifício para negar o tempo e o espaço social que descreve. Enquanto muitos escritores fogem da realidade como engendro para negá-la, Vallejo recorre ao que quer rejeitar como forma de denunciar o que, para ele, não está bem.

Jean Franco (2015, p. 179) afirma que há de se fazer uma leitura irônica do título do romance: “como todos sus libros es un lamento por lo efímero de las cosas y especialmente por los seres humanos y sus pertinencias”³⁴. Vallejo, como discute profundamente o tema da morte, aproveita “o dom da vida” para falar sobre a morte.

A obra centra-se no narrador, cujo nome não é mencionado, mas que se leva a crer que seria o próprio escritor, pelas várias referências de sua vida pessoal e das outras obras que escreveu.

Esse narrador, predominantemente autodiegético, além de intercalar fatos de sua vida, inclui algumas histórias das pessoas que registra em seu livro. O foco narrativo, portanto, oscila de acordo com o que o narrador conta, mas há predominância do narrador como protagonista.

O espaço onde a narrativa se passa é em uma praça de Medellín. O narrador e seu compadre passam o tempo sentados em um dos bancos dessa praça, rememorando as histórias de pessoas que morreram e que o narrador registrou em sua caderneta de mortos. Ele ainda se dedica a recordar vários acontecimentos de sua vida, criando, assim, uma história repleta de memórias de um passado que viveu e das pessoas que conheceu até aquele momento.

O objetivo do narrador é anotar mortos em uma caderneta, mas só pode registrar as mortes de pessoas que conheceu, seja pessoalmente, intimamente, por telefone ou por ter visto uma única vez.

Registrar, porém, alguém com quem somente falou ao telefone causou, no narrador, uma sensação de estar enganando a si mesmo e a Morte, mas seu compadre o convenceu do contrário:

– Compadre, me entró un conflicto: ¿pongo en mi libreta a

afirma mediante a negação da sociedade, do tempo, do espaço, da marginalidade em que foi incluído” (Tradução nossa).

³⁴ “Como em todos seus livros, é um lamento pelo efêmero das coisas e especialmente pelos seres humanos e suas pertinências” (Tradução nossa).

Germán Colmenares y a Cabrera Infante, que ya murieron y figuran con la cruz en Internet?

– ¡Póngalos! ¿Cuál es el problema, si ya murieron? [...]

– Es que nunca los vi. Tan sólo hablé con ellos por teléfono. A larga distancia. Desde México. Me costó un platal.

– Con mayor razón, si le costó un platal, los debe poner. [...] Oír a larga distancia es como ver con telescopio³⁵ (VALLEJO, 2010, p. 124-125).

A ideia seria contabilizar as mortes das pessoas, direta ou indiretamente, conhecidas, mas “¡De cuántos de los que figuran en mi libreta he sido espectador de sus vidas, pero no ellos de la mía!”³⁶ (VALLEJO, 2010, p. 33). Se o narrador nunca viu ou falou com o morto, mesmo que por telefone, não pode registrá-lo em seu livro, mas isso não significa que o morto, ainda em vida, tivesse que se lembrar ou ser íntimo do narrador. O fundamental para o registro é que o narrador conhecesse o defunto, não o contrário. Segundo ele

[...] para anotarlo en mi libreta de los muertos, que va en seiscientos cincuenta y siete contando abuelos, abuelas, tíos, tías, primos, primas, hermanos, hermanas, padres, madres... Más amigos, enemigos y conocidos vistos al menos una vez, pero eso sí, en persona (no en televisión), a una distancia máxima de cuadra y media que es hasta donde mudan los ojos³⁷ (VALLEJO, 2010, p. 11).

Seu obituário inicia com os seguintes nomes, inclusive de pessoas mundialmente conhecidas:

– Acevedo Esperanza, Acosta Adela, Acosta Antonio, Aguilar Hernando, Alape Arturo, Alatríste Gustavo, Alazraki Benito, Alberti Rafael...

– ¡Cómo! ¿Usted conoció a Alberti?

– Ajá.

³⁵ “ – Compadre, estou em conflito: Acrescento à minha caderneta Germán Colmenares e Cabrera Infante, que já morreram e aparecem com uma cruz na internet? – Os coloque! Qual é o problema, se já morreram? [...] – É que nunca os vi. Somente falei com eles por telefone. À uma distância enorme. Do México. Me custou uma fortuna. – Com toda razão, se te custou uma fortuna, deve acrescentá-los. [...] Escutar à distância é como ver com telescópio” (Tradução nossa).

³⁶ “Fui espectador das vidas de muitos que estão em minha caderneta, mas eles não foram da minha!” (Tradução nossa).

³⁷ “[...] para anotá-lo em minha caderneta de mortos, que já está em seiscientos e cinquenta e sete contando avôs, avós, tios, tias, primos, primas, irmãos, irmãs, pais, mães... Mais amigos, inimigos e conhecidos vistos ao menos uma vez, mas isso sim, em pessoa (não na televisão), a uma distância máxima de uma quadra e meia que é até onde alcançam meus olhos” (Tradução nossa).

- ¿Al poeta?
- Ajá. En Roma. En la piazza Campo dei Fiori donde vivía el hombre, y donde quemaron a Giordano Bruno³⁸ (VALLEJO, 2010, p. 24-25).

Desde que começou seu trabalho de registrar mortes, há vinte anos, o fluxo dos registros tem aumentado cada vez mais: “en los primeros veinte años tuve un muerto. En los diez siguientes tuve dos. Luego la trituradora de mi Señora empezó a acelerar y hoy no hay semana en que no anote uno al menos en mi libreta”³⁹ (VALLEJO, 2010, p. 127).

O compadre também tem a função de comunicar algumas mortes das quais o narrador ainda não sabia para que pudesse registrar em seu livro. Desde que seja conhecido do narrador, não há problema que ele fique sabendo da morte através de outros, como ocorre na seguinte passagem: “- Gracias, compadre, por el muerto que me da. Cuando llegue a casa lo anoto en la libreta. En la eme. ¡Medina Diego!⁴⁰” (VALLEJO, 2010, p. 51).

Outro nome conhecido registrado, por exemplo, foi o do cineasta colombiano Roberto Triana. Além dele, outros tantos, públicos ou familiares somente para o narrador, como os de

[...] don Leonidas Rendón y misiá Raquelita Pizano, mis abuelos, a quienes he tenido que poner, con dolor, en la libreta. Créame que sus muertes son las que más me han dolido, junto con la de mi perra Bruja⁴¹ (VALLEJO, 2010, p. 17).

A morte de sua avó foi uma grande perda. Em outro momento o narrador novamente rememora a partida da avó dizendo: “Ay Raquel Pizano, abuela, la eternidad nos separa. ¡A ver qué día la Muerte nos vuelve a juntar!”⁴² (VALLEJO,

³⁸ “– Acevedo Esperanza, Acosta Adela, Acosta Antonio, Aguilar Hernando, Alape Arturo, Alatraste Gustavo, Alazraki Benito, Alberti Rafael...– Como? Você conheceu Alberti?– Sim.– O poeta? – Sim. Em Roma. Na praça Campo dei Fiori onde ele vivia, e onde Giordano Bruno foi queimado” (Tradução nossa).

³⁹ “Nos primeiros vinte anos tive um morto. Nos dez seguintes tive dois. Logo a trituradora da minha Senhora começou a acelerar e hoje não há uma semana em que não anote ao menos um em minha caderneta” (Tradução nossa).

⁴⁰ “– Obrigado, compadre, pelo morto que me dá. Quando chegar em casa o anoto em minha caderneta. Na letra “m”. Medina Diego!” (Tradução nossa).

⁴¹ “[...] don Leonidas Rendón e a senhora Raquelita Pizano, meus avós, os quais tive que colocar, com dor, na livreta. Acredite que suas mortes foram as que mais me doeram, junto com a da minha cachorra Bruja” (Tradução nossa).

⁴² “Ai Raquel Pizano, avó, a eternidade nos separa. Veremos em que dia a Morte nos unirá!” (Tradução nossa).

2010, p. 24).

Por outro lado, um dos registros que não pode ser efetivado foi o de

[...] don Alejandro Ángel Londoño y misía María Escobar Jaramillo, a quienes no he puesto en la libreta no porque no se haya muerto (que bien muertos estarán ya que nadie vive ciento cincuenta años), sino porque no llegué a conocerlos⁴³ (VALLEJO, 2010, p. 17).

Os avós paternos também não puderam ser registrados, “[...] pues habían muerto cuando nací. Por eso no los tengo en la libreta. Muertos están, sí, mas como nunca los vi...No llenan los requisitos esenciales”⁴⁴ (VALLEJO, 2010, p. 22).

O único problema do narrador ser o detentor de um livro de registro de mortes de pessoas conhecidas é o fato de que ele próprio morrerá. Se isso ocorrer, não haverá mais quem continue a lista, mesmo que ainda tenham pessoas que o narrador conheceu vivas e também que o registre em sua caderneta. Para isso, adverte seu compadre de que lhe cabe a tarefa de fazê-lo, caso ele morra antes:

Nada está quieto, todo se mueve y lo que se mueve cambia y lo que cambia pasa y lo que pasa se olvida. ¿No cree que debo empastar mi libreta de los muertos? ¿O la dejo como está, sin tapa? El problema de una libreta así es su inconclusividad, el hecho de andar siempre en veremos, esperando a ver quién cae. Hasta el día en que el que cae es el que la lleva, el inventariador. No me vaya a dejar, compadre, por favor, ese día la libreta inconclusa⁴⁵ (VALLEJO, 2010, p. 15).

Seu compadre, compadecendo-se da preocupação de seu amigo, diz: “– Cuente con su servidor. ¿Cómo lo anoto? [...] – ¡Ah! ¿No me lo dice? Lo voy a

⁴³ “[...] dom Alejandro Ángel Londoño e a senhora María Escobar Jaramillo, os quais não pus na livreta não porque não morreram (que bem mortos estão já que ninguém vive cento e cinquenta anos), mas porque não cheguei a conhecê-los” (Tradução nossa).

⁴⁴ “[...] pois já haviam morrido quando nasci. Por isso não os tenho em minha livreta. Mortos estão, sim, mas como nunca os vi...Não preenchem os requisitos essenciais” (Tradução nossa).

⁴⁵ “Nada está quieto, tudo se move e o que se move muda e o que muda passa e o que passa se esquece. Não acha que devo encadernar minha livreta dos mortos? Ou a deixo como está, sem capa? O problema de uma livreta assim é sua inconclusividade, o fato de andar sempre em veremos, esperando para ver quem cai. Até o dia em que quem cai é o que a leva, o inventariador. No me vá deixar, compadre, por favor, esse dia a livretinha inconclusa” (Tradução nossa).

poner entonces en la i: el Inventariador”⁴⁶ (VALLEJO, 2010, p. 34-35).

O narrador estipula metas de preenchimento de sua caderneta e dialoga com seu compadre sobre os registros que já conquistou:

- Aspiro llegar a los setecientos antes de que la mano de doña Muerte se me pose encima.
- Ya verá que sí.
- Dios lo oiga. Seiscientos cincuenta y siete muertos que se dicen rápido, ¡pero cuánto me costaron algunos! A veces me acordaba del nombre pero no del apellido. Y a veces del apellido pero no del nombre⁴⁷ (VALLEJO, 2010, p. 25).

Muitas vezes custou até que o narrador pudesse registrar um conhecido falecido, pois necessitava lembrar do nome completo: “¡Lo que me costó Pacho Tabares, tres años! Primero no me podía recordar de Pacho. Y después de Tabares”⁴⁸ (VALLEJO, 2010, p. 26). Além disso, se o narrador não anotasse imediatamente após lembrar do nome completo, poderia acontecer como no caso de don Pacho, “que por dormirse en mis laureles y no ir de inmediato a mi escritorio a notarlo, don Pacho Tabares se me olvidó otros tres años”⁴⁹ (VALLEJO, 2010, p. 26). Por isso, o narrador decidiu que

[...] muerto que hoy recupere del olvido por una súbita iluminación de la memoria corro a la libreta a anotarlo así tenga que salir a toda verraca del baño con los pantalones abajo. ¡Cuánto me hacen sufrir los muertos! Los odio casi tanto como a los pobres⁵⁰ (VALLEJO, 2010, p. 26).

O narrador se enfada com seus mortos, porque toda vez que precisa fazer um novo registro, acaba desordenando sua lista, o que o acaba levando a uma posição contraditória, pois se propõe a registrar seus conhecidos falecidos, mas

⁴⁶ . “– Conte com seu servidor. Como o anoto? [...] – Ah! Não me disse? Vou colocá-lo então na letra “i”: o Inventariador” (Tradução nossa).

⁴⁷ “– Aspiro chegar aos setecentos antes que a mão da dona Morte me toque. – Vai ver que sim. – Deus te ouça. Seiscientos e cinquenta e sete mortos que se dizem rápido, mas quanto me custou alguns! Às vezes lembrava do nome mas não do sobrenome. Às vezes, do sobrenome e não do nome” (Tradução nossa).

⁴⁸ “Me custou três anos Pacho Tabares! Primeiro não conseguia recordar de Pacho. E depois de Tabares” (Tradução nossa).

⁴⁹ “Por não ir imediatamente ao meu escritório anotá-lo, esqueci outros três anos de dom Pacho Tabares” (Tradução nossa).

⁵⁰ “[...]morto que hoje recupere do esquecimento por uma iluminação súbita da memória corro anotá-lo na caderneta, mesmo que tenha que sair todo sujo do banheiro com as calças arriadas. Quanto me fazem sofrer os mortos! Os odeio quase tanto como os pobres” (Tradução nossa).

não gosta de ter que ordenar a lista de mortos toda vez que mais alguém morre. Sobre isso, ele diz:

Gran problema me causa cada muerto pues me desplaza a los que ya tengo cambiándome la numeración de la libreta, que tengo que volver a imprimir y volver a empastar para mantenerla al día, condición *sine qua non* de mi salud mental. Así, aunque me da gusto tener un muerto más, preferiría no tenerlo⁵¹ (VALLEJO, 2010, p. 30).

Ele não diz como faz o registro de mortes até certo ponto da história. O leitor é levado a acreditar que o narrador porta uma caderneta e anota manualmente os nomes, passando-a à limpo para mantê-la organizada, mas em determinado momento da história, ele revela que usa um computador para facilitar seu trabalho. O equipamento possibilita que o narrador, inclusive, consulte pela ferramenta de busca se já anotou algum nome ou ainda não.

O motivo pelo qual enumera seus mortos em ordem de falecimento e não pela data da morte é porque não sabe e/ou não se recorda do dia da morte de cada conhecido seu, como aconteceu com Armando Bo, produtor e cineasta argentino, que só foi registrado décadas depois de seu óbito, quando o narrador descobriu, através da internet, que ele já havia morrido.

O narrador também anuncia os familiares que já registrou em sua livreta:

Qué alegría me da ponerlos en la libreta. Raquel Pizano va en el puesto 445, Leonidas Rendón en el 487, Lía Rendón en el 488 y Aníbal Vallejo en el 496. ¿En qué círculo del infierno se estarán quemando ahora estos propagadores vesánicos de la especie?⁵² (VALLEJO, 2010, p. 29-30).

As únicas integrantes da família que merecem maior atenção do narrador, além da avó, são suas cadelas Argia, Bruja, Kim e Quina, das quais não gosta de mencionar suas mortes, mas que foram as que ele mais amou. Segundo ele, “con la muerte de Kim se me fue una de las dos últimas razones de vivir que me

⁵¹ “Grande problema me causa cada morto, pois tira do lugar os que já tenho mudando a numeração da caderneta, que tenho que imprimir e encadernar novamente para mantê-la em dia, condição *sine qua non* de minha saúde mental. Mesmo que me de gosto ter mais um morto, preferia não tê-lo” (Tradução nossa).

⁵² “Que alegria me dá anotá-los em minha caderneta. Raquel Pizano está no posto 445, Leonidas Rendón no 487, Lía Rendón no 488 e Aníbal Vallejo no 496. Em qual círculo do inferno estarão queimando agora os propagadores dementes da espécie?” (Tradução nossa).

quedaban”⁵³ (VALLEJO, 2010, p. 85).

O fato de mencionar seus animais de estimação com tanto amor revela outra característica das obras de Vallejo. No romance, o narrador menciona que a lista de seus grandes amores inclui suas quatro cachorras. Em uma entrevista concedida a Garrido, o autor afirma que sua grande causa na vida são os animais (VALLEJO, 2004), tanto que doou integralmente o dinheiro que recebeu do prêmio Rómulo Gallegos⁵⁴, em 2003, ao abrigo de cachorros abandonados de Bogotá.

Conforme a narrativa avança, percebe-se que o narrador aguarda seus próximos mortos com ansiedade, pois não objetiva somente registrar os conhecidos, mas passa a estipular metas de óbitos antes que ele mesmo seja o morto. Em uma conversa com seu compadre, comemora mais um óbito:

- ¡Qué placer! Estoy poniendo muertos nuevos en mi libreta al ritmo de dos por semana.
- ¿Nuevos muertos? O nuevos viejos. O sea: ¿que se acaban de morir? ¿O que se murieron hace tempo pero sólo hasta hoy usted se entera o los recuerda?
- De ambos.
- Al paso que va llegar a ochocientos.
- Dios lo oiga. Pongo muertos, amados u odiados, con la misma dicha, dándome tumbos de alegría el corazón⁵⁵ (VALLEJO, 2010, p. 87-88).

O objetivo do narrador é colecionar os nomes de pessoas conhecidas que morreram, intercalando seus anúncios de óbitos com relatos de seu passado e temas que são recorrentes em suas obras, construindo uma narrativa imersa em reflexões sobre o tempo, a vida e a morte, em um espaço social demarcado, que levantam temas e constituição de sujeitos fundamentais para o entendimento da narrativa vallejana.

O leitor compartilhará com Vallejo, a partir da leitura de seus romances, “[...] el enfado con Colombia y sus gobiernos, la furia anticlerical, la preocupación

⁵³ “Com a morte de Kim se foi uma das duas últimas razões de viver que me restavam” (Tradução nossa).

⁵⁴ Prêmio recebido pelo livro *El desbarrancadero* (2001).

⁵⁵ “– Que prazer! Estou pondo mortos novos em minha caderneta ao ritmo de dois por semana. – Novos mortos? Ou novos velhos. Ou seja: que acabaram de morrer? Ou que morreram faz tempo, mas só hoje você ficou sabendo ou se lembrou deles? – De ambos. – Ao caminho que vai chegar a oitocentos. – Deus te ouça. Anoto mortos, amados ou odiados, com a mesma sorte, saltando-me o coração de alegria” (Tradução nossa).

por la decadencia del lenguaje, el odio a las mujeres, entre muchos otros temas” (LANDER, 2015, p. 222)⁵⁶. Não só esses, mas outros temas surgem em *El don de la vida* que, juntos, constituirão a metáfora do romance.

O início da narrativa é marcado com uma memória do narrador sobre um menino que levou a seu apartamento em Bogotá. Naquela época, ao que parece, ele ainda morava com sua família, pois tinha que dividir o quarto com seus irmãos Darío e Silvio e, mesmo com os irmãos no mesmo quarto, não é impedido de manter uma relação sexual com aquele menino, como ele narra: “atropelladamente le fui quitando la ropa mientras él iba quitando la mía y nos besábamos: la camisa, los zapatos, las medias, los pantalones ... [...]”⁵⁷ (VALLEJO, 2010, p. 09). Ao longo da história, o narrador conta outros casos amorosos que teve em sua vida.

Antes de ter uma caderneta de mortos, o narrador fazia o registro dos nomes dos meninos com os quais se relacionava:

De joven solía coleccionar razas y nacionalidades de muchachos que iba anotando en una libreta, precursora de esta que llevo ahora con los muertos: de los muchachos vivos con que me iba acostando [...]”⁵⁸ (VALLEJO, 2010, p. 36).

A partir dos relatos de suas experiências sexuais, menciona que teve uma única relação com uma mulher, esposa do padeiro.

Vallejo também menciona outras obras no romance e relata acontecimentos de sua vida pessoal. Klinger (2006, p. 128), argumenta que essas características dão à obra um caráter de saga, pois há “[...] a persistência do mesmo personagem narrador em todos os romances, o retorno das mesmas histórias contadas com diferentes detalhes, assim como também as inúmeras referências de um a outro romance”.

Quando, por exemplo, o narrador menciona seus irmãos, Darío e Silvio, na primeira página do romance, evidencia que “[...] no necesitan presentación,

⁵⁶ “[...] o enfado com Colômbia e seus governos, a fúria anticlerical, a preocupação pela decadência da linguagem, o ódio pelas mulheres, entre muitos outros temas” (Tradução nossa).

⁵⁷ “Atropeladamente, fui tirando sua roupa enquanto ele tirava a minha e nos beijávamos: a camisa, os sapatos, as meias, as calças... [...]” (Tradução nossa).

⁵⁸ “De jovem, costumava coleccionar razas e nacionalidades de meninos que ia anotando em uma caderneta, precursora desta que llevo agora com os mortos: dos meninos vivos com os quais dormia” (Tradução nossa).

ya los presenté en otros libros”⁵⁹ (VALLEJO, 2010, p. 11). Tudo que o autor escreveu passa a ser fundamental para a compreensão de cada obra, pois as histórias se entrelaçam. Cabe ao leitor buscar as informações mencionadas em outros títulos para saber mais sobre algum personagem ou acontecimento.

O compadre do narrador menciona que havia lido em outro livro seu sobre a morte do poeta López Velarde: “- Acuérdesse de lo que contó usted mismo del poeta López Velarde cuando le dijeron que no saliera con aguacero porque se podía morir [...] – ¿Y donde conté yo eso? – En *Entre fantasmas*”⁶⁰ (VALLEJO, 2010, p. 29), o que demonstra que há uma repetição de personagens, talvez muitos reais, nas obras do escritor (narrador).

Seus familiares, mencionados em sua caderneta de óbitos, também são constantemente citados em suas obras. O narrador anuncia, inclusive, que: “Véase el librito de mi autoría *Los días azules*⁶¹ donde están retratados todos ellos. Y punto que no me repito. A otra cosa”⁶² (VALLEJO, 2010, p. 48).

Também menciona outro personagem que já apareceu em outra obra sua: “[...] a Chucho Lopera lo mandaron de veinticuatro puñaladas al infierno. Pero eso ya lo conté en otro lado. ¿Dónde? – En *El fuego secreto*”⁶³ (VALLEJO, 2010, p. 51).

Nem sempre o narrador lembra o nome do livro no qual já contou alguma história que rememora em *El don de la vida*. Um exemplo é sobre o incêndio ocorrido no “Café Miami” que “en algún libro lo he contado, ¿pero en cuál? En las páginas de ese libro olvidado han de seguir bailando las llamas...”⁶⁴ (VALLEJO, 2010, p. 70).

Os enterros que o narrador presenciou também estão descritos em alguns de seus livros. Segundo ele: “quien repase con atención las veinte mil páginas de mis veinte libros se encontrará en ellas, aquí y allá, diseminados, dispersos, esos cinco escasos míseros entierros”⁶⁵ (VALLEJO, 2010, p. 88). Essa

⁵⁹ “[...] não necessitam apresentação, já os apresentei em outros livros” (Tradução nossa).

⁶⁰ A obra mencionada pelo narrador é a última da coletânea *El río del tiempo*, publicada em 1993.

⁶¹ Primeiro romance da coletânea autobiográfica de Vallejo, *El río del tiempo*, publicado em 1985.

⁶² “Veja o livrinho de minha autoria, *Os días azuis*, onde estão retratados todos eles. E ponto que não me repito. À outra coisa” (Tradução nossa).

⁶³ Publicado em 1987, segundo romance da coletânea autobiográfica de Vallejo, *El río del tiempo*.

⁶⁴ “Em algum livro eu contei, mas em qual? Nas páginas desse livro esquecido as chamas devem seguir bailando...” (Tradução nossa).

⁶⁵ “Quem repassar com atenção as vinte mil páginas de meus vinte livros se encontrará com elas, aqui e lá, disseminados, dispersos, esses cinco escasos míseros enterros” (Tradução nossa).

passagem faz referência aos únicos enterros dos quais o narrador participou.

Sendo perguntado sobre os títulos de seus vinte livros, o narrador contesta ao compadre: “¡Ah caray! Eso sí es como preguntarle a la que me parió los nombres de sus hijos. Tantos fueron que se les olvidaron”⁶⁶ (VALLEJO, 2010, p. 90). O compadre, possível conhecedor do trabalho do narrador, critica o teor de suas obras, afirmando que as opiniões do autor relacionadas ao seu país de origem são muito drásticas, mas que o resto está bem.

Outra crítica que o narrador faz se direciona à Colômbia, país natal de Vallejo. Segundo Julia Musitano (2015, p. 169),

Vallejo es un melancólico que ve todo en el estado decadente de la ruina. Un melancólico al que le pesa el sufrimiento del mundo, y al que simultáneamente lo retiene en el centro de la tierra. Un melancólico en Medellín que ve su tierra natal en una constante descomposición social [...]⁶⁷.

O país é retratado na obra mais pelas características ruins do que pelo que tem de belo e bom. Talvez isso esteja relacionado com o fato de Vallejo ter aberto mão de sua cidadania, em 2007, após ter sido acusado de insultar a religião católica em um de um artigo que escreveu, juntamente com Daniel Samper Ospina, diretor da revista colombiana *SoHo*. Na época, o juiz deliberou que ambos deveriam ser presos, o que ofendeu Vallejo, pois, para ele, isso violava seu direito de liberdade religiosa e expressão. Mesmo a prisão sendo revogada, o escritor continuou com os trâmites para a nacionalização mexicana, abrindo mão da colombiana.

Na obra, a primeira impressão sobre Colômbia é a de que é o país do cartel e das drogas. Coincidentemente, Vallejo é conterrâneo do maior narcotraficante de todos os tempos, Pablo Escobar, que fez com que Colômbia ficasse conhecida mundialmente pela imagem de país de narcotraficantes. Por isso, a primeira informação sobre o país no romance está vinculada ao senso comum, ou seja, que é o país do narcotráfico. Além disso, menciona que

⁶⁶ “Ah, caralho! Isso sim é como perguntar a quem me pariu os nomes de seus filhos. Tantos foram que os esqueceu” (Tradução nossa).

⁶⁷ “Vallejo é um melancólico que vê tudo em estado decadente de ruína. Um melancólico que lhe pesa o sofrimento do mundo, e ao que, simultaneamente, o retém no centro da terra. Um melancólico em Medellín, que vê sua terra natal em constante decomposição social [...]”(Tradução nossa).

“Colombia es un matadero, el campo mejor minado para la Muerte”⁶⁸ (VALLEJO, 2010, p. 89), reforçando a ideia de que não é um país seguro para viver ou conhecer, pois é tomado pelo tráfico e pelo crime, que só leva à morte.

O compadre pede para que o narrador descreva Medellín, se a cidade era a mesma de sua infância e ele contesta que é “como hoy: asesina, ventajosa, rencorosa, indolente, ignara, roma, zafia”⁶⁹ (VALLEJO, 2010, p. 129). Diante de tantos qualificativos negativos, o compadre pergunta ao narrador se há algo em Medellín que se salve e ele responde que os únicos que se salvam são os loros.

Para o narrador, ainda, o que fere a imagem do país é o governo, que, segundo ele, é o maior salteador da Colômbia. Os governantes também passaram a extorquir parte da população, “[...] les hizo invivible la vida a los ricos cargándolos de <<valorizaciones>>”⁷⁰ (VALLEJO, 2010, p. 22). Mais adiante ele acrescenta:

¡Chupasangres los del gobierno! Al final le cobraban impuestos hasta por los árboles que tenía. Y los iban contando: dos mangos, dos mandarinos, diez naranjos y uno especial, el de las naranjas ombligonas, que pagan el doble porque como son tan grandes... [...] Mañana salgo con una escopeta de dos cañones y le vuelo la puta testa al alcalde⁷¹ (VALLEJO, 2010, p. 23).

O narrador acredita que por causa dos altos impostos que os fazendeiros tinham que pagar foram obrigados, aos poucos, a venderem suas fazendas e viverem em bairros menos elitizados. Mais tarde as fazendas foram destruídas para que se construíssem prédios e/ou novas rodovias.

O presidente também passa a ser alvo de críticas do narrador. Ele não menciona algo que o governante tenha feito de errado em seu mandato, mas se atém em difamar a imagem do representante do país como forma de demonstrar o ódio que carrega.

Em toda a narrativa percebe-se que, para o narrador, os grandes males

⁶⁸ “Colômbia é um matadouro, o melhor campo minado para a Morte” (Tradução nossa).

⁶⁹ “Como hoje: assassina, vantajosa, rancorosa, indolente, ignorante, grosseira” (Tradução nossa).

⁷⁰ “[...] fez com que a vida dos ricos fosse indigna de ser vivida carregando-os de <<cobranças>>” (Tradução nossa).

⁷¹ “Os do governo são uns sanguessugas! Ao final cobravam impostos até pelas árvores que tinha. E iam contando: duas mangueiras, dez laranjeiras e uma especial, o das laranjas graúdas, que pagam o dobro porque são tão grandes... [...] Amanhã saio com uma escopeta de dois canhões e acerto a puta testa do prefeito” (Tradução nossa).

da Colômbia são o governo e a Igreja: “No hay mal que padezca Colombia que no se remonte a la Iglesia o al gobierno”⁷² (VALLEJO, 2010, p. 24).

Franco (2015, p. 180) resume o tratamento dado aos temas sociais e religiosos na obra da seguinte maneira:

Es también un lamento por la degeneración de Antioquia, debido al crecimiento de Medellín, que ha transformado los escenarios de la juventud y ha hecho imposible el amor para un país natal que ya no existe. [...] Esta minihistoria resume la degeneración que es asociada con las “mentiras” de la creencia religiosa y la nacionalidad. Como él mismo constata, “no es comida lo que quiero vomitar. Es a Colombia, a mi familia, al loco Cristo... Toda esta mentira nauseabunda que me metieron adentro y que me está envenenando las tripas”⁷³.

Se a Igreja e o governo são os causadores do mal para a população colombiana, os pobres, segundo o narrador, são os que prejudicam a vida dos ricos. “Para que el pobre agradezca hay que darle plata. Plata, plata, plata, sin parar o su gratitud se acaba”⁷⁴ (VALLEJO, 2010, p. 44).

Ele se posiciona política e socialmente para que o leitor tenha certeza que suas opiniões não são metafóricas ou irônicas, mas a verdade, pois afirma que

[...] soy de derecha. A la alcahuetería del Pueblo indolente y paridor no le entro. [...] El campesino colombiano es lo peor de lo peor, la más dañina alimaña. Y la bondad natural de estas sabandijas el mito más descarado e impúdico que haya parido en su insania la mentira. Ellos llevaron a cabo la Violencia, la que se dejaron azuzar en sus podridas almas por los políticos, y no digo sembrar porque desde siempre la traían⁷⁵ (VALLEJO,

⁷² “Não há mal que padeça Colômbia que não se remonte a Igreja e ao governo. A Igreja dos tontos e o governo dos que dissemos. Nunca vote, compadre, nem vá a missa, não manche suas mãos nem se deixe enganar que de minha parte, limpo a bunda com a Bíblia e com a Constituição da Colômbia” (Tradução nossa).

⁷³ “É também um lamento pela degeneração de Antioquia, devido ao crescimento de Medellín, que transformou os cenários da juventude e fez impossível o amor para um país natal que já não existe. [...] Esta mini história resume a degeneração que é associada com as “mentiras” de uma crença religiosa e a nacionalidade. Como ele mesmo constata, “não é comida o que quero vomitar. É a Colômbia, minha família, o Cristo louco... Toda esta mentira nauseabunda que me meteram adentro e que está me envenenando as tripas” (Tradução nossa).

⁷⁴ “Para que o pobre agradeça há que dar-lhe dinheiro. Dinheiro, dinheiro, dinheiro, sem parar ou sua gratidão se acaba” (Tradução nossa).

⁷⁵ “[...] sou de direita. Não me deixo enganar pela falsidade desse povo indolente e paridor. [...] O camponês colombiano é o pior do pior, o predador mais daninho. A bondade natural destes insetos é o mito mais descarado e impudico que a mentira pode parir. Eles são responsáveis

2010, p. 111).

A prostituição é outro tema frequente na narrativa. O narrador menciona que quando vivia em Roma, facilmente encontrava garotos prostituindo-se pelas noites. Ao se referir a esses meninos, dizia: “¡Qué mugrosos, pero qué bellezas! Usted habría sido feliz con ellos pagándoles centavitos”⁷⁶ (VALLEJO, 2010, p. 12). A função social dos meninos pobres é a de agradar, pois “nacieron para la satisfacción sexual de sus mayores”⁷⁷ (VALLEJO, 2010, p. 108).

Segundo o narrador, os meninos se sujeitam a prostituição na Colômbia porque

a falta de papá, con lo que ganan estos niños sostienen familias enteras. Sus mamás tienen hijos de dos, tres y cuatro maridos. Los maridos se van, los niños quedan, a la buena de Dios para que este Ser Providente y Bondadoso se ocupe de ellos⁷⁸ (VALLEJO, 2010, p. 40).

A falta da figura paterna faz com que os filhos mais velhos entrem para o mundo da prostituição e do crime como modo de sobreviver e trazer algum sustento para a mãe e irmãos. O compadre e o narrador encontraram dois meninos na praça. Ambos fazem parte desse meio e, inclusive, são desacreditados de terem uma vida longa, porque mais dia, menos dia o destino desses meninos é que alguém os mate. Um deles, Jonathan Alexander, diz ao narrador que tem pai, mas não o conhece. Ambos seguem a conversa: “-¿Y cuántos son en tu casa? – Cinco hijos y mi mamá. – Y sin papá. – No. Con cinco papás: uno para cada hijo. – Pero perdidos, maestro. Porque aquí la mamá queda, pero el papá se va: a putiar con otra en otro toldo”⁷⁹ (VALLEJO, 2010, p. 79).

pela Violência, a que deixaram estimular em suas almas pelos políticos, e não digo semear porque sempre a levaram” (Tradução nossa).

⁷⁶ “Que sujos, mas que belezas! Você teria sido feliz com eles pagando-lhes centavinhos” (Tradução nossa).

⁷⁷ “Nasceram para a satisfação sexual dos mais velho” (Tradução nossa).

⁷⁸ “Na falta de pai, com o que ganham estes meninos, sustentam famílias inteiras. Suas mães têm filhos de dois, três e quatro maridos. Os maridos se vão, os meninos ficam, à sorte de Deus, para que este Ser Providente e Bondoso se ocupe deles” (Tradução nossa).

⁷⁹ “ – Quantos são na tua casa? – Cinco filhos e minha mãe. – E sem pai. – Não. Com cinco pais: um para cada filho. – Mas perdidos, professor. Porque aqui a mãe fica, mas o pai se vai: ficar com outra em outro toldo” (Tradução nossa).

Além da prostituição de meninos, o que configura um crime, também há menções críticas por parte do narrador de casos de pedofilia cometidos por padres, como na seguinte passagem: “No vaya a volverse como el padre Marcial Maciel, el mexicano, que no compartió su jardín florido con nadie y hoy se quema en los infiernos”⁸⁰ (VALLEJO, 2010, p. 61). Na passagem, o narrador usa o termo “jardim florido” para designar os meninos abusados pelo padre.

A Igreja Católica é outro grande assunto na narrativa. O narrador se ocupa sempre de falar sobre a religião em tom crítico, o que passou até a ser interpretado por alguns como insulto. Vallejo, afirmando ter o direito à liberdade religiosa e de expressão, não amenizou os termos e as críticas não só nesta, mas em todas as suas obras, pois, segundo ele, “si queremos que haya moral no puede haber religiones”⁸¹ (VALLEJO, 2010, p. 136).

Aníbal González (2015, p. 130) comenta que “[...] todo lector de Vallejo ha experimentado el aluvión de diatribas contra la Iglesia católica, el cristianismo, la existencia de Dios y la religiosidad en general con el que están salpicadas sus narraciones”⁸².

A primeira crítica acontece quando o narrador questiona seu compadre sobre a Santíssima Trindade: “¿Usted sí cree en el misterio de la Santísima Trinidad? Yo digo que es un *ménage à trois* de unos que se quieren. E incestuosos, pues el Hijo es el hijo del Padre, y el padre es el padre del Hijo”⁸³ (VALLEJO, 2010, p. 15).

Para o narrador, as representações religiosas são invenções e não servem para nada, já que não acredita em Deus, Virgem Maria, Santíssima Trindade, etc. Sobre isso, ele menciona: “¡Y al diablo con Dios que no lo necesito para nada! ¿De qué me sirve? ¿Qué me explica? ¿Qué me da? ¿Que alguien tuvo que crear esto? ¿Y por qué? No es necesario”⁸⁴ (VALLEJO, 2010, p. 54).

⁸⁰ “Não fique como o padre Marcial Maciel, o mexicano, que não compartilhou seu jardim florido com ninguém e hoje queima no inferno” (Tradução nossa).

⁸¹ “Se queremos moral, não pode haver religiões” (Tradução nossa).

⁸² “Todo leitor de Vallejo experimentou uma enxurrada de críticas contra a Igreja católica, o cristianismo, a existência de Deus e a religiosidade em geral com que estão salpicadas suas narrações” (Tradução nossa).

⁸³ “Você acredita no mistério da Santíssima Trindade? Eu digo que é um *ménage à trois* de uns que se querem. E incestuosos, pois o Filho é o filho do Pai, e o Pai é o pai do Filho” (Tradução nossa).

⁸⁴ “Ao diabo com Deus que não o necessito para nada! De que me serve? O que me explica? O que me dá? Por que alguém teve que criar isto? Por que? Não é necessário” (Tradução nossa).

O narrador também não pretende registrar as mortes simbólicas das Igrejas de Colômbia, pois, segundo ele

Iglesias no, porque como estamos en un país cristiano... De buenos cristianos. O sea malos: oportunistas, egoístas, rencorosos, envidiosos, rezanderos, rapaces...Lambeculos de papa y comedores de animales. Amén de otras características que enumeré en *El río del tiempo* y que pasan de mil⁸⁵ (VALLEJO, 2010, p. 18).

A passagem evidencia o que o narrador (escritor) pensa sobre a Igreja e seus frequentadores. Como disse, já está registrado em outras obras, como na coletânea citada, o que demonstra que a religião é uma crítica constante do escritor.

A noção e divisão católica do céu e do inferno também é usada pelo narrador para dizer que “en el infierno hay mucho cura, mucho papa, gente empalagosa y mala. El cielo en cambio está lleno de angelitos preciosos”⁸⁶ (VALLEJO, 2010, p. 19). A partir do exposto, o narrador faz uma crítica dizendo que o inferno, lugar dos pecadores, é justamente habitado pelos representantes de Deus na terra, ou seja, aqueles que deveriam ser os exemplos a serem seguidos, mas que, em prática, segundo o narrador, não o são, já que vão para o lado oposto do céu no dia do juízo final.

Em outro momento, falando com seu compadre sobre o esquecimento dos nomes que deveria registrar em sua caderneta, o narrador faz menção aos crimes que haviam sido cometidos pela Igreja Católica:

- El mal de Alzheimer.
- No sea burro, compadre, que ése es el olvido total: el que padece, por ejemplo, la Iglesia católica respecto a sus incontables crímenes cometidos a lo largo de veinte siglos, y que se le borraron de un plumazo de la memoria pese a que los escribió con sangre.
- A mí a la Iglesia no me la toque que me encanta su forma de enterrar.

⁸⁵ “Igrejas não, porque como estamos em um país cristão... De bons cristãos. Ou seja maus: oportunistas, egoístas, rancorosos, invejosos, rezadeiras, rapinas... Puxa-sacos de papa e comedores de animais. Amém de outras características que enumerei em *El río del tiempo* e que passam de mil” (Tradução nossa).

⁸⁶ “No inferno há muito padre, muito papa, gente enjoativa e má. O céu ao contrário está cheio de anjinhos preciosos” (Tradução nossa).

– Ah eso sí, para enterrar muy buena. Y para cobrar hasta por los entierros. Es más rapaz que un banco⁸⁷ (VALLEJO, 2010, p. 25).

Deus também não é uma imagem que inspira bondade e pureza ao narrador. Ele afirma que “Dios nos es bueno, es malo, un especialista en desastres que nos manda terremotos, maremotos, ignorancia, fanatismo, hambrunas, presidentes, pestes, papas...[...]”⁸⁸ (VALLEJO, 2010, p. 75), contrariando a ideia de que Deus é somente o bem.

O narrador também fala da humanidade com grande pessimismo. Ele menciona que a AIDS não foi capaz de dizimá-la, mas que reza para o vírus Ebola seja capaz de fazê-lo.

Para ele, “hasta hoy no ha habido civilización, sólo barbarie”⁸⁹ (VALLEJO, 2010, p. 136), portanto, a humanidade não tem solução e a morte é o melhor remédio. Segundo ele,

el hombre es una máquina programada para eyacular y lo demás son cuentos. [...] el hombre es una repetición continua de sí mismo, un hundirse sin parar en un espantoso pantano mental del que sólo lo sacará la Muerte. [...] El hombre es lo que sea hasta que viene la que usted dice y le pone punto final. Me gusta⁹⁰ (VALLEJO, 2010, p. 37).

Como o narrador não vê esperança na sociedade, a natalidade humana é um problema, pois perpetua a continuidade do mal. Para ele, “el espectáculo más repugnante de la creación desde el *Fiat Lux* es la mujer preñada”⁹¹ (VALLEJO, 2010, p. 133).

O narrador, que será analisado na próxima seção, é o porta voz dos temas

⁸⁷ “ – O mal de Alzheimer. – Não seja burro, compadre, que esse é o esquecimento total: o que padece, por exemplo, a igreja católica sobre seus incontáveis crimes cometidos ao longo de vinte séculos, e que apagaram da memória apesar de terem escrito com sangue. – Não fale da Igreja, porque me encanta o modo de enterrar. – Ah, isso sim, para enterrar é boa. E para cobrar até pelos enterros. É mais homem do que banco” (Tradução nossa).

⁸⁸ “Deus não é bom, é mau, um especialista em desastres que nos manda terremotos, maremotos, ignorância, fanatismo, fome, presidentes, pestes, papas...[...]” (Tradução nossa).

⁸⁹ “Até hoje não houve civilização, somente barbárie” (Tradução nossa).

⁹⁰ “O homem é uma máquina programada para ejacular e o resto são contos. [...] o homem é uma repetição contínua de si mesmo, um afundar-se sem parar em um espantoso pântano mental do qual só a Morte o livrará. [...] O homem é o que é até que vem a que você fala e coloca um ponto final. Eu gosto” (Tradução nossa).

⁹¹ “O espetáculo mais repugnante da criação desde o *Fiat Lux* é a mulher grávida” (Tradução nossa).

e das críticas que o autor direciona, principalmente à Colômbia, ao governo e à religião.

2.2.1 O NARRADOR

Como mencionado anteriormente, há uma característica marcante em todas as obras de Vallejo: seu caráter autobiográfico. Sobre a construção do narrador, comum em todos seus romances, Vallejo afirma que

el narrador que hice en los libros míos es un loco para muchos. Decidí hacerlo excesivo, exagerado, contradictorio. Hice de él una subjetividad rabiosa, contraria a la objetividad del resto. Habla con exabruptos y en un lenguaje que parece local. Tiene un toque de locura. A pesar de su disidencia, mi narrador es sincero. Yo nunca he pretendido ser ni políticamente correcto ni objetivo. Siempre he visto, dicho o escrito la realidad desde mi perspectiva. Aunque no suelo sostener mis ideas con mi personaje a veces sí lo hago⁹² (VALLEJO, 2004, p. 04).

O autor mistura ficção com experiências de sua própria vida. Brantley Nicholson (2015, p. 138) argumenta que

debería ser fácil entender a una figura literaria como Fernando Vallejo (1942-). Sus obras están escritas en primera persona y el narrador recurrente que desarrolla a lo largo de una carrera literaria, ya en su tercera década, tiene una trayectoria que corre paralela a su vida propia. Escribe con un tono realista que es franco y crudo en la manera en que retrata la realidad vivida⁹³.

Vallejo (*In* JOSET, 2006, p. 653) explica que sempre usa a primeira pessoa em todos os seus romances porque não acredita no narrador em terceira pessoa, pois nada sabe o que se passa na cabeça alheia para reproduzir seus pensamentos, diálogos, intenções e sensações.

⁹² “O narrador que fiz em meus livros é um louco para muitos. Decidi fazê-lo excessivo, exagerado, contraditório. Fiz dele uma subjetividade raivosa, contrária a objetividade do resto. Fala com exagero e em uma linguagem que parece local. Tem um toque de loucura. Apesar de sua dissidência, meu narrador é sincero. Eu nunca pretendi ser politicamente correto nem objetivo. Sempre vi, disse e escrevi a realidade a partir de minha perspectiva. Embora não consiga sustentar minhas ideias com meu personagem, às vezes o faço” (Tradução nossa).

⁹³ “Deveria ser fácil entender uma figura literária como Fernando Vallejo (1942 -). Suas obras estão escritas em primeira pessoa e o narrador recorrente que desenvolve ao longo de uma carreira literária, já em sua terceira década, tem uma trajetória que corre paralela a sua própria vida. Escreve em tom realista que é franco e cru na maneira em que retrata a realidade vivida” (Tradução nossa).

No romance, o compadre do narrador o questiona sobre o uso da primeira pessoa em suas histórias: “[...] ¿cuándo usted dice <<yo>> en sus novelas es usted?” e o narrador responde: “– No, es un invento mío. Como yo. Yo también me inventé”⁹⁴ (VALLEJO, 2010, p. 76), o que denota que o próprio narrador em primeira pessoa, mesmo representando a figura de Vallejo, é um personagem inventado para representá-lo. Se a partir do momento que um fato acontece e é recontado passa a ser ficção, a própria figura de um personagem real também é fictícia, pois o escritor, nesse sentido, tem liberdade para compor seu “eu” nas narrativas como deseja, não querendo dizer que seja uma representação fiel de sua pessoa.

Como Vallejo destacou, se ele mesmo é fruto de um processo de (re)invenção, porque não seria o mesmo com seus narradores em primeira pessoa? A partir disso, é possível relacionar o processo de construção dos narradores vallejianos com o que Klinger (2006) defende em sua tese de doutorado. Para a pesquisadora, a autoficção pode ser comparada à arte da performance, pois

no texto da autoficção, entendida neste sentido, quebra-se o caráter naturalizado da autobiografia [...] numa forma discursiva que ao mesmo tempo exhibe o sujeito e o questiona, ou seja, que expõe a subjetividade e a escritura como *processos em construção*. Assim a obra de autoficção também é comparável à arte da *performance* na medida em que ambos se apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse “ao vivo” ao processo da escrita (KLINGER, 2006, p. 60-61 - grifos da autora).

Apesar do leitor encontrar um narrador em primeira pessoa nos romances de Vallejo, além de reler fatos e histórias mencionadas em outros romances, sempre haverá uma apresentação diferente do mesmo narrador. Em *El don de la vida*, por exemplo, o narrador encarna a morte, o que não acontece em outros romances, pois em cada novo livro é vestido para representar um novo “eu” de Vallejo, reagindo, como afirma Klinger (2006, p. 130), ao processo de “destruição de toda voz”, reafirmando o sujeito da escrita.

Vallejo, em uma entrevista para Francisco Garrido (2004), disse que

⁹⁴ “[...] Quando você diz “eu” em seus romances, é você? – Não, é uma invenção minha. Eu também me inventei” (Tradução nossa).

resolveu escrever em primeira pessoa aos 40 anos, criando um personagem velho que rememora fatos de sua vida. Nesse sentido, a memória tem um papel crucial nas obras do autor, que recorda as lembranças de um passado que já viveu.

Sobre a importância da memória, Nora (1993, p. 17) argumenta que “todos os corpos constituídos, intelectuais ou não, sábios ou não, apesar das etnias e das minorias sociais, sentem a necessidade de ir a busca de sua própria constituição, de encontrar suas origens” e que “o dever de memória faz de cada um o historiador de si mesmo”. Levando a perspectiva de Nora ao encontro do que Vallejo propõe com seu narrador, pode-se dizer que ele está em constante busca de si mesmo, reatualizando suas memórias, conforme vive mais. Cada romance seria uma atualização daquilo que não fora contado em histórias anteriores, mas sempre voltando às suas origens, a fatos que da infância, da juventude e da presente velhice.

Sobre o uso constante da primeira pessoa em suas obras, Musitano (2015, p. 172) afirma que

el yo de Vallejo sobrevive en trance de desaparición a las mascaradas y a los disfraces que le impone la escritura, nunca dejamos de reconocer en esa supervivencia un yo que encandila por momentos y se esconde por otros. Es decir, pareciera que hay algo que insiste en seguir apareciendo o que nunca deja de desaparecer⁹⁵.

Esse “jogo” que o narrador propõe ao leitor de mascarar informações, de disfarçar imagens de si, como mencionado na passagem citada, pode ser entendido em *El don de la vida* com as referências que o narrador traz de si. São dadas várias informações das características no narrador, mas o leitor não consegue defini-lo com exatidão, até o final da narrativa, quando o narrador revela sua identidade ao compadre e ao leitor. Segundo Vallejo, esse disfarce é importante porque “el problema literario es que el lector no quiere que se le revele la mentira como tal. El desafío de la literatura es mentir sin que nos demos

⁹⁵ “O eu de Vallejo sobrevive ao momento do desaparecimento através das máscaras e disfarces que a escrita impõe, nunca deixamos de reconhecer na superfície um eu que ilude por momentos e se esconde por outros. Quer dizer, parece que há algo que insiste em seguir aparecendo ou que nunca deixa de desaparecer” (Tradução nossa).

cuenta”⁹⁶ (VALLEJO, 2004, p. 04).

Lander (2015, p. 222), sobre o uso da primeira pessoa nas obras de Vallejo, também menciona que

Vallejo instaura como eje del relato una unidad inseparable entre el autor, el personaje y el narrador, que se concreta haciendo que todos los yo de las novelas compartan no solo el enfado con Colombia y sus gobiernos, la furia anticlerical, la preocupación por la decadencia del lenguaje, el odio a las mujeres, entre muchos otros temas, sino que también compartan las señas de identidad del autor: nombre, apellido, edad, sexualidad y nacionalidad⁹⁷.

O narrador também apresenta indícios de que desfruta de uma caracterização ímpar. Isso não fica evidente, mas há alguns indicativos de que o personagem poderá se revelar ser algo além de humano até o final da narrativa. Em determinada passagem ele comenta que é

como si fuera la memoria de esta ciudad desmemoriada. ¡Y qué! Aquí estoy para recordarles a mis conciudadanos lo que quisimos ser y no pudimos, lo mucho que soñamos y lo poco que alcanzamos. Nos quedamos en puntos suspensivos, en ilusiones, en proyecto... [...]”⁹⁸ (VALLEJO, 2010, p. 16).

O narrador pode representar algo a mais do que ser um simples mortal, pois é como se fosse a memória de um lugar e um lembrete de tudo que um indivíduo havia projetado e não fez. Geralmente se diz que é no momento da morte que o ser humano passa a ter esse tipo de consciência.

Encontrando com seu compadre, o narrador diz: “no lo había visto. – Es que usted ya no ve. – Veo con los ojos del espíritu, que son los que cuentan”⁹⁹

⁹⁶ “O problema literário é que o leitor no quer que se revele a mentira como tal. O desafio da literatura é mentar sem que nos darmos conta” (Tradução nossa).

⁹⁷ “Vallejo instaura como eixo do relato uma unidade inseparável entre o autor, o personagem e o narrador, que se concretiza fazendo com que todos os eus dos romances compartilhem não somente o aborrecimento com Colômbia e seus governos, a fúria anticlerical, a preocupação pela decadência da linguagem, o ódio pelas mulheres, entre muitos outros temas, mas que também compartilhem os traços da identidade do autor: nome, sobrenome, idade, sexualidade e nacionalidade” (Tradução nossa).

⁹⁸ “Como se fosse a memória desta cidade desmemoriada. E o quê?! Aqui estou para recordar meus concidadãos o que queríamos ser e não fomos, o muito que sonhamos e o pouco que alcançamos. Ficamos em reticências, em ilusões, em projeto... [...]” (Tradução nossa).

⁹⁹ “Não o vi. – É que você já não vê. – Vejo com os olhos do espírito, que são os que contam” (Tradução nossa).

(VALLEJO, 2010, p. 31), ou seja, tem uma sensibilidade para sentir as pessoas de uma maneira diferente, evidenciando mais um traço distinto em sua caracterização.

Em um diálogo com seu compadre, o narrador anuncia pela primeira vez que pode não ser um ser tão vivo quanto se pensa:

- [...] No se puede matar dos veces a un muerto.
- No, si usted no está muerto todavía... Le queda un poquito de vida. – ¿Cómo cuánto?
- Ja, ja. ¡Quién sabe!¹⁰⁰ (VALLEJO, 2010, p. 33).

O fato de afirmar que não é possível matá-lo duas vezes mostra que não se trata de um narrador humano comum, mas alguém que carrega um mistério sobre si. Se lhe resta um pouco de vida, pode ser que seja por isso que ainda consegue falar com seu compadre e narrar essa história. Além disso, o narrador acrescenta que é dotado de sentidos que o ser humano não alcança como, por exemplo, na seguinte passagem: “- Yo lo sé todo. Lo que se ve y lo que no. Lo que aflora y lo que permanece oculto. Lo que se dice y lo que se calla” e o compadre emenda: “- ¡Ay, el omnisciente!”¹⁰¹ (VALLEJO, 2010, p. 26). Também tem a qualidade de ser translúcido e a capacidade de ler mentes.

Seu compadre, através do questionamento: “¿Pero qué va a vomitar, si no ha comido en semanas?”¹⁰² (VALLEJO, 2010, p. 115) revela mais uma pista sobre o narrador. Sabe-se que é possível passar semanas sem comer, mas é uma condição muito específica para que um ser humano sobreviva em boas condições de saúde. Estando o narrador sentado em um banco de praça conversando com seu compadre, não estaria debilitado, coisa que a falta de alimento já deveria ter provocado nele.

O narrador também acaba apropriando-se de seus mortos, pois “[...] no bien anoto a un muerto en mi libreta y lo empiezo a querer [...] Yo soy los muertos de mi libreta”¹⁰³ (VALLEJO, 2010, p. 104). Se ele é/existe a partir dos mortos que registra, não seria ele a Morte?

¹⁰⁰ “ – [...] Não se pode matar duas vezes um morto. – Não, se você ainda não está morto... Lhe resta um pouquinho de vida. – Quanto? – Ha, há. Quem sabe!” (Tradução nossa).

¹⁰¹ “Eu sei tudo. O que se vê e o que não. O que aflora e o que permanece oculto. O que se diz e o que se cala. – Ai, o onisciente!” (Tradução nossa).

¹⁰² “O que você vai vomitar, se não come há semanas?” (Tradução nossa).

¹⁰³ “[...] mal anoto um morto em minha caderneta e começo a gostar dele [...] Eu sou os mortos de minha caderneta” (Tradução nossa).

Durante toda a narrativa, somente há pistas de que o narrador possa não ser tão humano quanto se pensa e o leitor só saberá qual sua verdadeira identidade na frase que fecha a história, mas há um acontecimento final que deixa claro que o narrador seria a Morte. Tal ocorrido se refere à morte do compadre, companheiro do narrador. Ele faz várias menções sobre uma dor no peito ao longo da narrativa, mas não se aprofunda nessa questão, porque havia muita conversa e histórias de mortos com o narrador.

No final do romance, o compadre novamente menciona essa dor, mas com calafrios que lhe percorrem o corpo todo. O narrador, ao invés de chamar ajuda e levá-lo ao hospital, somente lhe olha. Naquele momento, o compadre começa a entender que seu velho companheiro era mais do que um simples amigo. O narrador, ao ser questionado pelo compadre sobre sua postura, contesta: “Siempre lo he mirado igual. Lo que pasa es que usted nunca me ha visto. Ni a nadie. De tan metido que ha vivido en lo suyo se le han resbalado siempre los demás por los ojos”¹⁰⁴ (VALLEJO, 2010, p. 161).

Diante de tal resposta, o compadre passou a entender que a morte sempre está ao lado de cada ser humano, mas que é negada constantemente, pois a vida, para ser vivida plenamente, segundo o comportamento comum, não pode ter a morte como companheira. O compadre percebeu que aquele que acreditava ser seu melhor amigo, seu companheiro de história, era a morte.

O compadre passa a sentir que está fazendo sua passagem do mundo dos vivos ao mundo dos mortos. Relata seus arrependimentos e o narrador, enfático, diz “ya no es hora de arrepentimientos. Thánatos lo está esperando... Y Cronos lo está dejando...”¹⁰⁵ (VALLEJO, 2010, p. 161), anunciando que sua hora havia chegado.

Tomado pela clarividência do momento, o compadre começa a questionar a identidade do narrador:

- ¿Cómo es que se llama usted?
- Todos los nombres.
- ¿Y qué es? ¿Hombre? ¿O mujer?

¹⁰⁴ “Sempre o vi igual. O que acontece é que você nunca me viu. Nem ninguém. De tão preocupado em viver com o que é seu, lhe resvalaram os outros pelos seus olhos” (Tradução nossa).

¹⁰⁵ “Já não é hora de arrependimentos. Thanatos o está esperando... E Cronos o está deixando...” (Tradução nossa).

- En alemán soy hombre y en español soy mujer.
- ¿Y dónde trabaja? [...]
- Donde algo se mueve con movimiento propio, ahí me tienen, esperando a ver. En el repique de unas campanas...En el vuelo de unas palomas...Y empiezan a dar las seis¹⁰⁶ (VALLEJO, 2010, p. 161).

Após todas as respostas do narrador, o compadre, à beira da morte, desvenda a identidade de seu companheiro. Como estava prestes a morrer, isso não seria revelado a mais ninguém, pois cada um tem que enxergar, ao final de sua vida, a imagem da morte. O momento final do romance é o da revelação:

- Una vida entera tratando de entender y sólo ahora entiendo. ¡Por fin! Y todo simultáneamente que era lo que quería. Ya sé quién es usted. Usted es... ¿la Muerte?
- ¡Claro! La Muerte¹⁰⁷ (VALLEJO, 2010, p. 162).

O acontecimento final revela o quanto a vida está cheia de morte. O narrador e o compadre passaram toda a história sentados em um banco de praça conversando sobre as histórias de vida dos mortos que o narrador registrou em sua caderneta. O tema era amplamente discutido entre os dois, mas sempre com caráter impessoal, pois falavam sobre a morte de outros, entretanto raramente refletiam sobre a própria. Salvo algumas reflexões sobre o tempo, a velhice e a morte, o compadre pouco falou sobre sua própria morte.

O romance mostra que a morte sempre está ao lado da vida, de qualquer ser vivo. Para perceber sua presença, assim como aconteceu com o compadre, é preciso sentir que vai morrer, pois viver amigavelmente com a morte ao lado é considerado um tabu, visto que, para o pensamento comum ocidental, aproveitar a vida não inclui um acento reservado para a morte.

2.2.2 A IMAGEM DA “M”ORTE

¹⁰⁶ “ – Como você se chama? – Todos os nomes. – E o que você é? Homem? Mulher? – Em alemão sou homem e em espanhol sou mulher. – Onde trabalha? [...] – Onde algo se move com movimento próprio, aí estou, esperando. No repique de alguns sinos... No voo de umas pombas... E começam a dar seis horas” (Tradução nossa).

¹⁰⁷ “– Uma vida inteira tratando de entender e somente agora entendo. Por fim! E tudo simultaneamente que era o que queria. Já sei quem é você. Você é... a Morte? – Claro! A Morte” (Tradução nossa).

O narrador não fala sobre a morte somente como evento biológico, abordando simplesmente o ato de morrer, mas a retrata como uma entidade, nomeando-a como Morte, com “m” maiúsculo, equiparando-a com Deus. Também não partirá da perspectiva comum ocidental de qualificar negativamente a morte. Ele relatará que “la Muerte no es tan mala, es una buena mujer. Consuela al triste, reivindica al pobre, cura al masturbador, duerme al insomne, pone a descansar al cansado...”¹⁰⁸ (VALLEJO, 2010, p. 144)

A primeira caracterização que o narrador faz da Morte se refere a algo imaginado por ele: “Cuando mi señora Muerte venga por mí con su cauda de gusanos, me la cierra con mi nombre”¹⁰⁹ (VALLEJO, 2010, p. 16). A imagem que o narrador tem está relacionada com a ideia de que a morte, evento biológico, provoca a decomposição do corpo e os vermes se alimentam desses restos.

A Morte também é mencionada como aliada de Deus pelo narrador, como na seguinte passagem: “ – Claro que Dios existe, y la Muerte es su servidora. – ¿Por qué lo dice? – Ah, yo sé. La Muerte, la Vejez y el Tiempo son los máximos instrumentos de Dios, sus mayordomos”¹¹⁰ (VALLEJO, 2010, p. 27).

Todos os elementos levam os seres vivos ao mesmo fim: a morte. O passar do tempo leva à velhice, que se encarrega de desacelerar o ritmo do corpo e de fazer com que apareçam cada vez mais falhas de funcionamento ideal de todo o conjunto corporal que mantém o ser humano vivo, até que este não agüente mais sobreviver com o que lhe falta.

O compadre, mencionando os familiares mortos do narrador diz: “de uno a uno la temida Parca le ha ido desgranando a usted la mazorca y ya no le va quedando sino la tusa”¹¹¹ (VALLEJO, 2010, p. 46). A Parca, nesse sentido, se refere a uma figura mitológica que representa a morte.

O narrador também apela para que a Morte não o esqueça, fazendo analogia semelhante às preces direcionadas a Deus, aquele que também “não esquece de ninguém”.

¹⁰⁸ “A Morte não é tão má, é uma boa mulher. Consola o triste, reivindica o pobre, cura o masturbador, faz o dormir o insone, faz descansar o cansado...” (Tradução nossa).

¹⁰⁹ “Quando a senhora Morte virá com sua cauda de vermes, me cortará com meu nome” (Tradução nossa).

¹¹⁰ “ – Claro que Deus existe, e a Morte é sua servidora. – Por que diz isso? – Ah, eu sei. A Morte, a velhice e o Tempo são os maiores instrumentos de deus, seus mordomos” (Tradução nossa).

¹¹¹ “De um a um, a temida Parca foi te debulhando a espiga e já não está restando nada além do miolo” (Tradução nossa).

Por mais que o narrador fale bem da Morte ao longo da narrativa, há um momento em que ele diz que ela é imperdoável:

La Muerte no tiene el sentido del *pendant*, es una solemne chambona. Mata de la a, de la be, de la ce, como caiga, a la diabla¹¹² (VALLEJO, 2010, p. 105).

Usted se puede zafar de mi Señora una, dos o tres veces, pero no más. Tarde que temprano se tiene que ir a dormir con ella¹¹³ (VALLEJO, 2010, p. 116).

Todavía, mesmo que a morte seja temida pela humanidade e caracterizada geralmente como algo ruim, pode carregar o sentido inverso, dependendo da situação. Quando se vê pessoas que estão sofrendo muito, sem condições de recuperação, fazem, inclusive, novenas para que ela possa morrer rapidamente, a fim de cessar sua dor. O mesmo também acontece quando há animais em más condições de saúde, em que a morte passa a ser a saída mais louvável para o momento. No romance, há uma menção nesse sentido sobre o presidente Kennedy, assassinado ainda muito jovem.

Ao invés de lamentar a morte brutal de um jovem presidente, o narrador faz uma reflexão que, por mais irônica que possa ter parecido, faz sentido: “- ¿No dijimos pues que la Muerte es un bendición? ¿En qué quedamos? Si no lo hubieran matado, hoy el occiso sería un viejito encorvado, sordo, artrítico, dispéptico, prostático”¹¹⁴ (VALLEJO, 2010, p. 90). Percebe-se que o narrador quis enfatizar o fato de que morrer velho significa conviver com inúmeros problemas de saúde que talvez impeçam o sujeito de viver plenamente até sua hora chegar. Outra questão também possível de se analisar é sobre a morte precoce de Kennedy, no auge de sua carreira e ocupando o cargo mais importante para a política. Se o tivessem assassinado antes ou muito depois de ter sido presidente talvez o impacto midiático não fosse tão grande e a população não se comovesse tanto, tal como foi na época. Muitos falecimentos são recordados por muitas gerações porque, além do caráter trágico, essas pessoas

¹¹² “A Morte não tem o sentido de *pendant*, é uma ordinária. Mata de a, de b, de c, como cair à diaba” (Tradução nossa).

¹¹³ “Você pode se safar de minha Senhora uma, duas ou três vezes, mas não mais. Cedo ou tarde terá que ir dormir com ela” (Tradução nossa).

¹¹⁴ “- Não dissemos que a Morte é uma benção? Em que ficamos? Se não o tivessem matado, hoje seria um velhinho encurvado, surdo, artrítico, dispéptico, prostático” (Tradução nossa).

ocupavam posições sociais importantes naquele momento. Um exemplo da mitologia grega seria Aquiles, que se tornou conhecido por lutar bravamente em muitas batalhas, mas morre atingido por um flecha em seu calcanhar (única parte de seu corpo vulnerável, por não ter sido mergulhada no rio Estige), na Guerra de Tróia, quando lutava para vingar a morte de seu amigo. Morto jovem, Aquiles se torna um mito, eternamente recordado por sua bravura e força.

O compadre, diante da notícia de mais um falecimento que o narrador poderia registrar em sua livreta, se questiona sobre o significado da morte:

¿Y qué es la Muerte pues? Es el sueño sin sueños. Con una diferencia sí pero tan pequeña que al fin de cuentas no cuenta: que en el sueño la maquinaria fisiológica sigue funcionando y con la Muerte deja de funcionar. ¡Y qué más da un corazón o unas tripas si lo que importa del hombre es el alma, el espejismo del alma!¹¹⁵ (VALLEJO, 2010, p. 98).

Pela reflexão do compadre, há uma necessidade de comparar a morte com algo conhecido do humano. Mesmo que o sonho seja um trabalho inconsciente dos seres humanos, algumas vezes é possível recordar do que sonhou e estabelecer relações com fatos e/ou acontecimentos da vida real. A morte seria esse processo inconsciente, mas sem consciência. Como o humano não sabe o que é não ter mais consciência, faz uma analogia de um acontecimento sobre o qual não tem pleno domínio, como ocorre com os sonhos.

Outro processo pelo qual se “aprende” o que é morrer, é através da morte do outro. Vivenciando alguns óbitos, adquire-se a experiência de saber como funciona o processo de morte. Ilusoriamente se vivencia a morte junto com aquele que está a definhando e, simbolicamente, quando o ser humano passa por diversos eventos como este, acaba assumindo, através do choque, da dor e do sofrimento pela perda, uma espécie de morte junto com o morto. O narrador, quando perdeu alguns entes queridos, passou pela experiência metafórica de morrer um pouco com cada um, pois todos os que se conhecem carregam algo uns dos outros, portanto, quando um morre, leva um pedaço do outro. “É a possibilidade de experiência da morte que não é a própria, mas é vivida como

¹¹⁵ “E o que é a Morte? É o sono sem sonhos. Com uma diferença, mas tão pequena que no final das contas não conta: que no sono a máquina fisiológica segue funcionando e com a Morte deixa de funcionar. E o que vale o coração ou as tripas se o que importa do homem é a alma, a ilusão da alma” (Tradução nossa).

se uma parte nossa morresse, uma parte ligada ao outro pelos vínculos estabelecidos” (KOVÁCS, 1992 p. 149).

Para o narrador, suas experiências de mortes ocorreram

cuando se me murió la abuela creí que me moría. Cuando se me murió la Bruja creí que me moría. Cuando se me murió Darío creí que me moría. Pero no, pero sí, me morí sin morirme. Ahí van tres veces y apenas empiezo a contar. En cuanto a los del resto de la lista, con todos me he ido muriendo de a poquito¹¹⁶ (VALLEJO, 2010, p. 99).

As mortes simbólicas também são anotadas pelo narrador em sua caderneta, assim como alguns lugares, principalmente fazendas antigas que acabaram sendo extintas pelo avanço das construtoras na Colômbia.

Kovács (1992, p. 163-164) menciona que “as pequenas mortes” e/ou mortes simbólicas – que podem ser vivenciadas a partir de, por exemplo, uma transição de uma fase da vida para outra (infância para a juventude), separação, mudanças de casa e emprego, etc. - “[...] podem despertar angústia, medo, solidão e, neste ponto, trazem alguma analogia com a morte. Carregam em si elementos de sofrimento, dor, tristeza e uma certa desestruturação egóica. Um tempo de elaboração se faz necessário”. Por isso, quando o narrador do romance menciona que morreu um pouco cada vez que teve que lidar com a perda de algum ente querido, ele passou por uma situação de “pequena morte”, pois não morreu, biologicamente falando, mas metaforicamente passou pelo processo. Nas situações de mortes metafóricas, o sujeito passa por um processo de ressimbolização do evento, o que acontece em um período diferente de tempo para cada um que passa pela situação. A reelaboração é fundamental para aquele que passa por esse processo, pois terá que vivenciá-lo inúmeras vezes, de diferentes maneiras, durante sua vida.

A destruição de uma fazenda que o narrador tenha lembrança representa o desaparecimento físico de uma memória passada, de algo que já foi vivido por ele. Por isso, o narrador se compromete a elencar essas mortes simbólicas em sua caderneta dizendo o seguinte:

¹¹⁶ “ Quando morreu minha avó, achei que morria. Quando morreu a Bruxa, achei que morria. Quando morreu Darío, achei que morria. Mas não, mas sim, morri sem morrer. Aí vão três vezes e somente comencei a contar. Enquanto aos demais da lista, com todos fui morrendo um pouco” (Tradução nossa).

[...] voy a rezar las fincas que había a lado y lado de la carretera de Medellín a Envigado y que de tanto pasar frente a ellas me aprendí de memoria: La Luz, Vizcaya, Villa Lucía, San Juan, Castilla, Patio Bonito, Linares... Vaya diciendo *Requiescat in pace*¹¹⁷ (VALLEJO, 2010, p. 16).

Além das fazendas, menciona os bairros de tolerância que “morreram” em Medellín: “Barrio de Lovaina. – *Requiescat in pace*. – Barrio de Guayaquil. - *Requiescat in pace*. – Curva del Bosque. - *Requiescat in pace*. – Barrio Antioquia. - *Requiescat in pace*. – Barrio Las Camelias. - *Requiescat in pace*”¹¹⁸ (VALLEJO, 2010, p. 118).

Vallejo propõe, através de como reflete sobre o tema, a desconstrução da imagem da morte como má, aproximando o leitor da ideia de que, por mais impiedosa que possa ser quando leva alguém de forma repentina ou violenta, também auxilia quem busca o “descanso” ou não tem mais uma condição de vida plena. A relação que se estabelece com as mortes simbólicas é essencial para que se entenda que a morte atua de várias formas.

O seguinte subcapítulo tratará de demonstrar as afinidades e os contrapontos entre os romances apresentados, evidenciando, por meio de temas em comum, como os autores trabalham com as mesmas perspectivas, expressando-as cada qual à sua maneira.

2.3 LEITURA COMPARADA DE *A PASSAGEM TENSA DOS CORPOS* E *EL DON DE LA VIDA*

Nesta seção, objetiva-se apresentar pontos comuns presentes nas obras *A passagem tensa dos corpos* e em *El don de la vida*, pois, como as anteriores trataram da análise das obras separadamente, é importante realizar uma leitura comparativa dos objetos de estudo desta tese com o intuito de perceber quais as características em comum e também no que diferem, já que a análise literária

¹¹⁷ “[...] vou rezar as fazendas que havia lado a lado na estrada de Medellín a Envigado e que de tanto passar em frente aprendi de memória: La Luz, Vizcaya, Villa Lucía, San Juan, Castilla, Patio Bonito, Linares...Vá dizendo *Descanse em paz*” (Tradução nossa).

¹¹⁸ “Bairro de Lovaina. – Descanse em paz. – Bairro de Guayaquil. – Descanse em paz. – Curva do Bosque. – Descanse em paz. – Bairro Antioquia. – Descanse em paz. – Bairro As Camélias. – Descanse em paz” (Tradução nossa).

comparativa se preocupa em refletir sobre o que aproxima e o que diferencia as obras. Tânia Carvalhal diz que

a crítica literária, por exemplo, quando analisa uma obra, muitas vezes é levada a estabelecer confrontos com outras obras de outros autores, para elucidar e para fundamentar juízos de valor. Compara, então, não apenas com o objetivo de concluir sobre a natureza dos elementos confrontados, mas, principalmente, para saber se são iguais ou diferentes (CARVALHAL, 2006, p. 7-8).

Em primeiro lugar, percebe-se uma afinidade temporal das obras, tendo Mello publicado seu romance em 2009, e Vallejo em 2010. Apesar da aproximação temporal de publicação, os dois escritores têm trajetórias literárias diferentes. Carlos de Brito e Mello estreou na literatura em 2007, com o livro de contos *O cadáver ri dos seus despojos* e, após a publicação de seu primeiro livro de contos, escreve mais dois romances, o último em 2013¹¹⁹. Fernando Vallejo é um escritor com uma trajetória literária muito mais ampla, além de ser mais velho do que Mello, o que lhe garante tempo a mais para publicações. Seu primeiro livro, *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*, publicado em 1983, em que ele realiza um estudo sobre a linguagem literária. Seu primeiro romance, *Los días azules*, é publicado em 1985, e será o primeiro de cinco romances, publicados sequencialmente, que irão compor a saga autobiográfica, chamada *El río del tiempo*. Seu último romance foi publicado em 2015, e o autor possui experiência com romances, biografia, tratados sobre linguagem, ensaios e cinema.

Apesar da proximidade temporal, os autores, como já exposto, possuem trajetórias literárias diferenciadas e, além disso, originários da América Latina, mas de países diferentes, proporcionam, segundo Eduardo Coutinho (2003, p. 26), uma “[...] abordagem do fenômeno literário capaz de desencadear um verdadeiro diálogo de culturas”, o que evidencia a análise comparada como um trabalho de reflexão sobre a literatura em contextos geográficos, culturais e sociais diferenciados, mas, ao mesmo tempo, pertencentes ao mesmo continente, com temas em comum. A partir dessa perspectiva, a análise comparada une e evidencia a literatura como modo de expressão do mundo.

¹¹⁹ As obras dos autores já foram citadas neste trabalho.

As obras que compõem o *corpus* de investigação da tese possuem em comum a abordagem do tema da morte como mote principal das narrativas. Segundo Carvalho (2006, p. 86),

a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais.

Em *A passagem tensa dos corpos* e *El don de la vida*, os autores problematizam a morte como elemento que sustenta a narrativa e os personagens. Cada autor apresenta o tema de forma distinta, mas os dois romances acabam sendo representativos para uma reflexão sobre a vida, quando tocam no assunto da morte. Além do tema central, cada autor traz outros motes que são relevantes para a composição da narrativa. Percebe-se que em Vallejo as questões que são características em suas obras são fundamentais para entender o objeto central, o que se difere de Mello, que não problematiza tantos elementos externos para o entendimento da morte, “daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente” (CARVALHAL, 2006, p. 86) para que se tenha uma percepção da obra num sentido mais completo, pois toda narrativa carrega uma significação histórica, social, política e cultural. Mello e Vallejo, por exemplo, problematizam essas questões, porém de maneiras diferenciadas. Vallejo preocupa-se mais em explorar o meio social, cultural e político de modo que se tornem temas centrais na narrativa. Mello, por sua vez, traz todas essas questões de forma mais implícita.

Enquanto “personagem”, a morte, nas narrativas, é elemento chave para a compreensão do tema e dos narradores, pois ela se ocupa de registrar e relatar mortes, como se fosse algo essencial para a sua constituição e existência.

A linguagem também é fundamental para o entendimento dos dois romances. Cada autor usa o recurso de maneira ímpar, mas evoca no leitor o desejo de decifrar os códigos para entender melhor os significados das narrativas.

Os espaços - Brasil e Colômbia - são mencionados de forma significativa nos romances, podendo influenciar e motivar as mortes descritas, além de evidenciar práticas em relação ao morrer em cada país e região específica.

Apesar de haverem inúmeros pontos confluentes nos romances, cada autor os utiliza de modo específico, pois criaram espaços e narrativas com fins singulares. O tema central, os narradores, a forma como tematizam a morte, o espaço e a estrutura das narrativas delinea as particularidades de cada autor, como são apresentados a seguir.

2.3.1 A MORTE COMO TEMA

A passagem tensa dos corpos e *El don de la vida* têm a morte como tema principal das narrativas.

Carlos de Brito e Mello propõe uma série de reflexões sobre a morte e o morrer em *A passagem tensa dos corpos* que remete ao tema no contexto recente. O relato das mortes do romance, por mais prosaicas que possam parecer, ganham significado pelo que está fora delas, como, por exemplo, a experiência de lidar com os limites entre a morte e a vida, a identificação do corpo como um conjunto de órgãos em funcionamento e os próprios limites da linguagem.

O primeiro relato de morte no romance é o de um homem que foi crucificado em Bom Jesus do Galho, acompanhado da seguinte reflexão, feita pelo narrador: “Toda palavra proferida ao redor da morte comporta, pelo menos, um fonema enlutado, e as perturbações de fala são formas pelas quais morrer obseda a língua” (MELLO, 2009, p. 12).

A maneira como o narrador fala da morte encontra ressonâncias entre o que se problematiza nos saberes sociológicos sobre o comportamento em relação à morte no Ocidente e também está presente, direta ou indiretamente, no pensamento comum. O autor pode não ter lido livros que falem sobre a morte e o morrer no contexto recente, mas é algo experimentado em suas práticas e saberes no cotidiano. Quando o narrador anuncia que “morrer obseda a língua”, quer dizer que a morte perturba, seja através da linguagem, do pensamento ou por presenciar uma cena de morte. Ela está sempre atormentando o sonho de imortalidade humana e, segundo o narrador do romance, “é sabido, afinal, que,

quando um morre / os que moram ao seu redor ficam também cheios de morte” (MELLO, 2009, p. 103), ou seja, a morte torna-se algo que perturba todos ao redor do falecido, pois, mesmo sem compartilharem dela, sentem e vivenciam a passagem de outro, que é uma forma de sentir a experiência da morte.

A morte do outro “camufla a verdadeira e única paz oferecida pelo falecimento, a saber a paz de quem, acompanhando o féretro, constata que ainda não foi a sua vez” (MELLO, 2009, p. 13), o que explica porque a morte e o morrer continuam a ser considerados tabus. Aparentar o mínimo sofrimento diante da morte de outra pessoa, além de não mencionar a própria a morte se tornaram práticas comuns para que a morte permanecesse interdita, o que não impediu que continuasse a ser assunto popular, mas de forma impessoal. Fala-se sobre a morte de outras pessoas, contam-se “casos de morte”, afastando a ideia de estar dizendo sobre algo mórbido ou íntimo, pois discorrer sobre a morte do outro (não familiar) não gera comoção.

A filha, no romance, faz o seguinte questionamento: “Mãe, morrer é uma coisa boa ou uma coisa ruim?” A mãe responde que “morrer é só morrer” (MELLO, 2009, p. 85), o que caracteriza a impessoalidade sobre a morte, pois indica que talvez nunca tenha pensado sobre sua morte ou sobre o morrer em geral. Dizendo que “morrer é morrer”, a mãe não responde ao questionamento da filha, pois, de fato, não sabe como é morrer, mas, ao relativizar de tal modo, denota que também não tenha refletido sobre a pergunta da filha. A resposta, ainda, pode significar que a mãe também não queira falar sobre o assunto, ou não levantar uma discussão sobre a concretude de seu fim ou de sua filha, além de não afirmar a morte do marido, que está morto em sua sala de jantar.

Sobre os ritos, há uma passagem em que o narrador afirma que “o rito é fundamental” (MELLO, 2009, p. 128), pois se relaciona com toda a história da morte no Ocidente. As práticas mudam, mas a realização de um ritual para demarcar a passagem do estar e não estar sempre aconteceu.

O narrador explica os motivos do enterro:

Caixões herméticos, buracos profundos, lápides pesadas, placas grossas de mármore e granito têm, por um lado, a função de impedir o retorno do defunto. Por outro, de conformar o chão sólido e confiável sobre o qual possamos pisar, erguer nossa civilização, alimentar nossas crenças e produzir nossos amores (MELLO, 2009, p. 226).

Os sepultamentos, como abordado no capítulo dois, começaram a ser feitos com o intuito de se livrar do corpo e impedir o retorno do defunto, como também explica o narrador do romance. O final da passagem destaca também a importância da morte para a manutenção da vida e de uma sociedade. Por meio da morte e do tempo a História é refeita, reelaborada e a vida continua. Se, por um lado, a morte é temida e evitada, por outro, é necessária, pois sem ela não seria possível renovar, constantemente, o ciclo da vida humana:

Ninguém vive sem um bom morto. No entanto, é preciso fazê-lo desaparecer completamente, resgatando-o, em seguida, sob forma de alicerce, adubo ou memória / mantendo-o fora do campo de visão e testemunho, mas trazendo – sempre secretamente, às costas, quando se configura um modo superior de posse, de emprego, de permanência. Toda cidade é fundada assim, e toda morte nova reafirma sua existência (MELLO, 2009, p. 226).

A morte é necessária, mas precisa atuar nos bastidores, ou seja, sem causar grandes comoções. Todos sabem que a morte existe, mas fingem, mesmo quando diante de um evento aterrador, que isso só acontece com o outro, pois, como abordado, a morte de outro garante a satisfação de que quem assiste ainda está vivo, além de ser base para a fundação e continuação de um espaço.

O autor apresenta o tema da morte pertinente à época na qual vive, demonstrando que todos são criados dentro de um sistema cultural e algumas práticas e discursos enraizados sem que os sujeitos pensem porque agem desta forma e se sempre foi assim. No caso da morte, o comportamento mudou ao longo dos séculos e hoje prevalece o medo e o afastamento do único evento biológico que é, ao mesmo tempo, natural e certo.

Em *El don de la vida*, além dos posicionamentos críticos sobre a humanidade, religião e governo, a ideia predominante é a de que “la vida es nada, polvo, viento, un espejismo de basuco. Lo único real es la Muerte”¹²⁰¹²¹

¹²⁰ “A vida não é nada, pó, vento, uma ilusão de basuco. O único real é a Morte” (Tradução nossa).

¹²¹ Vallejo retoma o verso de Luis de Góngora, “[...] en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”, do poema *Mientras por competir con tu cabello...* (Antología Poética, 1979) e o poema *Procura desmentir los elogios que a un retrato de la Poetisa inscribió la verdad, que llama pasión*,

(VALLEJO, 2010, p. 150), ou seja, todos os caminhos da vida levam o ser humano para a certeza da morte.

Andrés F.F. Gómez afirma que

la muerte en la obra de Vallejo sirve como punto de encuentro entre los dos elementos fundamentales de su narrativa: la nostalgia y la crítica. Fernando añora un pasado destruido por el paso del tiempo, por la muerte que se ha llevado a todos lo que ha querido, excepto a él [...] ¹²² (GÓMEZ, 2011, p. 94).

Musitano (2015) realça o fato de que Vallejo usa a escrita como ferramenta para falar sobre a morte. No romance analisado, o narrador, representando a voz do escritor, fala e escreve sobre as mortes alheias, até o momento em que ele for o morto e outro tiver que relatar e/ou escrever as memórias de sua vida e morte. Para a autora,

[...] la relación que Vallejo mantiene con la muerte es de libertad, en el sentido de que la posibilidad de escribir está ligada a la capacidad de ser dueño de sí hasta el momento de la muerte; pero al mismo tiempo, es de extrema condena, porque justamente “yo” no muere, hay una imposibilidad de morir. Nadie tiene el poder de morir: siempre muere otro, como el otro que recuerda ¹²³ (MUSITANO, 2015, p. 173).

Relacionado com suas idas a Roma, o narrador discute sobre o passar do tempo na seguinte passagem:

[...] con la vejez el tiempo se echa a correr y los años se nos vuelven meses y los meses días. El niño es una piedra estulta, el viejo una pavesa que se lleva el viento. He ahí, resumido, el libro que voy a escribir para dedicárselo a usted: un tratadito sobre la vejez y sus miserias en que Cronos se enloquece y se tira al río. [...] Todo se acaba, compadre. Hasta las ganas ¹²⁴

de Sor Juana Inés de la Cruz, quando esta menciona que “es cadáver, es polvo, es sombra, es nada (Obras Completas, 1976).

¹²² “A morte na obra de Vallejo serve como ponto de encontro entre os elementos fundamentais da sua narrativa: a nostalgia e a crítica. Fernando rememora um passado destruído pelo passar do tempo, pela morte que levou todos os que ele amava, exceto ele [...]” (Tradução nossa).

¹²³ “[...] a relação que Vallejo mantém com a morte é de liberdade, no sentido de que a possibilidade de escrever está ligada à capacidade de ser dono de si até o momento da morte; mas, ao mesmo tempo, é de condenação extrema, porque justamente “eu” não morre, há uma impossibilidade de morrer. Ninguém tem o poder de morrer: sempre outro morre, como é o outro que recorda” (Tradução nossa).

¹²⁴ “[...] com a velhice o tempo corre e os anos se tornam meses e os meses dias. O menino é uma pedra tonta, o velho uma fagulha que o vento leva. Resumi o livro que vou escrever e dedicá-

(VALLEJO, 2010, p. 12).

O narrador propõe uma reflexão sobre a velhice e a aceleração do tempo, levando ao findar da vida e relacionando-a com a lei natural, em que o ser humano nasce, cresce, pode (ou não) se reproduzir, envelhece e morre. A velhice, portanto, seria a representação das últimas fagulhas de vida. A metáfora de Cronos enlouquecido, lançando-se ao rio, representa o tempo que chega ao fim.

Mais adiante, o narrador reitera essa reflexão sobre o tempo e a morte dizendo que, para ele,

[...] el ideal es la piedra quieta. Aunque, ay, la desgasta el Viento. Maldito sea el Viento, que se mueve, y al moverse se convierte en Tiempo, y el Tiempo en Muerte. Bien lo dijo mi compadre, a quien no veo desde hace días: los que parecen varios en realidad son uno. Moraleja y no la olviden: no hay que multiplicar innecesariamente los términos¹²⁵ (VALLEJO, 2010, p. 30).

Todos os elementos: tempo, velhice, vento e morte convergem para o mesmo fim: a finitude das coisas e, ainda fazendo uma relação com o tempo, o narrador enfatiza que

el niño no sabe qué hacer con sus horas de vigilia de lo aburrido que vive despierto. El joven va y viene desesperado viendo a ver con quién picha. Y eso es el mejor del paseo, después empieza el desastre...;Cómo joden los niños y qué carga tan engorrosa para la sociedad son los viejos!¹²⁶ (VALLEJO, 2010, p. 140).

A passagem do tempo é medida de formas diferentes pelo ser humano. A criança demora para conseguir definir o tempo. O jovem, por sua vez, é conhecedor da passagem do tempo, mas não reflete sobre o tempo e a morte,

lo a você: um tratadinho sobre a velhice e suas misérias em que Cronos enlouquece e se joga ao rio. [...] Tudo se acaba, compadre. Até a vontade” (Tradução nossa).

¹²⁵ “[...] o ideal é a pedra quieta. Embora o Vento a desgaste. Maldito seja o Vento, que se move, e ao mover-se se converte em Tempo, e o Tempo em Morte. Bem disse meu compadre, a quem não vejo há muitos dias: os que parecem vários na realidade são somente um. Moral e não se esqueçam: não há que se multiplicar desnecessariamente os termos” (Tradução nossa).

¹²⁶ “O menino não sabe o que fazer com suas horas de vigília pelo desânimo em que vive acordado. O jovem vai e vem desesperado vendo com quem transar. E isso é o melhor do passeio, depois começa o desastre... Como irritam os jovens e que carga tão difícil para a sociedade são os velhos! ” (Tradução nossa).

pois a juventude é o ápice da vida, momento em que as coisas acontecem e, conseqüentemente, o tempo passa sem ser percebido. A velhice é definida pelo narrador com uma carga negativa, como se fosse um tempo inútil a ser vivido.

O ser humano é feito das memórias do tempo que viveu na infância, juventude e velhice. É fruto dessas experiências e que, sem esse conjunto de vivências, não há nada, porque “somos recuerdos necios que hay que borrar para poder entrar en el reino de las sombras”¹²⁷ (VALLEJO, 2010, p. 152). Ao que morre, é necessário desligar-se de suas memórias, restando-as aos que ficam.

Entre o tempo vivido e consciência/aceitação da morte, o narrador menciona que a dimensão do tempo para o jovem é o momento presente, mas ele pode ser, por uma fração de segundo, quebrado, levando-o à morte, o que o deixa no passado, já que a morte interrompe o presente e o futuro:

¡Cuánta belleza destinada a envejecer y a ser pasto de gusanos! Es condición sine qua non de la belleza la juventud, y de la juventud la inconsciencia ante la Muerte. Estos muchachitos se creen eternos. No tienen el sentido de ayer ni el del mañana, ni pasado ni futuro, sólo el efímero presente, ¿qué dura cuánto? ¿Una milésima de segundo? ¿Una millonésima?¹²⁸ (VALLEJO, 2010, p. 38).

A vida é passageira e o tempo é o que delimita o limite entre estar vivo e morto. Esse tempo pode durar segundos e nenhum ser vivo tem condições de delimitar e/ou controlar quando e quanto leva para que a transição vida/morte aconteça. Para o narrador, o tempo que leva um vivo se converter em morto é “el último segundo de una vida”¹²⁹ (VALLEJO, 2010, p. 38), mas quem saberá qual foi o último segundo da vida de alguém? Talvez seja por isso que popularmente se diz que “não se viu o tempo passar”.

A eternidade, algo tão almejado por muitos, e que manteria a morte distante, é, para o narrador,

¹²⁷ “Somos recordações ignorantes que precisam ser apagadas para poder entrar no reino das sombras” (Tradução nossa).

¹²⁸ “Quanta beleza destinada a envelhecer e a ser pasto de vermes! É a condição *sine qua non* da beleza a juventude, e da juventude a inconsciência da Morte. Estes menininhos se acham eternos. Não têm o sentido de ontem nem o de amanhã, nem passado, nem futuro, somente o efêmero presente, que dura quanto? Um milésimo de segundo? Um milionésimo?” (Tradução nossa).

¹²⁹ “O último segundo de uma vida” (Tradução nossa).

[...] un concepto vacío, huero, vacuo: un mamarracho mental [...] – La eternidad es un tiempo ilímite. – El tiempo es otro engendro mental. No existe. No hay pasado ni futuro, sólo presente, el aquí y ahora¹³⁰ (VALLEJO, 2010, p. 121).

A ideia de eternidade é utilizada como sinônimo de “vida após a morte” para os cristãos. Depois da morte, o corpo morre, mas a alma se eleva aos céus para “viver” na eternidade. O narrador, negando a existência da eternidade e do tempo, refuta que haja algo após o momento presente, que, na realidade, não há como o ser humano saber, com exatidão, seu próprio tempo de vida.

O tempo que dura a morte também é um questionamento que leva o narrador e seu compadre a uma reflexão. Para o narrador, a passagem entre a vida e a morte dura

lo que tarde el presente en dejar de serlo [...] el tránsito de la vida a la Muerte lo medimos con un reloj de arena, que ésta sea finita: un granito de arena menudita pasando por un agujero es lo que va del vivo al muerto¹³¹ (VALLEJO, 2010, p. 128-129).

A referida reflexão sugere que a vida e a morte estão unidas por uma mínima fração de segundo e a passagem pode acontecer, muitas vezes, sem que o humano possa se dar conta do que está sucedendo.

O narrador também fala que o que é importante para a vida das pessoas na hora da morte não faz diferença, pois todos os seres humanos, quando morrem, ocupam o mesmo estatuto, ou seja, não há um morto mais morto do que outro, só pelo fato de ter carregado algum título de nobreza em vida. Para ele “[...] a los muertos los títulos y las dignidades les sirven para un carajo: para lo que sirven las tetas de los hombres. Ni les sirven, tampoco, los homenajes”¹³² (VALLEJO, 2010, p. 21).

A morte, sendo a maior certeza, é a chave para o cessar de todas as

¹³⁰ “[...] um conceito vazio, vão, vácuo: um malfeito mental [...] – A eternidade é um tempo ilimitado. – O tempo é outra imperfeição mental. Não existe. Não há passado nem futuro, somente o presente, o aqui e agora” (Tradução nossa).

¹³¹ “O que tarda o presente é deixar de sê-lo [...] o trânsito da vida até a Morte medimos com um relógio de areia, que esta seja finita: um grãozinho de areia pequeninha passando por um buraco de agulha é o que vai do vivo ao morto” (Tradução nossa).

¹³² “[...] aos mortos os títulos e as dignidades servem para um caralho: para que servem as tetas dos homens. Tampouco lhes servem as homenagens” (Tradução nossa).

preocupações e males dos humanos. Segundo o compadre, “la vida es riesgo y sólo en la Muerte el hombre encuentra la seguridad ansiada”¹³³ (VALLEJO, 2010, p. 78).

– ¡Claro! ¡Cuándo ha visto un muerto en peligro! O un muerto pecando. Dios es muy sabio y muy bueno y se conforma con poco. Lo único que quiere es que el hombre no peque. Para eso inventó a la Muerte: para librarlo de las tentaciones. Al muerto no lo perturba nada: ni los senos más grandes ni el chimbo más hermoso. Dichosos los esqueletos pelados por los gusanos porque ya están libres del hambre de la lujuria¹³⁴ (VALLEJO, 2010, p. 78).

Geralmente se vê somente o lado negativo da morte, pois ela arrebatava vidas, destrói famílias, causa dor e sofrimento, mas, ao mesmo tempo, também pode oferecer alívio aos que sofrem em vida. Como o narrador diz, “não há nada que perturbe o morto”, pois a morte tira o indivíduo de um mundo ligado às alegrias, mas também às tentações e sofrimentos.

Além disso, “la Muerte no castiga: la Muerte premia. Al rico y al pobre por igual los tranquiliza”¹³⁵ (VALLEJO, 2010, p. 88). Nesse sentido, a morte passa a ser o destino certo e mais igualitário para todos os seres. Cada um morre de uma maneira, mais trágica, mais dolorida ou mais tranquila, mas o evento proporciona igualmente a “tranquilidade” a qualquer um, sem juízos de valor.

Com essa tranquilidade oferecida pela Morte, segundo o narrador, “el muerto no necesita psiquiatra, tiene el alma en paz. O mejor dicho, no tiene alma. O mejor dicho, sí la tiene, pero tener alma y tenerla en paz es como no tenerla”¹³⁶ (VALLEJO, 2010, p. 88), o que denota que a morte, para o narrador, acaba sendo algo bom e libertador para o ser humano.

Os mortos registrados pelo narrador “[...] ya dejaron atrás el proceso de putrefacción. Ni gusanos ni bacterias los pudren. Entraron a la quietud de la

¹³³ “A vida é um risco e somente na Morte o homem encontra a segurança desejada” (Tradução nossa).

¹³⁴ “– Claro! Quando vi um morto em perigo! Ou um morto pecando. Deus é muito sábio e bom e se conforma com pouco. O único que quer é que o homem não peque. Para isso inventa a Morte: para livrá-lo das tentações. Nada perturba o morto: nem os maiores seios nem o pênis mais bonito. Felizes os esqueletos comidos pelos vermes porque já estão livres da fome da luxúria” (Tradução nossa).

¹³⁵ “A Morte não castiga: a Morte premia. Ao rico e ao pobre os tranquiliza por igual” (Tradução nossa).

¹³⁶ “O morto não necessita psiquiatra, tem a alma em paz. Ou melhor dizendo, não tem alma. Ou melhor dizendo, tem sim, mas ter alma e tê-la em paz é como não a ter” (Tradução nossa).

nada”¹³⁷ (VALLEJO, 2010, p. 91) refletindo a ideia de que a morte biológica é uma coisa sobre a qual não há o que fazer, ou seja, ocorre necessariamente a putrefação do corpo até que, com o passar dos anos, qualquer resquício de matéria desapareça, mas há a relação da morte com a memória. Esta é preservada pelas lembranças, por objetos do falecido e pelos registros dos antepassados. Nesse sentido, o registro escrito concede ao morto um estatuto de “vivo”, pois, enquanto é lembrado, permanece vivo na lembrança de quem o conheceu.

Sobre o ritual do enterro, era de se esperar, assim como o compadre pensava, que o narrador tivesse ido a muitos, já que se dedica ao ofício de registrar as mortes de pessoas conhecidas, mas, ao contrário do que parecia óbvio, o narrador somente foi a cinco enterros durante sua vida. Ele alega que não presenciou o rito final da maioria de seus familiares porque estava ausente, vivendo no México, e todos morreram na Colômbia.

Mello e Vallejo dialogam, direta ou indiretamente, com os significados sobre a morte e o morrer (abordadas no capítulo dois desta tese) como um evento necessário para a continuidade da vida. Contudo, Mello retrata a morte abrindo a possibilidade de uma interpretação que dialoga com a biomedicina, trazendo um narrador que se nutre de órgãos de mortos alheios e, mesmo fragmentando, possui algum resquício de vida, além de compartilhar, de modo geral, a ideia de que a morte é um evento social, que precisa ser atestada e comprovada pelos vivos, mas, ao mesmo tempo, deve ser mantida à distância. Vallejo, por sua vez, traz uma reflexão mais pessimista em relação à vida. O escritor vê a vida como uma tragédia, adotando uma postura mais anti-humanista em sua obras, pois não acredita na salvação do ser humano. Além disso, sua postura crua diante da morte leva o leitor a observar o evento como o final de tudo, sem apelo a uma existência espiritual após a morte biológica. Presenciar a morte, para os dois autores, significa esperar, vivendo experiências de mortes alheias, até que a sua seja experienciada pelos que a atestarão.

¹³⁷ “[...] já deixaram para trás o processo de putrefação. Nem vermes nem bactérias os apodrecem. Entraram na quietude do nada” (Tradução nossa).

2.3.2 A IMAGEM DA MORTE: PERSONIFICAÇÃO E SIMBOLISMO

Brito e Vallejo compartilham o processo de criação da imagem e personificação da morte a partir de seus narradores em primeira pessoa. Ambos destacam o narrador como o protagonista da história e como o personagem que se revelará a Morte.

Em *A passagem tensa dos corpos*, o autor não se preocupa em esconder a identidade do narrador. Logo no terceiro capítulo, o leitor sabe que poucas são as restrições do narrador, desde que ele descreva as mortes que presencia. Também neste mesmo capítulo, já menciona que os restos concernem a ele.

O narrador informa sua real caracterização, a partir da qual o leitor formará sua imagem: “Falta-me muito, a maior parte. Sou desprovido de quantidade de matéria viva suficiente / que pudesse ser reunida em uma única pessoa, a ser identificada e designada com exatidão e certeza” (MELLO, 2009, p. 49).

Até então, sabe-se que o narrador cumpre a função de registrar óbitos e que não pode ser caracterizado como uma pessoa comum, de carne e osso completa. Acredita-se que ele esteja presente na narrativa de forma simbólica, pois, apesar de tudo saber e presenciar, os demais personagens não se dão conta de sua existência.

Ao mesmo tempo, o narrador anuncia que tem planejado sua reconstituição, o que indica que fora constituído de matéria e deseja voltar a ser corpo. Para isso, “uso a palavra para reunir, a partir dos mortos, um corpo à feitura dos vivos” (MELLO, 2009, p. 50).

A imagem do narrador é a de um ser incorpóreo que busca constituir-se a partir de restos de mortes alheias. O imaginário ocidental parte do corpo humano, para representar imagetivamente a morte, como um esqueleto, que é a última parte que se decompõe do corpo humano. Mello parece partir da cultura ocidental para reeditar a imagem da morte em sua obra. O autor trabalha com sua personificação a partir da absorção de inúmeras mortes. O narrador personifica a grande Morte, como a que acolhe as mortes dos mortais, sendo constituída a partir do reunido de mortes que, no caso do romance, acontecem no estado de Minas Gerais.

Mello parte do imaginário de morte ocidental, retomando o processo a partir de sua origem, ou seja, do corpo morto, ainda inteiro, para a absorção dos restos, indicando que a Morte está em todo lugar, que ela passa a ser cada corpo morto e seu significado é construído a partir de cada pequeno evento de morte biológica de cada ser vivo.

Vallejo, por sua vez, tematiza a personificação da Morte de forma mais velada, não escancarando-a ao leitor, que pode desconfiar, a partir de algumas pistas que o autor lança ao longo da narrativa,¹³⁸ que não se trata de um narrador humano vivo. Somente ao final o leitor sabe que se trata da Morte.

Personificada em forma e conteúdo humano, capaz de ser vista, ouvida e de interagir com outros personagens, principalmente com seu compadre, a Morte de Vallejo camufla-se em um corpo humano para interagir com os vivos da narrativa, falando sobre um assunto de pleno domínio, que é o de mortes alheias, de defuntos que conheceu e registrou em sua caderneta.

Assim como acontece na narrativa de Mello, Vallejo metaforiza a importância da morte para a vida humana e destaca que ela sempre está presente, mesmo que seja de forma velada. O compadre, por exemplo, só se torna consciente da presença da morte quando ele está vindo a óbito, e é esse o momento de revelação da Morte, inclusive para o leitor, que ainda não podia definir com exatidão quem era o narrador.

Em uma conversa com seu compadre, a Morte diz a ele que “siempre lo he mirado igual. Lo que pasa es que usted nunca me ha visto”¹³⁹ (VALLEJO, 2010, p. 161), demonstrando que é característico do ser humano negar a presença e a proximidade da Morte, mesmo que ela esteja, como mencionado na narrativa, “donde algo se mueve con movimiento propio, ahí me tienen [...]”¹⁴⁰ (VALLEJO, 2010, p. 161), ou seja, ainda que sendo onipresente, o ser humano compreende sua “identidade” somente no momento em que morre. Viver a experiência de mortes alheias pode aproximar os vivos da Morte, mas apenas de maneira simbólica e temporária, pois o verdadeiro contato ocorre com a própria morte.

¹³⁸ Descritas na análise da obra feita neste capítulo.

¹³⁹ “O olhei sempre da mesma forma. O que passa é que você nunca tinha me visto” (Tradução nossa).

¹⁴⁰ “Onde algo se move com movimento próprio, aí me têm” (Tradução nossa).

Vallejo parte da imagem humana para, ao final, desnudá-la a ponto de desvendar que aquele corpo, na verdade, estava sendo ocupado pela Morte. A narrativa indica o processo de morte pelo qual poderia estar passando o compadre do narrador, até o instante em que passa mal e vislumbra a imagem da Morte, que já se encontrava ao seu lado por muito tempo, esperando seu momento final.

O que difere o processo de criação da Morte enquanto personagem nas obras está no modo como os autores a caracterizaram e a evolução que tiveram ao longo das narrativas, levando em consideração que ambos partiram de uma contextualização da morte e do morrer característico do pensamento ocidental.

Mello define para o leitor que o narrador é um morto em trânsito, não um esqueleto, identificado como a Morte, como culturalmente se faz, mas também não é um corpo inteiro, que caracteriza a figura humana. Sendo a Morte um reunido de órgãos de mortes alheias, Mello trabalha no processo de transição dialética da morte a caminho da vida, como a do narrador e de corpos recém mortos, que se transformarão em restos, apropriados pelo narrador, e, conseqüentemente, em esqueletos, pó e, por final, nada.

Vallejo, por sua vez, tematiza a morte pelo caminho inverso, pois a apresenta em forma humana, provida de todas as capacidades motoras e comunicativas, guiando uma leitura muito restrita de interpretação sobre a verdadeira identidade do narrador que, somente ao final da narrativa, coincidindo com o final da vida do compadre, apresenta-se como a Morte, o que transforma o imaginário do leitor, o qual não vê mais o narrador como personagem comum da narrativa, mas como um corpo que abrigava todo o tempo a Morte.

2.3.3 MORTE E LINGUAGEM

Os autores fazem uso da palavra de maneira completamente distinta, mas a tornam fundamental para que entendamos a narrativa. A linguagem é um elemento que possibilita ao leitor elaborar imagens dos significados da morte. Sartre diz que

[...] importantes mudanças se operam na economia interna da palavra. Sua sonoridade, sua extensão, suas desinências masculinas ou femininas, seu aspecto visual, tudo isso junto

compõe para ele um rosto carnal, que antes representa do que expressa o significado. Inversamente, como o significado é realizado, o aspecto físico da palavra se reflete nele, e o significado funciona, por sua vez, como imagem do corpo verbal. (SARTRE, 2004, p.14-15).

Mello trabalha com a palavra no sentido estético da obra e também na significação enquanto metáfora para o entendimento da morte. Através de um narrador não vivo, que almeja constituir-se corpo pelo uso da linguagem, é possível refletir como o autor caracteriza a palavra como elemento capaz de materializar-se. Segundo o narrador, “uso a palavra para reunir, a partir dos mortos, um corpo à feitura dos vivos” (MELLO, 2009, p. 50).

A apresentação estética da obra lança pistas para o leitor identificar o narrador, que se apresenta como um ser desprovido de matéria física, mas em processo de constituição do corpo por meio da narração de mortes alheias, sendo um reunido de restos. O narrador apresenta-se totalmente fragmentado, com falhas, incompleto, sem “funcionar” adequadamente, do mesmo modo que o texto é graficamente apresentado com várias rupturas e quebras, inclusive no meio de frases. Como o narrador é somente linguagem, a apresentação gráfica o identifica com o texto.

Segundo Coelho (2015, p. 161), analisando o narrador de *A passagem tensa dos corpos*,

por meio da morte do corpo, o homem se liberta das amarras e passa a existir no estado de linguagem, ocupando o entrelugar. O espaço de contestação e libertação discursiva. [...] A linguagem salva o homem do desaparecimento, assim como salvou o narrador durante o instante de morte. Por esses aspectos, a linguagem representa a libertação do homem de si mesmo e de todas as limitações, inclusive físicas.

A linguagem permite que se vislumbre até o imaterial, como é o caso do narrador do romance. Sem o uso da linguagem, seja pelo que significa, seja pela apresentação formal do texto, o leitor não teria uma imagem do narrador e talvez não conseguisse compreender sua dimensão enquanto ser em passagem, nem vivo, nem morto, ser em construção.

Mello também evidencia que é por meio da linguagem que se mantém

quem morreu vivo, pois falar, descrever, narrar a vida de alguém, sua história, mantém o morto vivo pela memória, até que ninguém mais conte sua história, morrendo, então, definitivamente. A linguagem é uma instância que permite que o ser viva durante muito mais tempo, depois de sua morte biológica. Não há mais a presença material, mas a linguagem¹⁴¹ possibilita que a imagem de um falecido continue presente através de suas memórias e histórias de vida, pois, segundo narrador, “a narrativa confere-lhes breve e último fulgor / enquanto desaparecem” (MELLO, 2009, p. 231) e, quanto menor for a materialidade das pessoas e objetos, maior a função da linguagem, que tem o papel simbolizar o que é desprovido de matéria.

Vallejo, por sua vez, apresenta a estética da linguagem de forma diferente da de Mello. *El don de la vida* é apresentada em um único capítulo. O autor não separa os acontecimentos da narrativa em vários capítulos, pois não há uma linearidade obrigatória para que o leitor a entenda. Há fluxos de pensamento, reflexões aleatórias, memórias sobre mortos e locais que são expressos na narrativa, mas não há, como em Mello, uma história específica que se quer contar.

Talvez a linguagem como parte da construção estética na obra de Vallejo queira representar, por não haver uma divisão de capítulos, que a vida é uma só, com seus acontecimentos aleatórios, sem uma linearidade definida, pois é algo que nenhum ser humano consegue controlar, e, sem aviso prévio, pode terminar. Vallejo leva seu leitor em uma busca por uma história, sem linearidade, pela elucidação de uma narrativa confusa e, ao fazer isso, está tentando fazer com que ele entenda que o que está lendo seria uma expressão da vida, sem demarcações precisas, pausas, explicações demasiadas e certeza de nada.

Para Perec (1999, p. 140), citado por Martins (2013, p. 287),

escribir: tratar de retener algo meticulosamente, de conseguir que algo sobreviva: arrancar unas migajas precisas al vacío que

¹⁴¹ Relacionando a reflexão sobre a linguagem permitir que a imagem e a memória de pessoas permaneçam vivas, vale mencionar que Camões, em *Os Lusíadas*, anuncia no Canto I que os versos dedicam-se a homenagear e exaltar os feitos e as memórias daqueles que já morreram, mas que foram importantes para a História de Portugal: “E também as memórias gloriosas daqueles Reis que foram dilatando a Fé, o Império, e as terras viciosas de África e de Ásia andaram devastando, e aqueles que por obras valerosas se vão da lei da Morte libertando [...]” (CAMÕES, 2000, p. 01).

se excava continuamente, dejar en alguna parte un surco, un rastro, una marca o algunos signos.¹⁴²

A vida, assim como demonstra Vallejo, seria esse caminhar ao lado da morte sem saber que ela está aí, conversando contigo a todo momento, sendo sua amiga, te ajudando a lembrar todas as mortes que já presenciou, buscando contigo réstias de vida através das memórias dos mortos que já enterrou e, sem mais sem menos, acompanhando-te para seu destino final, para que outros possam ressuscitar-te através da palavra e das memórias, que serão a única lembrança viva de um corpo que já se foi.

Vallejo usa a palavra como forma de construção de uma identidade nacional, evidenciando uma imagem de uma Colômbia que, pela sua visão, encontra-se desestabilizada. A maneira como o autor usa a linguagem, de forma crua, abusando de localismos, aproxima o leitor da realidade que quer narrar, portanto, o uso estratégico da palavra ajuda a criar uma identidade que aproxima o leitor do espaço narrado.

A escrita, para os dois autores, busca no vazio, no imaterial, no indizível, representar o que seria a morte. Mello e Vallejo usam a linguagem para metaforizar os significados da vida e da morte, traçando ao leitor imagens e verbalizando significações que sem a palavra não poderiam existir.

2.3.4 MORTE E ESPAÇO

Abordar a relação da morte e do espaço é significativa porque nos dois romances, os autores fazem questão de especificar e demarcar os espaços nos quais as narrativas se desenvolverão.

Mello delimita o Estado de Minas Gerais como o espaço central de sua narrativa, cuja escolha pode estar vinculada com a origem natal do autor, também Minas Gerais.

O narrador diz que visita as cidades “[...] com o intuito de registrar as mortes mais recentes que nelas ocorressem” e “toda cidade aqui referida pelo nome [...] teve seu último morto devidamente reconhecido e confirmado [...]” (MELLO, 2009, p. 14-15). O nome da cidade onde aconteceu a morte só pode

¹⁴² “Escrever: tratar de reter meticulosamente algo, de conseguir que algo sobreviva: arrancar umas migalhas precisas do vazio que se cava continuamente, deixar em algum lugar um sulco, um traço, uma marca ou alguns sinais” (Tradução nossa).

ser anunciado depois que a morte foi confirmada ou após algum morador daquela cidade ter conhecimento do ocorrido fatal. O nome da cidade de C. não é registrada pelo narrador, pois, até o final da história, C. não é reconhecido por nenhum morador da cidade como um defunto.

Em geral, Mello não se atém a características das cidades que menciona. Somente explica que a cidade que leva o nome de Bom Jesus do Galho foi batizada de tal maneira porque ali um homem foi crucificado em um entroncamento da galhada de uma goiabeira. No restante da narrativa é anunciado o nome da cidade, juntamente com a morte mais recente ocorrida naquele local, como “em Salto da Divisa, [onde] duas mulheres atearam fogo na pele” (MELLO, 2009, p. 16).

O autor não utiliza a noção de espaço das cidades como algo significativo para os acontecimentos da história. O meio, desse modo, não influencia no sujeito e em suas ações, servindo apenas como fonte de informação para que o leitor saiba que há uma delimitação de um espaço onde a narrativa acontece e que o narrador, cujo ofício é perambular pelas cidades registrando e apropriando-se dos restos das mortes que narra, não transita fora do Estado de Minas Gerais. O narrador é da mesma cidade de C., pois relata memórias de sua infância, menciona sua antiga casa e leva C. para o lugar onde viveu e morreu para, justamente, fazer a sua conversão de presença imaterial para corpo humano, novamente reconhecido enquanto tal por constituir-se de matéria.

A designação do espaço para Mello está mais referenciada no sentido de ser, além de um espaço físico e material, um conjunto de memórias, como quando afirma que “[...] todo bairro, toda cidade funda-se em torno de seus componentes definidos” (MELLO, 2009, p. 12). A construção e continuidade de um espaço está vinculado ao passado, ao conjunto memórias de pessoas que habitaram e transformaram o mesmo local, por isso o narrador afirma que a cidade se funda a partir dos mortos que ali morreram ou foram enterrados, fazendo analogia da morte com a História.

A morte, nesse sentido, é referida como parte constituinte do espaço, pois, segundo o narrador,

a maioria dos lugares por onde passei, originados um dia de

ossadas e lodo macabro, já tinha nome / e toda nova morte serviu para realimentar o subsolo e reforçar os laços comunitários dos que ficavam e velavam (MELLO, 2009, p. 13).

Em Mello o espaço é um local constituído por memórias, sendo edificado pelo tempo e pelos seres que habitaram e habitam o mesmo lugar, formado pela convivência da morte com a vida. Como diz Bachelard (1978, p. 202), “em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso”.

A casa do narrador é o espaço mais significativo do romance, pois é onde ele leva o corpo de C. para a realização da passagem. Justamente na casa onde morou e foi morto por sua mãe, ocorre seu retorno ao mundo dos vivos. Como já mencionado, a casa do narrador é o espaço em que ficaram guardadas suas memórias de menino, é o lugar que indica que o narrador pertenceu ao mundo dos vivos e é simbólico porque ele escolhe o mesmo lugar em que morreu para retornar enquanto ser corpóreo. Retomando as palavras de Bachelard, a casa é o espaço que reteve o tempo de vida do narrador, fundamental para que ele quisesse voltar ao local e retomar uma vida, mesmo não voltando no corpo de um menino para continuar sua vida a partir da onde foi interrompida.

Seguindo a ideia do espaço como o berço das lembranças, memórias e, conseqüentemente, da História, Bachelard argumenta que o espaço é mais simbólico do que o próprio tempo,

[...] porque o tempo não mais anima a memória. A memória — coisa estranha! — não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não se podem reviver as durações abolidas. Só se pode pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de toda densidade. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios. O inconsciente estagia. As lembranças são imóveis e tanto mais sólidas são quanto mais bem espacializadas (BACHELARD, 1978, p. 203).

Ao contrário de Mello, Vallejo se identifica seu país de origem como um espaço representativo em sua narrativa. Apesar de citar muito a cidade de Medellín, profere, por meio do narrador, vários discursos que caracterizam e criticam o país, fazendo com que o espaço narrado seja extremamente importante para os acontecimentos relatados. O espaço preserva a memória de uma identidade colombiana e, mesmo que seja narrada pela perspectiva do

narrador, que retrata o país com certo desgosto, não deixa de identificar o resultado da atuação do tempo. O processo histórico e a atuação humana nesse espaço são caracterizados pelo narrador dessa forma porque ele encontrou ecos do passado que possibilitaram essa visão sobre o país.

Se na obra de Mello a nomeação das cidades ocupa um caráter informativo, mas não determinante para o desenrolar das ações dos personagens, na obra de Vallejo parte-se do local para desenvolver temas que acabam se tornando característicos e resultado da atuação do ser no espaço anunciado.

Como é característico nas obras de Vallejo, o autor menciona uma série de temas que são recorrentes em suas obras, como a homossexualidade, violência, narcotráfico, além de críticas constantes ao Governo, Igreja e à Colômbia, uma “fábrica” de desgraças. Os personagens, ao atuarem nesse espaço, acabam sendo influenciados e vítimas do próprio contexto, como se fosse uma condição de quem vive no país, principalmente em Medellín, cidade na qual se passa a história.

Colômbia é retratada pelo narrador como “[...] un matadero, el campo mejor minado para la Muerte”¹⁴³ (VALLEJO, 2010, p. 89) e “[...] asesina, ventajosa, rencorosa, indolente, ignara, roma, zafia”¹⁴⁴ (VALLEJO, 2010, p. 129), caracterizando o país de forma extremamente pejorativa, mas, ao mesmo tempo, explicando porque o retrata dessa forma.

A partir de uma praça da cidade de Medellín, o narrador e seu compadre dedicam-se a rememorar histórias sobre falecidos conhecidos. A praça também ocupa uma posição simbólica, pois é onde as pessoas circulam, a partir de onde é possível verificar acontecimentos, é também o local de vida pública, o ponto de encontros, a referência principal para algumas cidades.

Observando situações ocorridas na praça, o narrador faz reflexões sobre como o contexto interfere nas condutas dos seres que ali transitam. Ele menciona que a prostituição de meninos, comum naquela praça, é resultado de um modo de sobrevivência para as famílias que são abandonadas pelos pais, sendo os filhos mais velhos os responsáveis pela subsistência da casa. Em um país “decadente”, a prostituição se torna a saída mais plausível, pois “a falta de

¹⁴³ “[...] um matadouro, o melhor campo minado para a Morte” (Tradução nossa).

¹⁴⁴ “[...] assassina, vantajosa, rancorosa, indolente, ignorante, grosseira” (Tradução nossa).

papá, con lo que ganan estos niños sostienen familias enteras. Sus mamás tienen hijos de dos, tres y cuatro maridos. Los maridos se van, los niños quedan, a la buena de Dios [...]”¹⁴⁵ (VALLEJO, 2010, p. 40).

O Governo e a Igreja também são apontados pelo narrador como fundamentais para o processo de decadência da Colômbia.

A la Iglesia de los zánganos y al gobierno de los que dijimos. No vote nunca, compadre, ni vaya a misa, no se manche las manos ni se deje engañar que por lo que a mí respecta, me limpio el culo con la Biblia y la Constitución de Colombia¹⁴⁶ (VALLEJO, 2010, p. 24).

O narrador ainda ironiza o papel da religião como capaz de regular o ser humano através do caminho do bem. Para ele, se quer que haja moral, não pode haver influência de religião.

Por fim, o narrador recorda vários espaços, como fazendas e casas de tolerância, que foram simbólicos em seu passado e eliminados com o passar do tempo. Como ele registra as mortes de conhecidos em sua caderneta, faz o mesmo com esses lugares representativos que foram desaparecendo para que novos espaços físicos fossem construídos. As fazendas, em especial a Santa Anita, de seus avós, são lugares de memórias, pois eram espaços que guardavam lembranças das pessoas que ali moraram, além de preservarem, com o simples fato de existirem, aquilo que o tempo não conseguiria registrar.

O espaço é lugar de memória nas duas obras, mas se configura de maneira distinta. Para Mello, o espaço é representativo, mas não atua diretamente nas ações dos personagens. O lugar mais simbólico é a casa do narrador, local em que ocorreu sua morte e seu retorno à vida, constituído de corpo. Por outro lado, Vallejo leva o leitor a construir uma imagem e identidade da Colômbia por meio de sua narrativa. Os seres são influenciados pelo contexto em que vivem. Por meio da violência, causadora de inúmeras mortes, da prostituição como modo de sobrevivência, da atuação do Governo e da Igreja

¹⁴⁵ “Na falta de pai, com o que ganham estes meninos, sustentam famílias inteiras. Suas mães têm filhos de dois, três e quatro maridos. Os maridos se vão, os meninos ficam, à sorte de Deus [...]” (Tradução nossa).

¹⁴⁶ “A Igreja dos tontos e o governo dos que dissemos. Nunca vote, compadre, nem vá a missa, não manche suas mãos nem se deixe enganar que de minha parte, limpo a bunda com a Bíblia e com a Constituição da Colômbia” (Tradução da autora).

nesse espaço definido, os personagens acabam sobrevivendo a esse meio que, segundo narrador, é degenerado.

O comum nas duas obras é a reflexão de que a morte está em todos os espaços, seja de maneira simbólica, ou através de eventos reais. Mello e Vallejo apresentam narradores que são representatividades da Morte, ocupando os espaços narrados, relatando diversas situações de mortes biológicas de pessoas declaradas mortas, através do narrador de Mello, e das mortes de conhecidos, contadas pelo narrador de Vallejo.

O último capítulo da tese se centrará, por meio da perspectiva teórica de Gumbrecht, na busca de significações das obras que estão além da interpretação dos sentidos. Primeiramente, as narrativas serão analisadas por meio dos quatro modos de apropriação-do-mundo, para, então, serem compreendidas como produção de presença a partir da leitura e percepção da materialidade das obras.

3. CAPÍTULO III: INTERPRETAÇÃO E PRODUÇÃO DE PRESENÇA EM A PASSAGEM TENSA DOS CORPOS E EM EL DON DE LA VIDA

Hans Ulrich Gumbrecht é um filósofo alemão, radicado nos Estados Unidos desde 1980, professor e pesquisador da Stanford University. Transita entre várias áreas da Humanidade, tais como História, Estudos Literários, Filosofia, Filologia e Estética e considerado um dos grandes pensadores contemporâneos.

Entre as pesquisas que o filósofo desenvolve, há a que ele chama de “materialidade comunicativa” que, de maneira geral, está relacionada com a experiência da linguagem e suas funções. Tendo como exemplo o que o autor explora, seria possível pensar o que, em uma experiência de leitura de um texto literário, por exemplo, está para além da interpretação, o que é o esperado em todo processo de leitura.

Neste sentido, Gumbrecht procura explorar a função da linguagem que está além do que já foi postulado, tentando criar uma nova perspectiva de olhar para o que seria o processo de comunicação.

Para isso, censura o pensamento dos críticos e teóricos da literatura que se referem à linguagem como “[...] algo que requer 'interpretação', algo que nos convida a atribuir às palavras sentidos bem circunscritos” (GUMBRECHT, 2009, p. 11), ou seja, para o filósofo, a linguagem está além do que somente pode ser interpretado. Valendo-se dessa crítica e do conceito de metafísica, o autor busca

[...] ativar o sentido literal da palavra como algo “além do meramente físico”. Quero apontar para um estilo intelectual (que prevalece nas ciências humanas hoje) que permite apenas um gesto e um tipo de operação, a de “ir além” do que é considerado ser uma “superfície meramente física” (GUMBRECHT, 2009, p. 12 - grifos do autor).

Gumbrecht critica os teóricos e críticos das Humanidades dizendo que eles só se preocupam com a interpretação do texto esquecendo-se do que está para além dessa prática. O filósofo salienta “[...] que o 'para além', em metafísica, só pode querer dizer algo somado à interpretação – isso, é claro, sem abandonar a interpretação como prática intelectual elementar e provavelmente inevitável” (GUMBRECHT, 2010, p. 76). Gumbrecht destaca que realizar um trabalho de

análise baseado somente na interpretação está ultrapassado, e que é necessário olhar para o texto tentando romper com os limites da interpretação, buscando aprofundar o alcance de seu conteúdo.

O autor ainda complementa que o fato de apenas usar a interpretação como recurso de análise textual se atribui ao domínio da visão de mundo cartesiana, que vem desde o início da modernidade, limitando a capacidade de se encontrar novos conceitos que possam satisfazer a análise textual sob outro viés.

Além disso, Gumbrecht rediscute o conceito de estética, tentando mostrar ao leitor que a *experiência estética* pode, igualmente, ser percebida além da interpretação, citando alguns exemplos de como seria possível entender essa experiência estética em situações do cotidiano:

Queria que os alunos conhecessem, por exemplo, a doçura quase excessiva e exuberante que às vezes me arrebatava quando uma ária de Mozart aumenta em complexidade polifônica e quando acredito, de fato, ser capaz de ouvir na pele os tons do oboé. [...] Os alunos deveriam ter pelo menos uma ideia daquela ilusão de força letal e violência, como se eu (entre todas as pessoas!) fosse um deus antigo, que me trespassa o corpo no momento da estocada final, numa tourada espanhola – quando a espada do toureiro atravessa, silenciosa, o corpo do touro e os músculos do animal ficam rígidos por um momento antes de aquele corpo enorme se desmoronar, como uma casa abalada por um terremoto (GUMBRECHT, 2010, p. 126).

Segundo o autor, a experiência estética proporciona ao sujeito sensações de intensidade, “[...] que não podem fazer parte dos respectivos mundos cotidianos em que ela ocorre [...]” (GUMBRECHT, 2010, p. 130), ou seja, são percepções que estão para além do sentido normal das coisas e sempre serão únicas, provocando um modo e uma intensidade diferentes em cada momento.

Gumbrecht prefere, em vez de usar o termo experiência estética, que estaria concatenada a uma ideia interpretativa, utilizar “momentos de intensidade” e “experiência vivida”.

O que o autor propõe é “[...] tentar restabelecer o contato com as coisas do mundo fora do paradigma sujeito/objeto (ou numa versão mais sofisticada desse paradigma), tentando evitar a interpretação [...]” (GUMBRECHT, 2010, p.

81), ou seja, analisar o que ele chama de “presença” sem que as coisas do mundo a que se refere estejam interligadas a uma situação cultural específica.

Cláudio Ribeiro, que entrevistou o filósofo em 2016, explica o que Gumbrecht quer dizer com a materialidade da comunicação e a produção da “presença”:

Quando lemos um romance policial e conseguimos sentir a mesma aflição que a personagem que está sendo perseguida sente, ou quando ouvimos uma canção interpretada por Billie Holiday ou Elis Regina, e sentimos com mais intensidade o drama da letra, por conta do ritmo, dos tons, da cadência da voz, estamos nos relacionando com “camadas substanciais”, sendo afetados pela concretude dessas obras. Estamos, em suma, produzindo *presença*, no sentido ontológico do termo, como concebeu Heidegger. O termo *presença* vem sendo utilizado por Gumbrecht para denominar o “não-hermenêutico”, aquilo que não está no campo da interpretação e do sentido (RIBEIRO, 2016, s/p).

Nos romances, as camadas substanciais se referem ao debate sobre a morte e os limites entre a vida e a morte, que está na biomedicina, no senso comum, nas religiões, na política, no contexto histórico, social e cultural do Ocidente, ou seja, como o tema foi construído na obra e os efeitos que isso causa no receptor da obra literária.

O conceito de “presença”, por sua vez, está relacionado ao que Heidegger chama de *dasein*. A problematização desse conceito para Gumbrecht articula-se com a teoria do filósofo alemão, que parte do que ele chama de “*ser-no-mundo*” para explicar a *presença*.

Para Heidegger, “o ser-no-mundo é, sem dúvida, uma constituição necessária e a *prior* da presença [...]” (*apud* SILVA, 2015, p. 144), ou seja, o corpo como instância de contato com o mundo e produção de presença.

Gumbrecht propõe uma tipologia que diferencie o que chama de “culturas de sentido” e “culturas de presença”, já que, para ele, “[...] certas culturas — como a nossa própria cultura 'moderna' têm uma tendência maior de colocar entre parênteses a dimensão da presença e suas limitações” (GUMBRECHT, 2009, p. 12).

A primeira diferenciação entre “cultura de sentido” e “cultura de presença” seria que “a autorreferência humana predominante numa cultura de sentido é o

pensamento, enquanto a autorreferência predominante numa cultura de presença é o corpo” (GUMBRECHT, 2010, p. 106).

Os seres humanos podem ser entendidos dentro desses dois processos. Para a cultura do sentido, a subjetividade e o sujeito seriam as autorreferências humanas predominantes. Para a cultura da presença, o que se leva em consideração seria a materialidade espacial e física do ser humano, ou seja, o ser como parte do mundo.

O conhecimento, para a cultura de sentido, só é legítimo se for produzido por um sujeito no ato de interpretar o mundo. Para a cultura da presença, o conhecimento precisa ser revelado, pois não é apenas conceitual.

O signo, para a cultura de sentido, apresenta a estrutura de Saussure: um significante material com um significado espiritual. Na cultura de presença, forma e substância estão amalgamadas.

Mais além, Gumbrecht (2010, p. 109) ressalta que

os seres humanos querem relacionar-se com a cosmologia envolvente por meio da inscrição de si mesmos, ou seja, de seus próprios corpos, nos ritmos dessa cosmologia [...]. Pelo contrário, numa cultura de sentido, os seres humanos tendem a ver a transformação do mundo como principal vocação. Aquilo que chamamos de “motivação” é imaginar um mundo parcialmente transformado pelo comportamento humano, e qualquer comportamento orientado para realizar essas imaginações é uma “ação”.

A cultura de presença está relacionada com a inscrição dos corpos na materialidade e a do sentido em perceber/imaginar a transformação do mundo através de “ações”, que poderiam traduzir-se como “magia” em uma cultura da presença, ou seja, tornar presente o que está ausente e o contrário.

Se o corpo é a autorreferência principal para a cultura da presença, então o espaço deve ser a dimensão primordial para a relação entre os seres humanos com as coisas do mundo. Por outro lado, o tempo seria a dimensão para a cultura do sentido. A relação entre os corpos nesse espaço pode ser constantemente transformada na cultura da presença e, muitas vezes, pela violência, ou seja, na ocupação e bloqueio do espaço pelos corpos. Na cultura de sentido, a violência tende a ser adiada, transformando-se em poder.

O conceito de evento também pode ser dimensionado a partir das culturas de presença e sentido. Para a primeira, o evento equivale à saída ilegítima das regularidades cosmológicas. Como exemplo, o filósofo alemão explica que, sabendo que um determinado evento acontece sempre no mesmo horário, produz o que ele chama de “eventidade”, não trazendo nada de inovação ou surpresa. Próprio da cultura do sentido, o evento necessita do valor da surpresa e inovação.

O lúdico e a ficção, por fim, estão somente presentes na cultura de sentido, causando nos participantes de um evento cênico, por exemplo, uma vaga ideia das motivações que lhes orientam o comportamento.

Para diferenciar com exemplos o que seria a cultura de sentido e presença, respectivamente, Gumbrecht (2010, p. 112) expõe que

os debates parlamentares são competições entre diferentes motivações individuais, ou seja, entre diferentes visões de um futuro remoto que pode orientar o comportamento individual ou coletivo num futuro mais imediato. Ainda que os debates parlamentares tenham contado desde sempre com a presença física dos participantes, eles são encenados como se as decisões dependessem exclusivamente da qualidade intelectual dos argumentos e das visões em confronto. A Eucaristia, ao invés, é um ritual de magia porque torna o corpo de Deus fisicamente presente no centro de uma situação passada.

Terminando essa diferenciação binária entre culturas de presença e culturas de sentido, o autor sugere outra tipologia, relacionada à citada, que motiva, através de análises da teoria, ao lado da compreensão semiótica, entender a literatura como produção da presença de experiência no mundo.

Para ultrapassar o estatuto exclusivamente interpretativo, ele sistematizou quatro modos de apropriação-do-mundo pelos seres humanos: *comer as coisas do mundo*, *penetrar coisas e corpos*, *misticismo* e *interpretação e a comunicação*. Gumbrecht elabora esses conceitos com o “[...] intuito de sugerir e inspirar imagens e conceitos que nos ajudem a captar os componentes não interpretativos da nossa relação com o mundo” (GUMBRECHT, 2010, p. 114).

O primeiro conceito seria o de *comer* as coisas do mundo, que inclui práticas antropofágicas - desde o canibalismo até a ideia de comer um corpo

simbolicamente, no sentido de apoderar-se dele - e de teofagia como, por exemplo, comer o corpo e beber o sangue de Cristo.

Ao mesmo tempo em que se despreza e se torna tabu comer a carne humana, pelo fato de se alimentar de um semelhante e, por conta disso, poder virar alimento, por outro lado, não há pudor algum em comer a carne de um animal, não considerado um semelhante. Segundo Gumbrecht (2010, p. 114), “[...] comer o mundo vai sempre provocar nos seres humanos, como partes corpóreas do mundo, o medo de que eles próprios possam ser comidos”. A ideia aterradora de comer e poder também ser comida torna a carne humana tabu.¹⁴⁷

Por outro lado, não há problema em comer e beber, simbolicamente, o corpo e o sangue de Cristo. Isso ocorre porque, de fato, não se come carne humana e não se bebe o sangue, mas torna o relatado tabu contraditório, já que metaforicamente se utiliza a expressão “comer o corpo e beber o sangue”.

Nas duas obras a serem analisadas, procurar-se-á explorar as narrativas como correlatos de *comer* as coisas do mundo, pensando na ideia de apoderar-se do corpo como alimento ou de forma simbólica.

O segundo conceito se refere a *penetrar* coisas e corpos, que significa “[...] contato corporal e sexualidade, agressão, destruição e assassinio [...]” (GUMBRECHT, 2010, p. 115), ou seja, tudo que se refere à penetração do corpo do outro, seja de maneira violenta, através de um assassinato, por exemplo, seja de forma consensual, por uma relação sexual (lembrando que a relação sexual também pode ser uma maneira violenta de penetrar o outro e, conseqüentemente, o medo de uma penetração violenta, gera o pesadelo em ser violado).

O terceiro conceito de apropriação-do-mundo é o que o teórico chama de *misticismo*, que a cultura ocidental classifica como as formas de vida espiritual, ou seja, quando a presença do mundo ou de outro é sentida fisicamente sem identificar ou perceber o objeto que originou esse sentimento.

Além das formas espirituais conhecidas, o misticismo também “[...] se relaciona com o medo de perder para sempre o controle sobre si mesmo” (GUMBRECHT, 2010, p. 116), ou seja, de ser possuído por outro.

¹⁴⁷ Nesse sentido, não se leva em consideração especificidades de algumas culturas que já praticaram o canibalismo como algo comum, ou de culturas que ainda praticam. Ressalta-se um comportamento geral, principalmente do Ocidente.

Esses três primeiros conceitos referem-se ao que o autor chama de cultura de presença, em que a autorreferência predominante é o corpo e “[...] além de serem materiais, as coisas do mundo têm um sentido inerente (e não apenas um sentido que lhes é conferido por meio da interpretação), e os seres humanos consideram seus corpos como parte integrante da sua existência [...]” (GUMBRECHT 2010, p. 107).

Além disso, essas três maneiras de cultura de presença

[...] são, em geral, negadas dentro destas mesmas culturas por regras que pretendem preservar seus integrantes do medo despertado pelas próprias formas de apropriação, a saber, o medo de ser comido, penetrado ou possuído por um espírito que não é o seu (CARDOSO FILHO e MARTINS, 2010, p. 155).

O último conceito apresentado por Gumbrecht, centrado exclusivamente na cultura de sentido, denomina-se a *interpretação e a comunicação*. A comunicação gera “[...] o medo de ser acessível nos nossos pensamentos e sentimentos mais íntimos, de ser acessível e aberto como um livro à astúcia interpretativa de pais e professores, maridos, esposas e agentes secretos” (GUMBRECHT, 2010, p. 117), ou seja, o medo seria causado por uma “comunicação total”, revelando até mesmo o que não se quer comunicar. Os rituais equivalentes para a cultura da comunicação seriam a psicanálise e a psicoterapia, tentando superar mais o medo de ser lido, do que o resultado da interpretação e comunicação extraída. Gumbrecht (2010, p. 117) enfatiza que a estratégia principal para esse modo de apropriação-do-mundo “[...] é a arte de fingir, a arte de esconder os mais íntimos sentimentos e pensamentos por trás da máscara de uma 'expressão que não expressa coisa nenhuma”’.

A teoria de Gumbrecht não será analisada ou comparada com outro viés teórico. Mesmo que os postulados do autor confrontem com os teóricos citados no início do capítulo dois, por trabalharem com uma visão mais interpretativa da obra literária, ele não descarta a interpretação da obra, mas diz que é possível cogitá-la além dessa proposta que, para ele, já está ultrapassada. O desafio da tese se circunscreve em desvendar a teoria proposta por esse autor e assumir a provocação de pensar as obras *El don de la vida* e *A passagem tensa dos*

corpos, percebendo tanto a interpretação quanto o que está para além dela pela produção da presença.

3.1. INTERPRETAÇÃO DOS QUATRO TIPOS DE APROPRIAÇÃO-DO-MUNDO EM *A PASSAGEM TENSA DOS CORPOS* E EM *EL DON DE LA VIDA*

Relacionando os quatro tipos de apropriação-do-mundo, estabelecidos por Gumbrecht, com os romances *A passagem tensa dos corpos*, de Carlos de Brito e Mello, e *El don de la vida*, de Fernando Vallejo, objetiva-se analisar em que medida os conceitos do filósofo alemão estão presentes nas obras, para que se possa perceber como a cultura de presença e do sentido estão presentes na literatura, que problematiza realidades sociais, culturais, políticas e religiosas.

Como a morte e o morrer são os temas principais dessas narrativas, pode-se relacioná-los com a produção da presença e a cultura do sentido. Nas obras, a cultura da presença está na negação do evento, no corpo morto, nas inúmeras menções que os narradores fazem sobre as mortes que ocorreram em Minas Gerais e Colômbia. Também está na forma de vida espiritual que os narradores vivenciam. Em *A passagem tensa dos corpos*, a mulher e a filha de C. representam o medo de declarar o marido e pai como morto. A não aceitação da morte de C. pela família configura a negação da morte como evento biológico e social. Já em *El don de la vida*, a negação da morte se configura através da visão que o compadre tem do narrador, que ao final da narrativa se revela como a Morte. Em toda a história a Morte está ao lado do personagem, mas este não consegue identificá-la como tal. A descoberta da verdadeira identidade do narrador acontece quando o compadre morre, pois é somente assim que se vê e pode experimentar a morte de fato.

Como a produção da presença (comer, penetrar e misticismo) e a cultura do sentido (interpretação e a comunicação) abarcam os quatro modos de apropriação-do-mundo, abordar-se-á como tais conceitos operam nos romances.

O primeiro tipo de apropriação, *comer as coisas do mundo*, aparece no primeiro capítulo de *A passagem tensa dos corpos* com a morte de um homem crucificado. O autor do crime convocou toda a vizinhança que para eles

constatassem “[...] que a morte permanecia suspensa, na goiabeira, na forma de um cristo pomareiro e para que comungasse, com uma mesma hóstia bruta, corpulenta e assassinada [...]” (MELLO, 2009, p. 11).

Nessa passagem, percebe-se a analogia que o autor faz com o ritual da comunhão da hóstia cristã: comer o corpo de Cristo. Quando o assassino convoca a comunidade para presenciar o crime, os convida a comungar o corpo do homem crucificado em uma goiabeira.

Outro modo de apreensão de alusões metafóricas ao primeiro modo de apropriação pode ser considerado a partir da fala do narrador: “[...] toda morte serviu para realimentar o subsolo e reforçar os laços comunitários dos que ficavam e velavam” (MELLO, 2009, p. 13), metaforizando a ideia de que o corpo pode servir de alimento para a terra.

Por meio dos registros e narrações de mortes alheias, o narrador se alimenta: “a morte faz restos, e os restos concernem a mim” (MELLO, 2009, p. 15). “Serei derivado daquilo que narro esse reunido de órgãos, compêndio de gente dilacerada [...]” (MELLO, 2009, p. 138). Há uma constante apropriação do corpo, metaforicamente antropofágica, pois o narrador precisa dos restos mortais para se alimentar, para nutrir sua língua e constituir-se algo além da linguagem.

A passagem abaixo demonstra o trabalho que o narrador tem de comer/apropriar-se do corpo de mortos para compor sua própria matéria:

Para obter carne, preciso que minha língua trabalhe próxima a todo resto que me for útil. Sou narrador, e toda constituição que eu desejar só poderá advir da linguagem que, ao mencionar o morto, tira dele algo para meu pertencimento (MELLO, 2009, p. 108).

Essa ideia que Mello propõe no romance se relaciona ao ritual antropofágico, porque está claro que o narrador “come”, mesmo que metaforicamente, carne humana.

Há passagens que deixam claro esse processo antropofágico que o narrador faz com os mortos cujas mortes ele narra, principalmente com C., que seria sua última narrativa: “Preciso de C. para constituir-me corpo tanto quanto

ele precisa de mim para desaparecer [...] Ele é meu início, sou seu fim. [...] C. é minha continuação” (MELLO, 2009, p. 233).

Ao final do romance, o narrador decide retirar o corpo de C. da residência de sua família e levá-lo para sua antiga casa, a fim de terminar a apropriação de seu corpo, mesmo sem C. ser dado como oficialmente morto.

Realizar essa tarefa lhe conferiria a passagem de narrador para humano: “[...] neste exato momento, estou prestes a concluir meu trabalho. Tendo reunido aos extratos de corpos o último corpo que me faltava, deixarei a tarefa de narrador” (MELLO, 2009, p. 248).

O romance termina com a descrição da apropriação do corpo de C. pelo narrador, o que demonstra que há uma apropriação-do-mundo pelo ato de *comer as coisas do mundo*, proposto por Gumbrecht:

Devo me dedicar, pois, ao consumo de toda a química que convém a quem precisa constituir para si um corpo inteiro e vivo. C. de carbono, C. de corpo. C. de cadáver. Começo por lambe o seu rosto putrescente e, com ele, ocupo toda a extensão da minha língua. Nela não cabe mais a palavra (MELLO, 2009, p. 249).

Diferentemente do que Gumbrecht propõe com *comer as coisas do mundo*, aparecem situações no romance sobre comer alimentos, o que foge do que o filósofo pontua, pois se enquadra em uma atividade normal e imprescindível à sobrevivência humana. O narrador, por exemplo, que não é humano, mas precisa de corpo para voltar a ser “humano”, narra situações em que gostaria de comer, mas não pode: “lamento não poder sentar-me sozinho e comer agora a carne que parecia suculenta, nem provar o tempero, nem mastigar o arroz” (MELLO, 2009, p. 41) porque “[...] sou privado do alimento inteiro acostumado a ingerir uma modalidade particular de nutriente, raramente apreciada porque feita de restos” (MELLO, 2009, p. 48).

Como não é totalmente humano e vive de restos, sempre busca as migalhas deixadas pelos vivos para se “alimentar”, como na seguinte passagem: “[...] o homem regala-se sobre as cinzas do que foi comido. Chego à cozinha, pego a colher usada de ambrosia e lambo sobre a lambida do filho” (MELLO, 2009, p. 79) ou “lá estão as migalhas de pão e respingos de café sobre o tampo do balcão. Sorvo-os. Hum, que delícia!” (MELLO, 2009, p. 112).

Na casa de C. ocorrem várias refeições com a presença, imprescindível, do defunto. C. é tratado como vivo pela família, pois mãe e filha se sentam para realizar as refeições no mesmo lugar em que ele foi amarrado: “em breve, ela e a filha comerão, mais uma vez, em companhia de C.” (MELLO, 2009, p. 145).

Em cada refeição, a mulher faz o prato do marido, como na seguinte passagem do texto: “Elas deixam a cozinha com duas porções de doce e caminham juntas até a sala de jantar. A primeira porção é colocada diante de C., com a colher voltada para a sua direção” (MELLO, 2009, p. 151).

Diante do que Gumbrecht estabelece por *comer as coisas do mundo*, e o que Mello apresenta em sua obra, percebe-se, de fato, que há passagens claras que demonstram o ritual do narrador de comer, antropofagicamente, matéria humana para se constituir corpo. Além disso, há também episódios sobre comer coisas, que diferem do que Gumbrecht propõe, pois não se enquadram em rituais de antropofagia e teofagia, já que sugerem o processo “normal” de alimentar-se para sobreviver.

Em *El don de la vida*, o primeiro modo de apropriação-do-mundo pode ser interpretado como práticas simbólicas de antropofagia, como quando o narrador sugere que comeria um menino:

- Ah, ése es un niño tierno de doce años que se sambute un cardenal con limón y sal saboreádoselo.
- ¡Qué delicia! ¡Qué ambrosía!
- Sí. ¡Qué delicia! ¡Qué ambrosía! Niño tierno en limón de Salerno de cáscara gruesa y con sal de grano de la que le dan al ganado¹⁴⁸ (VALLEJO, 2010, p. 27).

Há uma idealização do contato corporal, mas apenas indicando simbolicamente uma apropriação sexual do corpo do menino como alimento. Além disso, pode-se realizar a interpretação de um desejo de penetração do corpo do menino.

A ideia de comer carne humana também insinua contato sexual. Nessa passagem, o narrador e seu companheiro conversam sobre comer carne de papa:

¹⁴⁸ “– Ah, esse é um amável menino de doze anos que um cardeal o saboreia com sal e limão. – Que delícia! Que ambrosia! – Sim. Que delícia! Que ambrosia! Menino amável em limão de Salerno de casca grossa e com sal grosso do que dão ao gado” (Tradução nossa).

¡Y me habré de morir sin haber manducado papa! ¡Uno siquiera! [...] – Le doy toda la razón, carne de papa es lo máximo, *bucato di cardinale*. El más exquisito manjar que le pueda brindar a su engolosinado paladar la Muerte¹⁴⁹ (VALLEJO, 2010, p. 58).

O narrador também faz uma alusão ao conceito de comer, no sentido antropofágico, quando diz que “los viejos son el tesoro de la sociedad y están en todo su derecho de comer carne: humana”¹⁵⁰ (VALLEJO, 2010, p. 109), mas novamente a antropofagia é figurada, pois o narrador se refere ao ato de comer carne humana no sentido sexual da palavra.

Roberto DaMatta, abordando a relação da comida com a sexualidade no contexto brasileiro, afirma que as comidas se associam à sexualidade, pois o ato de comer, nesse sentido, é constantemente usado de maneira metafórica e acabou se tornando comum dizer que “comeu” fulano(a) ou ciclano(a), mesmo sendo um modo grosseiro de se referir ao ato sexual e à própria pessoa. Segundo o autor,

o fato é que as comidas se associam à sexualidade, de tal modo que o ato sexual pode ser traduzido como um ato de “comer”, abarcar, englobar, ingerir ou circunscrever totalmente aquilo que é (ou foi) comido. A comida, como a mulher (ou o homem, em certas situações), desaparece dentro do comedor — ou do comilão. Essa é a base da metáfora para o sexo, indicando que o comido é totalmente abraçado pelo comedor (DAMATTA, 1986, p. 51).

Mello e Vallejo possibilitam interpretações de *comer* as coisas do mundo, entretanto, em geral, em sentido metafórico do que Gumbrecht propõe. Mello centra-se mais em práticas antropofágicas simbólicas e Vallejo em considerações mais sexuais sobre os sentidos da palavra *comer*.

A análise do segundo conceito de Gumbrecht, *penetrar coisas e corpos*, na obra de Mello permite identificar praticamente todas as mortes que o narrador anuncia ao longo da história, pois o que o filósofo estabelece está relacionado

¹⁴⁹ “Eu morrerei sem ter comido papa! Nenhum! [...] – Te dou toda razão, carne de papa é o máximo, fora de série. É o melhor manjar que pode brindar seu excitante paladar a Morte” (Tradução nossa).

¹⁵⁰ “Os velhos são o tesouro da sociedade e estão em todo seu direito de comer carne: humana” (Tradução nossa).

com “[...] contato corporal e sexualidade, agressão, destruição e assassinio” (GUMBRECHT, 2010, p. 114).

A primeira morte narrada no romance de Mello, a da crucificação, supracitada, também pode ser explicada como um ato de penetração do corpo a partir da perfuração pelos pregos: “[...] extenuando-se e despendendo pelos ferimentos da carne partida de pregos” (MELLO, 2009, p. 11).

O narrador, que necessita de mortes para se constituir como corpo, descreve

[...] com concisão e objetividade, as condições de passagem dos corpos que receberam tiros e tijolos de inimigos, corpos que caíram na cozinha ou nos rochedos, corpos transformados em gás pelos incêndios, corpos de naufragos de poço artesiano [...] (MELLO, 2009, p. 14).

Ele pretende descrever várias situações que permitem a fusão de corpos e/ou o contato de corpos com coisas inanimadas, provocando a agressão, o contato, o assassinato, a destruição e a sexualidade.

Em capítulos intercalados aos da narração da história de C. há inúmeras histórias que descrevem as mortes em diversas cidades do estado de Minas Gerais. O autor realiza uma espécie de noticiário informando o leitor de outras mortes que ocorreram ao longo do tempo em que se dedica a relatar a morte de C.. Tais mortes sugerem a penetração de coisas e corpos de diversas maneiras, como, por exemplo, no capítulo quatro:

Em Claro dos Porções, um poeta que cuidava da métrica de seu último verso foi perfurado nas costas por um instrumento de capinar, retendo-o nas vértebras [...] Em Dores de Campos, dois namorados decidiram comemorar o reatamento copulando nas águas sensuais de uma cachoeira afogando-se em seguida [...] Em Santana do Garambéu, um capataz morreu por conta de uma infecção que lhe tomou as duas pernas. Em Salto da Divisa, duas mulheres atearam fogo na pele. Uma auxiliar de enfermagem caiu do coreto em Luminárias, fraturando ossos diversos do tronco e morrendo. Em Turvolândia, o dono do armazém levou um tiro no esterno. Uma morte tola, em decorrência de fratura de úmero, ocorreu em Ubá. Uma morte lenta, em decorrência do esmagamento da cintura pélvica, ocorreu em Guiricema. Uma morte risonha, em decorrência de rasgamento das bochechas, ocorreu em Coimbra (MELLO, 2009, p. 16-17).

Em todas as situações descritas há uma palavra que indica a penetração do corpo: perfurado, copulando, infecção, “tomou duas pernas” - sugere a amputação delas -, atear fogo na própria pele, fraturar ossos, levar um tiro, esmagamento, rasgamento. Seja a penetração do corpo pelo outro, como na perfuração, no tiro ou na cópula, ou por meio de situações acidentais, os episódios sempre sugerem o contato de corpos ou desses com coisas que podem causar a penetração e, conseqüentemente, a morte, por isso Gumbrecht (2010, p. 115) ressalta que “a fusão de corpos com outros corpos ou com coisas inanimadas é sempre transitória e, por isso, abre necessariamente um espaço de distância ao desejo e à reflexão”, ou seja, não há conotação prazerosa nessa penetração do corpo, mas algo que está conectado ao medo de sofrer algo semelhante ou, no caso de quem se auto penetra, a pessoa faz para que outro não o faça.

Além das inúmeras mortes de desconhecidos que o narrador descreve, uma em particular compõe a maior parte da narrativa, que é o falecimento de C., a última vítima que o narrador precisa para se transformar completamente em matéria física, ou seja, corpo.

C. morreu por envenenamento, ou seja, mesmo que não tendo havido perfuração de seu corpo, ocorreu a penetração, através do veneno, levando-o a óbito: “A má índole do veneno, espalhada por todos os órgãos do homem, está a digeri-los” (MELLO, 2009, p. 20).

O narrador suspeita que C. tenha sido assassinado porque ele morre em casa, na presença de sua família, que nada faz em relação ao que está ocorrendo. “Na cozinha, a esposa está calada. A filha continua deitada no sofá em um cômodo ao lado. No quarto do filho, a porta bateu” (MELLO, 2009, p. 21).

Após o corpo de C. parar de se contorcer pelos efeitos que o veneno provoca, e cair, “[...] a filha aproximou-se da mesa de jantar com um pano seco, enxugou a água do chão e colheu as rosas. Distraída, machucou-se com os cacos, dois furos contíguos na sola no pé, e saiu novamente” (MELLO, 2009, p. 21). Os dois furos também denotam a penetração do corpo da filha de C. pelos cacos de vidro.

O autor relata outras mortes: uma por um desabamento de uma construção sobre as pessoas que a habitavam, outra por atropelamento, seguida

da morte de um padre, provocada por um ácido que foi jogado por um confessando sobre seu corpo, derretendo-lhe rosto e ombros.

No capítulo 28, a penetração do corpo ocorre através de vários homicídios por tiros; no capítulo 30, há relato de morte causada pelo desabamento, desta vez de um edifício sobre o vigia. Também há a descrição de residências que cederam em Rio Pomba, “[...] arrastando os corpos dos moradores e os espalhando, massacrados pela ribanceira: estômagos, pâncreas, fígados, além de intestinos grossos e delgados” (MELLO, 2009, p. 54), provocando, nesses casos, a destruição do corpo.

Há relatos de pessoas que morreram por infecções. As infecções são causadas porque um vírus ou bactéria, que se aloja no corpo humano provocando a doença, entendendo que houve penetração do corpo por um ser vivo não humano.

O narrador relata um caso de penetração causado por um anestesista, que injetou éter, acidentalmente, nas veias de um paciente. No capítulo 44 há relatos de atropelamentos, crianças eletrocutadas e de uma tentativa de estupro, que “[...] terminou com a morte da vítima, do estuprador, de um vigia, de um zelador, de um jogador de futebol amador e de um gato” (MELLO, 2009, p. 83).

Nos relatos de suicídios, há a auto penetração do próprio corpo provocando a morte. As mortes provocadas por ataques de cães podem ser interpretadas como um ato de penetração do corpo humano pela mordida do cão, já que não há evidências de que o animal pudesse ter se alimentado da carne humana.

Há pessoas que

[...] tiveram partes do corpo descarnadas. Moradores de Jacinto, Ladainha e Pimenta tiveram os nervos desfiados com agulhas. Mortes por desossa ocorreram em Açucena, Bela Vista de Minas, Montes Alegres de Minas, Santana do Riacho, Santo Antônio do Itambé, Serro e Turmalina (MELLO, 2009, p. 121).

O fato dos corpos terem sido descarnados e desossados, e nervos desfiados demonstra uma penetração cruel do corpo alheio.

O acidente da ama do narrador, provocado por ele, também indica atos de penetração:

Descreveram-me o estado das costelas da ama, que tinham se partido e penetrado um dos pulmões. Um furo teve de ser feito em sua garganta para assegurar a respiração. Suas pernas quebraram e precisariam de uma alça de aço para voltar ao prumo. O rosto sofreu cortes (MELLO, 2009, p. 171).

A penetração da costela no pulmão, o furo na garganta, as pernas quebradas e os cortes no rosto revelam a gravidade do acidente que a ama sofreu e, como o narrador, ainda criança, seria o principal suspeito, seu pai sentença que ele deveria ser punido e a mãe, usando o xale que o narrador havia bordado de presente para a ama, o sufoca, caracterizando uma forma de penetração do corpo.

Em *El don de la vida* também há menções a situações de penetração, contato e violência de corpos. O narrador relata, na primeira página do romance, que tinha irmãos, dividindo o quarto com Darío e Silvio, compartilhando a cama com o último. Mais adiante, diz que seu irmão Silvio se matou, “[...] y el tiro que se pegó a los veinticinco años en la cabeza y con el que se despachó de este infierno a la nada de Dios”¹⁵¹ (VALLEJO, 2010, p. 14). O fato de seu irmão ter sido morto por um tiro revela que houve uma penetração do corpo pela bala, além de agressão e violência.

Outra situação de penetração do corpo surge quando o narrador, ironicamente, evoca o vírus “San Francisco de Ébola, que mata en veinticuatro horas y que cuando se les escape de las aldeas de África en que lo han tenido confinado y cunda por el planeta va a acabar hasta con el nido de la perra”¹⁵² (VALLEJO, 2010, p. 18). Assim como relatado em uma situação no romance de Mello, o vírus penetra o corpo humano e pode, como acontece com o ebola, provocar a morte. O sentido empregado pelo narrador, na evocação do vírus, é justamente o da destruição, outra característica pertinente ao conceito de *penetrar* coisas e corpos.

¹⁵¹ “[...] e o tiro que o acertou aos vinte e cinco anos na cabeça e que o despachou deste inferno ao nada de Deus” (Tradução nossa).

¹⁵² “São Francisco de Ebola, que mata em vinte e quatro horas e que quando escapar das aldeias da África onde estava confinado e se propagar pelo planeta vai acabar até com o ninho da cachorra” (Tradução nossa).

Como a destruição também é uma característica desse modo de apropriação, há a menção no romance de um desmoronamento que, simbolicamente, mata um bairro nobre de Bogotá, além de provocar mortes reais de moradores. Segundo o relato, “por primera vez, y por culpa de esta interminable llovedera, un derrumbe acaba de tapar una urbanización de ricos [...]”¹⁵³ (VALLEJO, 2010, p. 19), causando a agressão e destruição do meio.

Há passagens que envolvem destruição e assassinio relacionando-se aos suicidas que “desde el último piso del Palacio Nacional es desde donde se tiraban en Medellín [...]”¹⁵⁴ (VALLEJO, 2010, p. 22). O narrador fala de outro suicida, Silvio, que “[...] se mató, a los veinticinco años, de un tiro [...]”¹⁵⁵ (VALLEJO, 2010, p. 83). O suicida, no caso, provoca a própria penetração, agressão, assassinato e violência do seu corpo.

O assassinato também aparece quando o narrador relata a morte de don Diego, “[...] secuestrado y asesinado por Antioquia” (VALLEJO, 2010, p. 32), e de Chuco Lopera, que “[...] lo mandaron de veinticuatro puñaladas al infierno”¹⁵⁶ (VALLEJO, 2010, p. 51), evidenciando novamente formas de penetração do corpo.

Uma cirurgia, como ato penetração do corpo, acaba matando um amigo do narrador, chamado Wilberto Cantón. Sua operação, seguida de morte, deixa o narrador desolado: “¿Qué te costaba posponer unos días tu operación del tumor en el cerebro? Ah no, corrió a hacerse operar y lo mataron los médicos”¹⁵⁷ (VALLEJO, 2010, p. 27).

Para o narrador, nem as mães escapam de seu desejo por violência, pois, para ele: “¡Qué buenas que son las madres! Para romperles la columna vertebral a varillazos hasta dejarlas tetraplégicas”¹⁵⁸ (VALLEJO, 2010, p. 41).

O narrador conta sobre a morte de outro sujeito conhecido que pôs em sua caderneta de mortos: “Mas he aquí que un día a las cinco de la tarde (que

¹⁵³ “Pela primeira vez, e por culpa dessa chuva interminável, um desmoronamento acaba de cobrir uma urbanização de ricos [...]” (Tradução nossa).

¹⁵⁴ “Do último andar do Palácio Nacional é de onde se lançavam em Medellín [...]” (Tradução nossa).

¹⁵⁵ “[...] se matou, aos vinte e cinco anos, de um tiro [...]” (Tradução nossa).

¹⁵⁶ “[...] sequestrado e assassinado por Antioquia”; “o mandaram ao inferno com vinte e quatro punhaladas” (Tradução nossa).

¹⁵⁷ “O que te custava adiar alguns dias tua operação do tumor no cérebro? Ah não, correu para deixar-se operar e os médicos o mataram” (Tradução nossa).

¹⁵⁸ “Que boas que são as mães! Para romper a coluna vertebral até deixá-las tetraplégicas” (Tradução nossa).

fue cuando el torito Granadino mató de una cornada al hijueputa torero Ignacio Sánchez Mejías [...]”¹⁵⁹ (VALLEJO, 2010, p. 66). O sujeito foi penetrado e morto pela chifrada do touro.

A morte de García Lorca, que “como lo fusilaron....No hay muerto malo”¹⁶⁰ (VALLEJO, 2010, p. 76), evidencia a penetração pelo fuzilamento.

Por sua vez, as mortes por brigas nas praças de Medellín são relatos comuns do narrador. Cada briga resulta em mortes e elas sugerem formas de penetração do corpo, como aconteceu na seguinte passagem: “Adiós cuchitos que nos vamos, que se están matando esos dos pirobos a cuchillo. ¡A ver cuál cae!”¹⁶¹ (VALLEJO, 2010, p. 80).

O inspetor, conhecido do narrador e de seu compadre, também foi morto de forma violenta, causando a penetração, agressão e violência de seu corpo.

¡Si no le tiraron! Lo acuchillaron. Lo encontraron acuchillado en el Hotel Tamanaco, desangrado. [...] el muchacho que traía el inspector les abrió a los otros la puerta: entraron y lo cosieron a puñaladas. – Entonces no fue acuchillado: fue apuñalado”¹⁶² (VALLEJO, 2010, p. 97).

O professor Chamberlain, outro conhecido do narrador, também foi morto, o que lhe causou penetração de seu corpo por balas: “Le pegaron cuatro plomazos con un changón en el Metrocable llegando al barrio Santo Domingo Savio”¹⁶³ (VALLEJO, 2010, p. 102).

O desejo/intenção do narrador de penetrar o corpo de outro ocorre em muitas situações, como, por exemplo, quando fala sobre os governantes “Mañana salgo con una escopeta de dos cañones y le vuelo la puta testa al alcalde”¹⁶⁴ (VALLEJO, 2010, p. 23). Prevalece, nesse caso, a intenção de penetrar o corpo do outro provocando agressão e assassinato. Em outro

¹⁵⁹ Mas um dia às cinco da tarde (que foi quando o toro Granadino matou de uma chifrada o toureiro filho da puta Ignacio Sánchez Mejías [...]) (Tradução nossa).

¹⁶⁰ “Como o fuzilaram... Não há mal morto” (Tradução nossa).

¹⁶¹ “Adeus gatinhos que nos vamos, que estão se matando esses dois afeminados à facada. Vamos ver qual cai!” (Tradução nossa).

¹⁶² “Se não atiraram! O esfaquearam. O encontraram esfaqueado no Hotel Tamanaco, sangrando. [...] o menino que traía o inspetor abriu a porta para os outros: entraram e lhe deram muitas punhaladas. – Então não foi esfaqueado: foi apunhalado” (Tradução nossa).

¹⁶³ “Foi pego por quatro balas de escopeta no teleférico chegando no Bairro Santo Domingo Savio” (Tradução nossa).

¹⁶⁴ “Amanhã saio com uma escopeta de dois canhões e acerto a puta testa do prefeito” (Tradução nossa).

momento, o narrador evidencia sua vontade de agredir o Papa: “mire: si en mis manos estuviera retorcerle el pescuezo al papa, tenga seguro que lo haría [...]”¹⁶⁵ (VALLEJO, 2010, p. 26).

O narrador insinua uma revolta – “¡A levantarse, pueblo! ¡Y a matar curas, ganaderos, carniceros, matarifes, políticos y médicos!”¹⁶⁶ (VALLEJO, 2010, p. 28) – demonstrando novamente o desejo pelo assassinato, penetrando, de uma forma ou de outra, o corpo de outrem.

Outro desejo do narrador é o de matar quem se reproduz: “un paredón de fusilamiento para el que se reproduzca es lo que les voy a montar es este parque cuando me elijan [...]”¹⁶⁷ (VALLEJO, 2010, p. 35).

O conceito de *penetrar coisas e corpos* também permite uma interpretação em relação à sexualidade. Na obra de Mello o narrador mantém um intenso desejo de penetrar o corpo da viúva de C., mas como ele não é corpo, só pode idealizar esse contato carnal, sem torná-lo real, pelo menos até se transformar em um humano de carne e osso.

O narrador tem livre acesso a todos os cômodos da casa de C.. Sem ser visto, ouvido ou sentido, pode transitar e presenciar os momentos mais íntimos dos moradores daquela casa. Assim, ao velar o sono da viúva, sente o desejo pelo corpo da mulher aflorar. O narrador descreve minuciosamente como se apossaria do corpo daquela mulher, alimentando a mais elevada idealização carnal:

Eu começaria minha suposta investida pelos dedos dos pés, de unhas aparadas e pintadas de esmalte claro. Pretendi chupá-los um a um. Depois, fui à sola, que a mulher mantém bem lixada, macia e rósea / coisa rara. Os dois dorsos curvilíneos, harmoniosos, homogêneos e carnudos incitaram a memória dos dentes que já tive. Mordê-los-ia! / mas não posso por me faltarem exatamente os dentes. E então vieram os calcanhares. Os ossinhos protuberantes e laterais. Os tornozelos / oh, os circundá-los até ficar tonto! As panturrilhas gordas renovado estímulo à chupação, dessa vez quase irresistível! [...] Este é meu coito imaginado. Minha língua pode muito, mas ainda não

¹⁶⁵ “Olhe: se tivesse em minhas mãos torceria o pescoço do papa, tenha certeza que o faria [...]” (Tradução nossa).

¹⁶⁶ “Levante-se, povo! A matar padres, fazendeiros, açougueiros, matadores, políticos e médicos” (Tradução nossa).

¹⁶⁷ “Um paredão de fuzilamento para quem se reproduzir é o que vou montar neste parque quando me elegerem [...]” (Tradução nossa).

pode servir-se de uma mulher viva [...] (MELLO, 2009, p. 196-197).

Esse ato de penetração, vinculado à sexualidade, fica somente no plano da imaginação, já que ele não pode manter nenhum contato físico com um ser humano.

Ainda sobre a sexualidade, há descrições de pessoas que morreram vítimas de doenças sexualmente transmissíveis. O contato corporal, a penetração do corpo, gera a situação traumática que Gumbrecht postula na descrição do conceito. Para ele “[...] esse contexto explica por que a sexualidade permite uma conotação tão forte com a morte, com o arrebatado outro corpo ou o ser arrebatado por ele” (2010, p. 115). Ao penetrar o corpo de outro, seja por desejo e consentimento, ou por violência, quando há a transmissão de uma doença, principalmente que pode levar à morte, gera uma situação que envolve o medo, seja pela vulnerabilidade do corpo, pelo receio de “contaminar” outro indivíduo, de ser mais contaminado, etc. O sexo não está somente atrelado ao prazer, mas também envolve o medo de ser contaminado e, conseqüentemente, de morrer.

No romance de Vallejo, o narrador comenta uma experiência sexual que teve no passado que pode ser entendida como um ato de penetração do corpo: “atropelladamente le fui quitando la ropa mientras él me iba quitando la mía y nos besábamos: la camisa, los zapatos, las medias, los pantalones... [...]”¹⁶⁸ (VALLEJO, 2010, p. 09). Nesse trecho fica explícito o contato corporal entre os personagens, além de denotar que aconteceria o ato sexual.

O tio do narrador, Argemiro, “[...] que era un débil de la calamorra (lo cual no le impidió engendrar en una sola mujer veintitrés hijos que le iban saliendo de a dos o tres por la vagina) [...]”¹⁶⁹ (VALLEJO, 2020, p. 30), penetrou o corpo da mulher, através do contato sexual, e o corpo dela, no momento dos partos, foi novamente penetrado, de dentro para fora, pelos bebês que nasciam.

¹⁶⁸ “Rapidamente fui tirando sua roupa enquanto que ele ia tirando a minha e nos beijávamos: a camisa, os sapatos, as meias, as calças... [...]” (Tradução nossa).

¹⁶⁹ “[...] que era um fraco da cabeça (o que no o impediu de gerar em somente uma mulher vinte e três filhos que iam saindo de dois ou três pela vagina)” (Tradução nossa).

Outro momento de contato e penetração de cunho sexual é relatado quando o narrador conta a seu amigo a primeira e única transa que teve com uma mulher.

¡Qué delirio, por Dios, qué cópula! [...] Le apliqué mi boca a la suya [...] Acto seguido temé posesión con los labios y la lengua esos farallones inefables. [...] Entrelazados nos tumbamos sobre la cama, le quité apurado el calzoncito y la enchufé. [...] Como se comprenderá, con mis manos en sus senos, mi boca en su boca, mi pene en su vagina [...] ¹⁷⁰ (VALLEJO, 2010, p. 67).

Foi possível evidenciar que o segundo modo de apropriação-do-mundo estabelecido por Gumbrecht, *penetrar coisas e corpos*, pode ser lido e analisado sob vários olhares e que está presente em diversas situações da vida cotidiana. Nas obras, há maiores ocorrências ligadas à penetração do corpo de forma violenta, causando a morte, mas também com objetivo sexual e de destruição, este último mais perceptível no romance de Vallejo.

Por sua vez, a apropriação pelo *misticismo* refere-se ao desejo

[...] de que o misticismo permita uma consciência absoluta é ainda um desejo de possessão prolongada – uma possessão das coisas do mundo, do ser amado, de um deus. Mas também o misticismo pode se transformar no medo de ser possuído [...] isso significa que ele se relaciona com o medo de perder para sempre o controle sobre si mesmo (GUMBRECHT, 2010, p. 116).

No romance de Mello quase não há passagens que denotem especificamente o que Gumbrecht quer dizer com o *misticismo*. O escritor utiliza a ideia tradicional de místico, que classifica todas as formas de misticismo como vidas espirituais. Um desses exemplos é o próprio narrador, que deixa claro não ser humano, mas que transita entre o mundo dos vivos, apropriando-se de restos para se constituir corpo.

No capítulo 27 o próprio narrador anuncia que é

¹⁷⁰ “Que delírio, por Deus, que cópula! [...] Apliquei minha boca na sua [...] Ato seguido tomei possessão com os lábios e a língua desses rochedos inefáveis. [...] Entrelaçados nos deitamos sobre a cama, tirei sua calcinha e a penetrei. [...] Como se compreenderá, com minhas mãos em seus seios, minha boca na sua, meu pênis na sua vagina [...]” (Tradução nossa).

[...] feito de um espaço não contornado por uma linha de corpo. Falta-me muito, a maior parte. Sou desprovido de quantidade de matéria viva suficiente que pudesse ser reunida em uma única pessoa, a ser identificada e designada com exatidão e certeza. Ou não me escutam, ou fingem não escutar. Ou não me veem, ou sou tomado por outro por obra de confusão. Não possuo qualidades distintivas pela semelhança que tenho a tudo o que foi perdido (MELLO, 2009, p. 48-49).

O narrador não tem as características de um ser humano comum e tem o poder de transitar em todos os espaços sem ser notado. A única vez que a presença do narrador é percebida acontece na casa de C., pelo cão da família.

Apesar de relatar contentamento pela percepção da sua presença pelo animal, o narrador sente, ao mesmo tempo, o medo, pois ser notado o impediria de concluir sua tarefa e também de poder transitar livremente pela casa de C..

Para o narrador, até ele se apropriar da matéria de C., ocuparia o *status* de poder místico. Seu desejo primordial, na narrativa, é possuir o morto, pois “C. servirá de linha de contorno” (MELLO, 2009, p. 139), ou seja, o narrador mantém o desejo de habitar o corpo de C. para ter a forma humana e poder interagir com os demais. Nesse sentido, pode-se interpretar o conceito de misticismo, estabelecido por Gumbrecht, na narrativa, pois há o desejo de possessão do outro por uma força espiritual, ou seja, pelo narrador.

O narrador gostaria de “substituir” o lugar de C., mas com seu corpo: “Enterrem C., deixem-me possuir um corpo, depois me amem, e eu serei o homem” (MELLO, 2009, p. 199).

Gumbrecht ressalta que “[...] tais estados de arrebatamento místico muitas vezes são induzidos por práticas corporais altamente ritualizadas e vêm sempre com a percepção de um impacto físico (2010, p. 115-116). O ato do narrador possuir o corpo de C. está conectado a essa ideia, pois apropriar-se do corpo envolverá, necessariamente prática corporal e impacto físico, visto que se remete às passagens de duas presenças, a do narrador, que é espiritual e deseja ser matéria, e a de C., que é material, mas necessita, através do rito, tornar-se espiritual.

A partir desse ritual, em que há uma inversão na lógica da possessão, pois, em geral, os vivos são tomados pelos espíritos, para que os estes possam se comunicar com o mundo dos vivos, mas, no romance, C., mesmo morto, não está a salvo de ser possuído pelo espírito do narrador. Neste caso, o narrador

não precisa possuir o corpo de alguém para se comunicar com os vivos, mas o corpo do outro, já morto, com o intuito de voltar a ser vivo, espiritual e corporalmente.

O narrador se referencia como um fantasma, o que conecta à ideia de que seja uma forma de vida espiritual, sentida somente pelo cachorro da família. Entretanto, o narrador fantasma não perambula pela casa com o fim de assombrar a família, diferente da caracterização popular do mesmo.

Destaca-se que o misticismo está pouco presente na obra de Mello. O que é demonstrado como presença espiritual na narrativa está mais conectado com a cultura popular, ou seja, o narrador ocupa uma posição de espírito, fantasma, mas não é percebido pelos demais personagens, não assusta e não se conecta com eles. O cão foi o único que se agitou com a presença do narrador, o que demonstra que ele está em processo de voltar a ser humano.

A melhor definição do conceito está presente na ideia de possessão do corpo de C., como habitat para seu espírito, ou seja, ser o narrador em um corpo, ou melhor, em um reunido de corpos que não lhe pertence. Assim, o narrador reúne restos de corpos para constituir uma única matéria e fazê-la de morada para sua volta plena ao mundo dos vivos.

Em *El don de la vida*, o terceiro modo de apropriação-do-mundo remonta a menções, sendo a maioria ditas pelo narrador, de figuras ligadas ao catolicismo. Ele fala de Deus e da Santíssima Trindade, por exemplo. Não surge uma situação de possessão do corpo por uma forma de vida espiritual, mas há muita alusão a essas imagens da religiosidade católica. No entanto, o narrador critica e questiona essas entidades, como nas seguintes situações: “¿Usted sí cree en el misterio de la Santísima Trinidad?”¹⁷¹ (VALLEJO, 2010, p. 15); “¡Y al diablo con Dios que no lo necesito para nada! ¿De qué me sirve? ¿Qué me da? ¿Que alguien tuvo que crear esto? ¿Y por qué? No es necesario”¹⁷² (VALLEJO, 2010, p. 54).

O narrador não acredita nesses modos de vida espirituais, pois questiona de quem foi a ideia de inventar Deus e também se acreditam na Santíssima

¹⁷¹ “Você acredita no mistério da Santíssima Trindade?” (Tradução nossa).

¹⁷² “Ao diabo com Deus que não o necessito para nada! De que me serve? O que me dá? Por que alguém teve que criar isto? Por quê? Não é necessário” (Tradução nossa).

Trindade. O fato de questionar a presença de Deus reforça que ele não acredita, ou põe em xeque toda a força que são atribuídas a essas entidades espirituais.

A presença da Morte (com “m” em maiúsculo, segundo a grafia do autor) também configura uma espécie de misticismo, pois o narrador se refere a ela da seguinte maneira: “- ¡Claro! Con mucho que he vivido conocí hasta a Misiá Hijueputa. [...] - No... Si ésa no es una presencia de carne y hueso de las que se comen los gusanos... Es una entidad del lenguaje”¹⁷³ (VALLEJO, 2010, p. 31). Sendo uma entidade da linguagem, desprovida de carne e osso, a Morte, referida como “Misiá Hijueputa”, pode ser interpretada como uma forma de vida mística, pois ocupa uma posição espiritual.

Em outro momento da narrativa, o narrador pede pela interseção da Morte: “Doña Muerte, misiá Muerte, caritativa y misericordiosa señora que de todos te acuerdas [...]”¹⁷⁴ (VALLEJO, 2010, p. 60).

Além da Morte, o narrador evoca também outra forma de vida espiritual própria do cristianismo: “A Satanás le ruego que me levante en vilo lo que digo para darle una lección de altura a esta chusma bellaca”¹⁷⁵ (VALLEJO, 2010, p. 55). Ao contrário do que faz com Deus e a Santíssima Trindade, não questiona a existência do diabo e até faz uma prece para ele.

O último conceito de Gumbrecht, *interpretação e comunicação*, está atrelado à “[...] arte de fingir, a arte de esconder os mais íntimos sentimentos e pensamentos por trás da máscara de uma 'expressão' que não expressa coisa nenhuma” (GUMBRECHT, 2010, p. 117) pelo medo de ser totalmente acessível ao outro, pelo receio de que o outro consiga saber de seus pensamentos mais íntimos.

A única relação que é possível estabelecer entre o conceito de Gumbrecht e o romance de Mello gira em torno do filho de C., que permanece escondido em seu quarto durante quase todo o tempo da narrativa e nem mesmo o narrador consegue observá-lo, pois “[...] o recluso se protege contra qualquer

¹⁷³ “– Claro! Com o muito que vivi, conheci até a Senhora Filha da puta. [...] – Não... Essa não é uma presença de carne e osso dessas que comem os vermes...É uma entidade da linguagem” (Tradução nossa).

¹⁷⁴ “Dona Morte, senhora Morte, caridosa e misericordiosa senhora que se lembra de todos [...]” (Tradução nossa).

¹⁷⁵ “Eu rogo a Satanás que levante com inquietude o que digo para dar uma lição à altura a esta intrometida” (Tradução nossa).

chamamento, contra qualquer procedimento que julgue ameaçador, contra qualquer tentativa de invasão” (MELLO, 2009, p. 77). O menino se resguarda e não apresenta o mesmo comportamento da mãe e da irmã, que agem como se C. estivesse vivo, por, pelo menos, dois motivos que são levantados pelo narrador: o primeiro seria pela recusa do menino em aceitar que o corpo do pai pudesse estar na sala como se estivesse vivo; o segundo motivo poderia ser porque o menino poderia ter matado o próprio pai e, a partir disso, manter-se escondido em seu quarto. Nenhuma das hipóteses é realmente confirmada no romance, pois a história termina sem que se saiba quem matou e porque C. foi morto.

Diante da permanência do filho de C. em seu quarto, o narrador, que pretendia ter paciência diante de portas fechadas, logo se vê louco para decifrar o comportamento daquele menino que negava tudo o que acontecia em sua casa. Não conseguindo mais se conter, o narrador esbraveja, sem ser ouvido, para que o filho se mostre, que se deixe conhecer:

Abra a porta! Coloque a maçãzinha do seu rosto moço no vão. Diga seu nome para que eu possa debochar dele, diga o que praticou durante a noite que gastei em frente ao seu quarto e o que pretende fazer agora [...] Diga o que pensa do seu pai, vá até ele e fique ao lado para que eu compare as fisionomias parentais. [...] Por que você não aproveita e foge para poder, com mais liberdade, comportar-se de modo reprovável? Você descobrirá que outras pessoas possuem também hábitos sujos. Deixe de defender sua opinião de guardado e procure conhecer o que você considera inatacáveis [...] (MELLO, 2009, p. 69).

Nessa passagem, quando o narrador diz ao menino para ele mostrar seu rosto, dizer o que fez e irá fazer e que ele deixe de defender sua opinião de guardado, quer dizer que ele não consegue se comunicar com o filho de C. e muito menos interpretar as atitudes do menino, permanecendo, dessa forma, inacessível nos pensamentos e sentimentos.

O narrador explica que precisa conhecer o menino para que ele pertença, devidamente, à narrativa que trata da morte de seu pai: “Preciso chegar até o rapaz para observá-lo, para descrevê-lo quem sabe, para recobrir de verbo seu corpo até esta hora escondido e inalcançável qualificando-o com adjetivos [...]” (MELLO, 2009, p. 75). Sendo ele o narrador, precisa conhecer devidamente os

personagens que compõem sua história para apresentá-los aos leitores, o que o leva a uma fixação pelo filho de C., já que era o único que ainda não pode conhecer.

Após ficar observando atentamente o quarto do filho de C., o narrador percebe que a cortina se move para o outro lado e isso, para ele, é um sinal de que o menino está vivo. Este foi o único avanço que conseguiu fazer para conhecer melhor o rapaz. “Os adjetivos do filho ficarão para outra hora, mas já posso afirmar, com conhecimento de causa, que ele também observa” (MELLO, 2009, p. 125).

O quarto modo de apropriação aparece em *El don de la vida* pela figura do próprio narrador, que, através de uma máscara, não deixa que os outros personagens e o leitor desconfiem que é a própria Morte. Não se sabe se o faz por medo de ser acessível, como o conceito refere, ou simplesmente pelo prazer de transitar entre os vivos, tal qual se fosse um humano. Ao final do romance, o compadre do narrador, quando está morrendo, desmascara seu companheiro de banco de praça pelo modo como ele o olhava. Na verdade, segundo o narrador, ele sempre olhou a todos daquela maneira, mas somente no leito de morte o sujeito seria capaz de perceber que quem estava ao seu lado era a própria morte. O compadre, ao final, diz o seguinte: “Una vida entera tratando de entender y sólo ahora entiendo. ¡Por fin! Y todo simultáneamente que era lo que quería. Ya sé quién es usted. Usted es... ¿la Muerte?” e o narrador responde: “– ¡Claro! La Muerte”¹⁷⁶ (VALLEJO, 2010, p. 162).

A ideia que o conceito de *comunicação e interpretação* traz de esconder os mais íntimos sentimentos é bem trabalhada nos romances através do filho de C., no romance de Mello, e da Morte, na narrativa de Vallejo. A única informação que se sabe sobre o personagem de *A passagem tensa dos corpos* ao longo da narrativa é que é filho de C., que presencia a morte do pai e, após o evento, não sai do seu quarto, o que impossibilita o narrador e o próprio leitor do romance de ter contato com algo mais pessoal que envolva o rapaz. Por outro lado, em *El don de la vida*, o narrador não se esconde, não deixa de interagir com outros

¹⁷⁶ “Uma vida inteira tratando de entender e somente agora entendo. Por fim! E tudo simultaneamente era o que eu queria. Já sei quem é você. Você é... a Morte? [...] – Claro! A Morte” (Tradução nossa).

personagens, mas veste uma máscara que possibilita camuflar sua verdadeira identidade.

Há uma predominância de elementos que se referem à produção da presença, principalmente os relacionados ao modo de *penetrar coisas e corpos*.

O primeiro elemento, *comer as coisas do mundo*, aparece nas duas obras de forma simbólica, ou seja, não há menção de comer carne humana como prática antropofágica ou teofágica.

O misticismo está mais presente na obra de Vallejo, pois o autor levanta figuras espirituais, como Deus, Santíssima Trindade, o diabo e a Morte (como figura) para realizar críticas, no caso das duas primeiras, ou para que intercedam por ele, como os fez com Satanás e com a Morte.

A *interpretação e a comunicação*, como pertencentes à cultura do sentido, não são tão palpáveis para a análise literária. Esse elemento sugere mais o que está nas entrelinhas do texto, cabendo ao leitor interpretá-lo da maneira mais adequada.

A partir do exposto, pode-se dizer que é possível interpretar as obras a partir dos quatro modos de apropriação-do-mundo de acordo com a função da literatura e também com o que ela sugere em cada obra, em particular podendo revelar, finalmente, traços do que é considerado tabu na cultura e na linguagem.

Nas duas obras foi possível perceber que a morte, a violência, e a sexualidade, que são temas resguardados na realidade, se tornam mais explícitos e problematizados.

O subcapítulo seguinte apresenta-se como um desafio de análise da teoria de Gumbrecht, pois busca apresentar as obras como forma de produção de presença.

3.2 PRODUÇÃO DA PRESENÇA: PARA ALÉM DA INTERPRETAÇÃO

A proposta de Gumbrecht dos quatro modos de apropriação-do-mundo é, ao mesmo tempo, reflexo dos tabus da cultura e da linguagem. No subcapítulo anterior, demonstrou-se quais seriam esses tabus da cultura e da linguagem inscritos nos romances *A passagem tensa dos corpos* e *El don de la vida* através da análise dos quatro conceitos propostos pelo filósofo, mas, como o próprio

menciona, seu objetivo é explorar a função da linguagem, realizando algo que está para além da interpretação. Como bem postula Ligia Gonçalves Diniz (2016, p. 58),

a literatura habita o mundo dos vivos, que é o mundo da sociedade, decerto, mas ela também exerce encantamentos que ficam além, ou aquém, desse domínio. E talvez esteja nesse espectro sua mais contemporânea energia [...].

O desafio está justamente em realizar uma leitura¹⁷⁷ das obras que busque ultrapassar as superfícies físicas e puramente interpretativas dos romances analisados, visando alcançar o que Gumbrecht chama de “momentos de intensidade”, a partir da experiência de leitura dos romances.

Quanto a um momento de intensidade de leitura, na reação a um quadro ou em ouvir uma música, por exemplo, o filósofo diz que “não há nenhuma estrutura de sentido e nenhuma impressão de um padrão de ritmo, por exemplo, que esteja presente em mais do que um momento na leitura ou no processo de ouvir uma composição musical [...]” (GUMBRECHT, 2010, p. 143). O que ocorre é o que ele chama de epifania, sendo que não se sabe quando acontecerá, qual intensidade terá e que se desfaz, assim como surge, causando o que o autor chama de evento. Cada evento se torna uma experiência vivida, causada por um momento de intensidade passageira que parte de algo que está circunscrito dentro de uma cultura de presença, ou seja, a partir da leitura de um livro, de uma música, de um quadro, de uma cena de um filme, de uma fotografia, etc.

São momentos únicos que podem, ou não, repetir-se caso o sujeito esteja em contato com o mesmo evento por duas ou mais vezes. Por exemplo, a leitura de um livro pode causar uma epifania no leitor, mas isso não significa que toda vez que ler o livro será arrebatado pela mesma intensidade. Desse modo, o teórico da literatura também entende a estética da obra literária como uma forma de experiência que está para além da interpretação.

A produção de “presença” seria definida por situações em que a linguagem atua no sujeito, produzindo algo não interpretável, mas possível de ser sentido. Diniz (2016, p. 191) afirma que “[...] é essa ideia de presença, pensada como efeito sensorial e emocional, que introduz a *imaginação* como

¹⁷⁷ Trata-se, nesse subcapítulo, da experiência pessoal de leitura da autora.

dimensão da experiência literária em que acessamos o mundo de modo não conceitual”.

Pensando as culturas de sentido e presença de Gumbrecht com o ato da leitura, salienta-se que

a dimensão de sentido será sempre dominante quando estamos lendo um texto – mas textos literários também têm maneiras de trazer a jogo a dimensão da presença, seja na tipografia, no ritmo da linguagem, ou mesmo no cheiro do papel (GUMBRECHT, 2003, p. 109 *apud* DINIZ, 2016, p. 192).

É possível assimilar como as culturas de sentido e presença aparecem no contato do leitor com o texto literário. Os efeitos que a narrativa produz, juntamente com a materialidade da obra, são fundamentais para a construção dos sentidos do texto, mas o autor também deixa claro que é possível extrair significados da obra não somente pela trama ou pela materialidade dela. A produção da presença, desse modo, pode ser buscada/sentida além do que materialmente se apresenta. Segundo Diniz (2016, p. 193),

Gumbrecht deixa claro que vai além do aspecto material do livro ou do texto rumo a algo que ele oferece para além de sua superfície concreta (ou sonora, no caso da prosódia), isto é, a possibilidade de “presentificar” atmosferas e climas passados, ausentes ou alheios a partir de uma leitura concentrada em “descobrir fontes de energia” e “se entregar a elas afetiva e corporeamente”, abrindo espaço para que elas se manifestem (GUMBRECHT, 2012a, p. 5).

Relacionando os quatro conceitos gumbrechtianos com a Literatura e sua função e atuação para com a vida humana, é possível pensar que o primeiro modo de apropriação-do-mundo, *comer as coisas do mundo*, suscita a imagem de que “comemos” os livros, nos alimentamos de literatura, mastigamos seu conteúdo e digerimos o que nos tocou e o que nos chamou a atenção, realizando, portanto, uma antropofagia literária. Do mesmo modo que tribos se alimentavam da carne de seus inimigos para adquirirem suas qualidades, a leitura também funciona nesse sentido, pois espera-se, com o ato da leitura, obter novos conhecimentos, extraíndo a força dos significados das obras.

Ler o mesmo livro várias vezes pode causar no leitor vários eventos e momentos de intensidade, pois ele é capaz de perceber e experimentar novas sensações, descobrir novos sentidos e entender a estética do texto com valores diferentes, pois “[...] o texto é um potencial de efeitos que se atualiza no processo da leitura” (ISER, 1996, p. 15).

Wolfgang Iser (1996, p. 12), que discute sobre o efeito estético e recepção do texto literário, diz que “[...] o texto tem o caráter do acontecimento, pois na seleção a referência da realidade se rompe e, na combinação, os limites semânticos do léxico são ultrapassados”. O leitor¹⁷⁸ experimenta algo que está além do que aparece no texto, pois a realidade se rompe e os efeitos semânticos do texto são ultrapassados, possibilitando uma leitura dos sentidos da obra, e não simplesmente do que está visualmente posto.

Sobre *penetrar coisas e corpos*, pode-se afirmar que os leitores são penetrados e atingidos pelo modo como as narrativas tratam de certos temas, podendo transformar, encantar, intrigar e/ou assustar os mesmos. A intensidade da penetração do ato da leitura depende de como o leitor se posiciona e recebe aquilo que lê, mas também é importante entender que “[...] o texto é o processo integral, que abrange desde a reação do autor ao mundo até sua experiência pelo leitor” (ISER, 1996, p. 13). No caso das obras analisadas, a morte é o tema principal das duas narrativas. As duas tratam do tema de forma diferente e tocam o leitor de um modo específico. O saber, o entendimento e as experiências de vida são fundamentais para a recepção positiva ou negativa de uma obra literária, portanto, a penetração é individual, torna-se uma experiência única, pois, ao mesmo tempo que os autores constroem as obras partindo de reações subjetivas, os leitores, enquanto seres penetrados por essas histórias, também as assimilam de modos distintos, pois a leitura é o momento da experimentação íntima do texto.

Mello reage ao mundo trazendo a morte como um elemento que pertence ao espaço mineiro, retratando mortes do cotidiano, reais e metafóricas, mesclando horror e ironia e, ao mesmo tempo, valendo-se de um narrador que, através da linguagem, se torna matéria. O movimento de narrar para se tornar matéria levanta o papel do leitor como o sujeito que constrói uma imagem do

¹⁷⁸ Leva-se em consideração a proposição do leitor ideal, elaborada por Iser (1996).

texto a partir da leitura. A forma como a palavra o penetra faz com que ele elabore uma imagem daquela história e, conseqüentemente, construa seus significados a partir do ato da leitura.

Vallejo reage ao mundo problematizando o mesmo tema em um espaço específico de uma maneira diferente da de Mello. O leitor, nesse caso, necessita entender o espaço que o autor descreve para se sentir penetrado e levantar sentidos a partir das mortes que ele narra. Os momentos de intensidade são atingidos quando o leitor entende o contexto social colombiano e a maneira como a morte, dentro dessa esfera, é trabalhada, pois, de acordo com Iser (1996, p. 13-14), os textos podem transmitir experiências, mesmo que não familiares, compreensíveis ao leitor.

Assim como o narrador de Mello, Vallejo também trabalha com uma voz que relata mortes e, a partir dessa figura, o leitor se sente penetrado pelos efeitos de sentido do texto.

O *misticismo* sugere o medo de ser possuído por uma entidade espiritual, mas, no caso da literatura, pode se tornar o medo de ser “engolido” e possuído pelas próprias narrativas. Dom Quixote é um exemplo de leitor que, devorando livros de cavalaria, torna-se um cavaleiro andante possuído pelas histórias que tanto lia. Tomado pela magia da cavalaria medieval, Quixote viveu aventuras que o colocaram no limiar da realidade, tornando-se um sujeito deslocado de seu tempo, vivendo em uma espécie de bolha encantada, totalmente fora da realidade, como se tivesse mergulhado em um de seus livros e ficado preso àquele contexto ficcional. Na vida, quando um indivíduo se encontra fora de sua realidade, comumente se diz que fulano é “quixotesco”, remetendo-se ao exemplo do anti-herói de Cervantes.

Nas obras analisadas, o *misticismo* está mais presente no narrador de Mello, que através dos registros de morte, com o objetivo de apropriar-se dos restos daqueles mortos, realiza o processo de possessão. Neste caso, a possessão do corpo do outro ocorre de maneira inversa da habitual, pois os mortos, e não os vivos, que são possuídos pela entidade espiritual do narrador. Em Vallejo, uma possibilidade de leitura do misticismo poderia ser relacionada à figura do narrador, que possui forma e característica humana, mas é a Morte, o que difere da imagem construída no imaginário popular, pois a morte, apesar de ser relacionada à imagem de uma caveira, não tem forma humana completa. O

narrador poderia estar habitando o corpo de outro para se comunicar com seu compadre e levá-lo para seu destino final. Nas obras, os processos de misticismo não sugerem o medo de serem possuídos, pois quem é possuído está morto ou não tem consciência de tal ato.

Outros contextos possíveis de se relacionar os conceitos de Gumbrecht com a literatura seriam a Inquisição e as Ditaduras. Os eventos históricos sugeriram, cada um em sua época e a seu modo, a proibição de comer determinados livros, penetrar e ser penetrado por determinadas histórias e de ser possuído pelos conteúdos e ideologias que carregavam. A literatura, nesses contextos, era um perigo, justamente porque teria uma função social e política de abrir os olhos da população para as questões políticas. Os tribunais inquisidores e das ditaduras, que avaliavam as obras nesses períodos, representavam a repressão e o medo que se tinha de serem desmascarados, como o modo da *interpretação* e a *comunicação* sugere.

De acordo com Gumbrecht, a *comunicação* sugere o medo de ser totalmente acessível ao outro. Como se pretende alcançar o que está além da interpretação, a comunicação ou os efeitos das obras devem ser analisados

[...] na relação dialética entre texto, leitor e sua interação. Ele é chamado de efeito estético porque – apesar de ser motivado pelo texto – requer do leitor atividades imaginativas e perceptivas, a fim de obrigá-lo a diferenciar suas próprias atitudes (ISER, 1996, p. 16).

A percepção das camadas do texto, da significação plural que o mesmo pode ter, revela-se como uma atitude de descoberta do que o texto quer comunicar além do que está dito. As lacunas que os autores deixam no texto representam aquilo que não se quer comunicar explicitamente. Acrescentando as considerações sobre as atividades imaginativas de Iser, Diniz (2016, p. 225) salienta que

o leitor encontraria nos signos verbais do texto uma “superfície de contato” entre ele próprio e o mundo imaginário e se encontraria “na *presença* de um mundo”. Esse contato, no entanto, não se daria por meio de uma consciência de imagens completa, mas de um *conhecimento imaginativo*: uma consciência que “busca transcender a si própria” (grifos da

autora).

Nos romances, há a representatividade de narradores que possuem a função de comunicar e registrar óbitos, portanto, são seres que trabalham especificamente com a palavra e seus sentidos. Além do leitor saber que os narradores possuem esse posto, explícito na obra, há, além disso, a significação desse papel que possibilita um olhar para o que os escritores querem comunicar com isso. Em Vallejo

[...] el lector, de manera indiscriminada, puede integrar cada juego de palabras en la metáfora de la existencia humana, una soterrada verdad que necesariamente se sostiene bajo la rúbrica de la voz narradora. La estética de la desazón en el lenguaje de Vallejo no solo adiciona inestabilidad, aspiraciones frustradas, abyección, horror, fatalidad, melancolía, pasiones reprimidas sino que también induce al lector a tratar de adivinar en qué dirección se encamina esa voz, como un pasatiempo vano pero inevitable¹⁷⁹ (GARNICA, 2016, p. 120).

Vallejo deixa que o leitor faça o trabalho da comunicação e interpretação da obra. O escritor lança algumas informações, trata de temas que são recorrentes em suas obras, mas não comunica todo o sentido de sua narrativa. O leitor é convidado a desvendar as possíveis interpretações do texto, “[...] tiene que esforzarse para eslabonar las piezas que se conectan, aparte de que se compromete a construir los hechos y las identidades que se asoman en la estructura de un relato”¹⁸⁰ (GARNICA, 2016, p. 123).

O leitor de Vallejo, através da evocação das memórias que são contadas em seus romances, passa a conviver com alguns personagens os quais apresentam-se como recorrentes em suas obras. Mesmo não tendo lido outro romance de Vallejo, o leitor entende que muitos nomes foram mencionados em outros textos. O autor cria um sentimento de familiaridade com quem lê, pois ao

¹⁷⁹ “[...] o leitor, de maneira indiscriminada, pode integrar cada jogo de palavras na metáfora da existência humana, uma verdade escondida que necessariamente se sustenta pela rubrica da voz narradora. A estética do desgosto na linguagem de Vallejo não só adiciona instabilidade, aspirações frustradas, objeções, horror, fatalidade, melancolia, paixões reprimidas mas também induz o leitor a tratar de adivinhar em qual direção se encaminha essa voz, como um passatempo vão, mas inevitável” (Tradução nossa).

¹⁸⁰ “[...] tem que se esforçar para unir as partes que se conectam, fora que se compromete a construir os acontecimentos e identidades que se assomam na estrutura do relato” (Tradução nossa).

mencionar nomes e histórias repetidas, o leitor acaba se sentido mais íntimo da narrativa e, conseqüentemente do autor. O caráter autobiográfico também aproxima o leitor, pois se cria uma ideia de que o autor está confessando ao leitor suas memórias, seus segredos e suas perspectivas sobre sua própria vida. Segundo Garnica (2016, p. 122),

la evocación es el recurso que usa Vallejo para manifestar el sentir de los personajes. Son los recuerdos de otros seres, vinculados directamente con el sentir de cada uno de los familiares, los que logran motivar la sensibilidad del lector¹⁸¹.

A linguagem, na obra de Vallejo, “[...] se convierte en el poder que incita al lector, a los mismos personajes de la historia a gritar, apuñalar, disparar, “enrevesar”, “argamasar” todo tipo de emociones y reacciones”¹⁸² (GARNICA, 2016, p. 124), produzindo, por meio das palavras, sensações e efeitos de leitura. Pela maneira como Vallejo trabalha com o uso da palavra e com a adjetivação dos temas que são relevantes em suas narrativas, o leitor é motivado a sentir o mesmo mal-estar que o autor sente diante do que narra. Toda a obra está centrada em produzir um efeito crítico e incômodo no leitor.

A obra de Mello, apesar de comunicar e ser mais interpretativa do que a narrativa de Vallejo, conduz o leitor para uma leitura aflita, pois quem lê não sabe, até o final da narrativa, o que acontecerá com o narrador e C., seu último defunto. Segundo uma declaração do autor,

A passagem tensa dos corpos objetiva produzir uma reflexão sobre o manejo particular da palavra convocada pela ficção. A escrita elaborada em torno de uma morte deve afetar-se pela ruína que busca apreender, fazendo da mancha sua grafia e retirando daí o conjunto de forças que sustentam sua existência e sua ressurreição (MELLO, 2010 apud QUEIROZ, 2011, p. 134).

¹⁸¹ “A evocação é o recurso que Vallejo usa para manifestar o sentir dos personagens. São as recordações de outros seres, vinculados diretamente com o sentir de cada um dos familiares, os que conseguem motivar a sensibilidade do leitor” (Tradução nossa).

¹⁸² “[...] se converte no poder que incita ao leitor, aos mesmos personagens da história a gritar, apunhalar, disparar, “ confundir”, “argamassar” todo tipo de emoções e reações” (Tradução nossa).

O autor pretende que o leitor interprete a obra como uma metáfora para a função da linguagem, que levante os sentidos da palavra e seus efeitos, que desvende o poder de comunicação, ainda que diante da morte. Mesmo o narrador sendo um reunido de mortes, a palavra o torna um ser legível para o leitor, pois

[...] escrever é dar corpo, materialidade às ideias. Nesse sentido, a palavra é marca de presença. É o verbo, a palavra, o signo da matéria, do corpo, da materialidade, da corporeidade: “A palavra é o único indício de minha presença, e é por meio dela que toda ação e toda matéria podem aqui se realizar” (QUEIROZ, 2011 p. 136).

Se os significados são interpretados a partir da palavra, retomando Iser, é possível pensar no que está para além da interpretação quando o leitor é capaz de experimentar algo que não está no texto, mas que é evocado a partir do texto, com o processo de leitura, produzindo o que Gumbrecht chama de momentos de intensidade, visto que

se a princípio é a imagem que estimula o sentido que não se encontra formulado nas páginas impressas do texto, então ela se mostra como o produto que resulta do complexo de signos do texto e dos atos de apreensão do leitor. O leitor não consegue mais se distanciar dessa interação. [...] Se o leitor realiza os atos de apreensão exigidos, produz uma situação para o texto e sua relação com ele não pode ser mais realizada por meio da divisão discursiva entre Sujeito e Objeto. Por conseguinte, o sentido não é mais algo a ser explicado, mas sim um efeito a ser experimentado (ISER, 1996, p. 33-34).

A experiência de leitura, mesmo sendo diferente para cada leitor e em cada nova leitura, provoca sensações, desperta interpretações e move discussões acerca do que está sendo narrado. Mello, por exemplo, explica que não poderia escrever sobre o significado da linguagem, metaforizada na construção do narrador de *A passagem tensa dos corpos*, sem saber qual o verdadeiro sentido da linguagem para si mesmo. Segundo ele,

a experiência marca encontro com o estranho, com o desconhecido, com o imponderável. O leitor pode viver essa experiência na leitura do livro, sem dúvida, mas eu não poderia

nunca começar a escrever se eu mesmo não fosse submetido a ela: experimentar a palavra, mas sem pretender ser seu dono, pelo contrário, colocar-me como fraco diante dela, manejá-la como quem vive um pequeno transe. Não se trata de alcançar outros estados da consciência, nem de estados místicos, mas estados de palavra: sonoridade, cadência, queda, violação, êxtase, tolice, imobilidade, enfrentamento, covardia, fuga. Para mim, não se trata de retratar ou de contar algo, como quem conta um caso ou dá uma notícia, mas de produzir – e viver – uma experiência (MELLO, 2010, s/p *apud* QUEIROZ, 2011, p. 132-133).

Viver e ao mesmo tempo produzir uma experiência, buscando na palavra as sensações e efeitos para aquilo que quer significar é primordial para a experiência de leitura. A estrutura da narrativa, a apresentação estética da obra, o enredo e a escolha das palavras fazem com que o leitor sinta a angústia do narrador que busca, incansavelmente, através do registro mortes, reunir restos, mas esses restos são, na verdade, um reunido de palavras que, juntas, significam algo, exprimem um significado para a vida, pois “escrever é um exercício de constituição de corpos na medida em que, escrevendo, se criam organismos e realidades, além de se excretarem emoções e experiências” (QUEIROZ, 2011, p. 126).

Ao realizar o processo de constituição, através da palavra, o narrador demonstra ao leitor a possibilidade leitura do significado da vida, pois viver se torna um reunido de sentidos, uma constante constituição e (re)construção do corpo e do que significa viver experimentando o mundo. O autor também produz, com o transplante metafórico de órgãos necessários ao narrador, um imaginário da realidade da biotecnologia, que só é possível de ser interpretado na atualidade, pois, mesmo sendo narrado em outro momento temporal, não produziria o mesmo efeito de sentido, já que antes da década de 70, por exemplo, não havia a mesma discussão sobre a biotecnologia, biomedicina e bioética. A literatura problematiza o ser em contato com o mundo e, principalmente, o sujeito enquanto criatura pertencente a uma temporalidade específica.

Mello e Vallejo usam a linguagem como fator e ferramenta determinante para a compreensão da vida e

[...] a literatura presentifica o que, de outro modo, permaneceria

fora de nosso alcance. Torna-se, assim, um “espelho da plasticidade humana”, respondendo ao nosso anseio por nos “tornarmos presentes” para nós mesmos” (DINIZ, 2016, p. 270).

Mello se vale de um narrador que, ao relatar mortes, absorve, através da palavra, a matéria da qual necessita para voltar a ser humano. Da mesma forma como a palavra ou seu conjunto formam um texto e, conseqüentemente, um significado, o narrador, ao reunir restos através da palavra, constrói o significado da vida, evidenciando que a existência humana está em constante constituição e reconstituição. Vallejo, construindo um narrador, que também ocupa a função de registrar óbitos, trabalha com o emprego da palavra/linguagem no sentido de construir memórias, que são significativas para o entendimento da vida, do tempo e do espaço. O narrador, assumindo-se como a morte ao final da narrativa, como aquele que conta suas memórias ao seu compadre, revela que a própria morte significa aquilo que ouvimos sobre ela, aquilo que presenciamos a partir da morte do outro e que, direta ou indiretamente, seja através das histórias sobre as mortes alheias, ou sobre a própria experiência de morte, está sempre ao lado, como acontece no final do romance, quando o leitor percebe que a morte estava o tempo todo ao lado do compadre, significando a ideia de que não há vida sem a morte e vice-versa.

Os significados e a produção de presença, juntos, são extremamente relevantes para a compreensão das obras. Automaticamente, pelo ato da leitura, o leitor identifica os sentidos da obra a partir dos momentos de intensidade experienciados, o que leva ao entendimento de que a interpretação (significado) e presença dependem um do outro e só acontecem através da leitura. Cada nova experiência de leitura pode conduzir o leitor a novos momentos de intensidade, evocando novos sentidos do texto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encontrar as narrativas que compõem o *corpus* da tese foi proposital, diferente do que ocorreu com *As intermitências da morte*, pois, como havia definido que seguiria a pesquisa com o tema da morte, seria necessário encontrar obras que apresentassem a morte como assunto central.

O encontro com *A passagem tensa dos corpos* ocorreu através de uma busca pela internet. Ler algumas páginas disponíveis no site da editora foram suficientes para definir que esse seria um livro a ser investigado. Após estar com o livro físico em mãos, posso dizer que a capa e o título não me chamaram a atenção de imediato, mas cada capítulo, e a descoberta de que haviam histórias paralelas que se entrecruzavam, despertaram o anseio de “devorar” o livro o mais rápido possível para entender tudo que o narrador anunciava. Durante a leitura, fui percebendo que a materialidade da apresentação gráfica do livro e do texto e os significados que emergiam no enredo sobre a paradoxal passagem morte/vida se uniam como um evento de experiência estética para me dizer algo. Toda a leitura foi acompanhada pela ansiedade em saber se C. seria enterrado ou não, se o narrador conseguiria apropriar-se do corpo de C., e como seria o narrador depois de reconstituir-se corpo. Chegar ao final do livro se tornou um alívio, pois acompanhei com a mesma agonia o intento do narrador de voltar à vida, o que se concretiza no último capítulo. Contudo, a transformação dele em humano ficou em aberto. Criei uma expectativa por saber como seria o narrador humano, mas esse detalhe, e a motivação da morte de C., o autor não mencionou. Apesar de achar que poderia ser algo a ser explorado, entendi que fugia dos objetivos da obra. Vivenciar a agonia do narrador e ler ansiosamente o texto para ver se seu objetivo iria se realizar foram sensações, definidas como produções de presença, que só se realizaram a partir da experiência de leitura da obra.

Vallejo, por sua vez, ocorreu-me pela indicação de minha orientadora. Depois de algumas investigações, encontrei *El don de la vida*, que se alinhava com *A passagem tensa dos corpos* em muitos sentidos, mas a leitura do romance impactou-me de forma muito diferente do que ocorreu com o de Mello. À primeira vista, percebi que não havia capítulos. O romance apresentava-se sem pausas, o que me desagradava, pois não gosto de parar a leitura sem terminar um capítulo, prática habitual nos rituais de leitura. Além disso, entender a história foi muito mais difícil, pois o autor não apresenta um enredo

claro, não identifica e caracteriza os personagens. Todo o processo de leitura foi acompanhado pela angústia de não conseguir entender claramente tudo que se apresentava. Acreditei que eu não teria capacidade suficiente para entender tal história, mas sempre desconfiei que seria proposital o autor querer esconder quais eram suas intenções com a narrativa. Por fim, e somente no final, entendi o que motivou todo o suspense da obra. Confesso que chegar ao final do romance e descobrir, em poucas linhas, tudo que buscava desde a primeira página, me deixou enfurecida, pois me senti enganada pelo autor, que me induziu a buscar respostas ao longo de mais de cem páginas e só encontrá-las na última. A maneira como Vallejo compôs a história metaforiza o que é a morte: aquela que está sempre presente, sempre ao lado dos vivos, mas somente é notada no final da vida. Da mesma forma fui levada a ler todo o livro buscando respostas e, somente ao final, percebi que não havia me dado conta de que, assim como a morte, os significados estavam explícitos, e era eu quem não percebia.

Somente a partir das experiências de leitura das obras e pelas sensações que elas provocaram em mim, pude entender mais claramente seus significados. A interpretação se torna resultado do que a obra apresenta: a materialidade da apresentação gráfica do livros e dos textos, a forma na qual cada um se estrutura como narrativa e a atribuição de significados ao lido, mas também o modo como foram lidas e como me impactaram. Cada leitura é diferente. Por mais que existam significados comuns a todas as obras e leitores, cada nova leitura suscitará novas interpretações.

Espero que a tese tenha propiciado a compreensão da possibilidade de analisar as narrativas literárias em questão como uma experiência estética que ocorre por meio das oscilações entre as interpretações dos sentidos (a atribuição de significados) e da produção de presença (as sensações e estados afetivos) convergindo no tema da morte e do morrer enfocado comparativamente nas duas narrativas aqui pesquisadas.

Para o desenvolvimento desse argumento foram apresentados autores que, mesmo não alinhados à teoria gumbrechtiana, realizam oscilações entre a interpretação e a produção de presença a partir de reflexões sobre a morte e o morrer. A angústia em relação à morte é um modo de produção de presença sobre a morte, pois é uma sensação que extrapola a barreira física do texto e da reflexão, tornando-se um sentimento gerado a partir de um evento biológico sobre o qual nada se sabe até que o sujeito seja o próprio morto. As discussões sobre a autenticidade do ser e a angústia pelo seu fim, bem como os contatos com o Real, são exemplos de produções de presença discutidos por Heidegger (2002), Jankélévitch (2006), Becker (1995) e Žižek (2003) que,

antes de Gumbrecht, pensaram sobre os limites analíticos das abordagens filosóficas e sociológicas para pensar a morte e são complementares à proposta analítica de Gumbrecht para compreender a experiência estética ao enfatizar que não existe produção de presença sem a interpretação dos significados e, por outro lado, a apreensão dos significados só se torna possível a partir da produção de presença. Isto é, pelas sensações provocadas pelo contato com o evento da morte, vivido e narrado tanto no cotidiano quanto nas narrativas ficcionais. Com essa perspectiva, o tema da morte foi abordado nas narrativas analisadas comparativamente, do ponto de vista do espaço e do tempo (os diferentes contextos ficcionais e sociais no momento atual) e das estratégias narrativas.

Histórica e socialmente, como evidenciamos, tudo o que circunda a morte passou por profundas alterações e foi não só tema de muitas narrativas literárias como também influenciou e ajudou a criar novas sensibilidades sociais, a exemplo d' *O sofrimento do jovem Werther*, de Goethe.

No contexto recente, a interpretação dos significados das narrativas que compõem o corpus de investigação da tese evidenciou como a morte é problematizada e caracterizada em cada narrativa, com suas características gerais, composição estética, temas e representações da morte como evento biológico e da Morte enquanto personagem principal e narradora das histórias.

Em relação à imagem da morte, percebeu-se que Mello e Vallejo estão em sintonia com as abordagens teóricas sobre a morte e o morrer no Ocidente, apresentados no segundo capítulo. Os autores adotam a perspectiva da morte negada – principalmente em Mello, cujo morto não é identificado como tal pela própria família – que não é encarada e assimilada como um evento natural e certo. Apesar dos autores partirem de perspectivas diferentes, a ideia, ao final, é de que a morte, mesmo sendo temida, se torna necessária para a continuação da vida e para a ressimbolização do espaço e da própria História.

Os autores construíram narradores que metaforizassem a morte e, por meio do narrador de Mello, foi possível entender que a Morte se “alimenta” das mortes de todos e isso faz com que se torne viva e contínua. Na narrativa de Mello, a Morte almeja a vida por meio dos restos de mortes humanas, realizando o caminho inverso do que entendemos ser o percurso do nascer e morrer. Essa estratégia de construir um narrador morto/vivo que se alimenta de restos de morte humanas teve como condição de possibilidade o contexto das práticas biomédicas, ressaltadas no segundo capítulo, que

tentam prolongar a vida por meio de diversas intervenções, a exemplo dos transplantes, de modo que os transplantes metafóricos e a busca na morte de outrem para a reconstituição e manutenção da vida não chega a provocar muito estranhamento no leitor

Vallejo constrói sua Morte de forma muito sutil e mascarada. Ela se mostra como humana durante toda a narrativa, fazendo com que o leitor acredite que realmente se trata de um personagem humano. A grande surpresa surge no final do romance, quando a identidade da Morte é revelada, fazendo com o que o leitor reflita que a Morte sempre está ao lado, refletindo a consciência fúnebre, mas as pessoas só se dão conta dela apenas quando se deparam com sua própria morte, revelando a concepção de que refletimos sobre a morte quando ela está próxima a atingir a nós mesmos.

Na narrativa de Mello é possível identificar com maior clareza as ideias euroamericanas sobre a Morte e o morrer, pois o narrador faz inúmeras reflexões sobre a importância do sepultamento, por exemplo. Vallejo aborda a morte de forma mais metafórica, pois, além de narrar mortes de conhecidos, o narrador atrela o tempo e a vida, principalmente, como o caminho para a morte. Do mesmo modo, a imagem da Morte enquanto personagem é trazida por Mello de forma que se assemelhe à da Morte popularmente conhecida no Ocidente, mas reconfigurando-a, pois não se trata de um simples esqueleto, mas de um morto que está em processo de recomposição de seu corpo. Vallejo desenha para o leitor a Morte em forma humana que, ao final do romance, se despe e mostra sua verdadeira identidade. De toda forma, os autores partem de uma representação imagética da morte em forma humana.

O uso da linguagem é um artifício em comum nas duas obras. Valendo-se dela enquanto recurso estético, Mello elabora seu uso provocando significados que estão além do sentido da palavra, pois a maneira como é utilizada por ele significa a característica da linguagem do narrador, que é fragmentada, por ser constituído de restos. O narrador é somente linguagem e sua única capacidade, antes de retornar como corpo completo, é narrar, evidenciando que o que entendemos sobre a morte provém da narrativa, pois não é uma experiência que pode ser sentida na morte de outros. Por se tratar de uma experiência única, quando se morre, o ser humano passa a ser linguagem e memória, permanecendo “vivo” através das narrativas que contarão sobre ele. A linguagem, portanto, se atualiza na narrativa de três modos: é propiciada pelo órgão biológico, pois ao narrador somente lhe restou a língua após sua morte, e concomitantemente, se torna o símbolo de sua caracterização: formado por palavras.

Como palavra, é um ser composto pela linguagem, que busca reconstituir-se corpo. Por fim, a linguagem assume a função de transformar a morte em memórias, mantendo os que morreram vivos por gerações.

Vallejo utiliza a linguagem de forma que identifique seu *locus* enunciativo, utilizando-se de recursos que são próprios do contexto colombiano, o que, para ele, se torna requisito para construir uma narrativa que transpareça com maior naturalidade a realidade do espaço narrado.

O espaço é outra marca distintiva nas narrativas pesquisadas. Mello e Vallejo demarcam o local de enunciação, Minas Gerais e Medellín (Brasil e Colômbia). Tais escolhas definem as raízes dos próprios escritores e, em maior ou menor medida, evocam características dos locais como elementos importantes para o desenrolar das histórias. Em Mello tal situação não se torna tão aparente, mas Vallejo trabalha com a representação da Colômbia e temas recorrentes como elementos que modificam os personagens da narrativa, ou seja, os personagens são influenciados pelo contexto, o que não fica tão evidenciado na obra do escritor brasileiro.

Por fim, um dos grandes desafios da tese foi o de pesquisar diferentes narrativas com uma abordagem não muito familiar à Literatura, que é o estudo da produção de presença, elemento de análise que estaria para além da interpretação dos significados dos textos literários, como propôs Hans Ulrich Gumbrecht. Primeiramente, buscou-se identificar os quatro modos de apropriação-do-mundo (*comer as coisas do mundo; penetrar coisas e corpos, misticismo e interpretação e a comunicação*), que fazem parte da cultura de presença e cultura de sentido.

Foi possível identificar nas obras mais exemplos do que seriam representações dos dois primeiros modos de apropriação - do - mundo, comer e penetrar, do que do misticismo, que menos foi evidenciado. Talvez porque nossa cultura ainda está muito atrelada ao que Gumbrecht identifica como negação e medo conectado ao misticismo.

Como uma das críticas do filósofo se remete ao fato de estarmos conectados e realizarmos somente a interpretação das coisas do mundo, e nisso se inclui a Literatura, objetivou-se apreender, a partir das obras, o que está para além da interpretação como modo de produção de presença. Para tanto, o desafio foi extrapolar os limites interpretativos, igualmente realizados em todo o trabalho, buscando alcançar novas perspectivas de olhar e refletir sobre os textos literários.

O caminho percorrido levou ao entendimento de que o que está para além da interpretação é alcançado no momento da leitura do texto literário. Ler a obra também

significa senti-la, entender os sentidos que são acionados no momento de confrontação com uma forma de expressão artística. Com o auxílio de Iser (1996), foi possível entender como ocorre o processo de significação de uma obra no momento de leitura, o que possibilita atingir os momentos de intensidade, originando a produção de presença. A obra, sob este aspecto, “conversa” com o leitor, tocando-o de uma forma que o atinge e o modifica e, em cada novo processo de leitura, algo novo ocorrerá, de positivo ou negativo. De toda maneira, atinge o leitor e provoca-lhe sensações que não estão descritas no texto, que assim reage ao que está posto.

Nas narrativas, as situações de produção de presença estão conectadas com os processos de leitura e entendimento do que os autores querem passar aos leitores, conectados com a materialização das obras, que ajudam a construir significados e dizer além daquilo que está fisicamente exposto, como o livro e, dentro dele, a palavra escrita. Produções de presença são situações que vivemos todos os dias, talvez em muitos instantes do mesmo dia, mas não temos a compreensão de entendê-las como momentos de produção de algo que nos modifica diretamente. Por ser aquilo que está para além da interpretação, passa, muitas vezes, sem ser percebido, e é isso que configura a dificuldade de transcrever o que seriam esses momentos, pois estão imersos em uma condição interpretativa do que nos rodeia.

A partir das considerações de todo a tese desenvolvida, conclui-se que *A passagem tensa dos corpos* e *El don de la Vida* partem de representações da Morte e do morrer em contextos sociais distintos, pois os autores elaboram, em suas histórias narradas, personagens que são incapazes de identificar que a morte é eterna companheira da vida. Em Mello isso fica nítido pela negação da morte de C. pela família, que continua sua rotina como se ninguém naquela casa tivesse morrido. Vallejo representa isso pelo compadre do narrador, que conversou com a Morte durante toda a narrativa sem se dar conta de quem era, chamando atenção de que o ser humano ainda nega a morte enquanto evento natural e certo. Admite-se falar da morte de outras pessoas, configurando um caráter impessoal do evento, mas refletir sobre a morte de um ente próximo ou sobre a própria se torna difícil, pois vive-se em uma sociedade que ainda luta para escamotear a morte, evitando, inclusive, problematizá-la. Por essa razão, os dois autores atualizam a morte e seus derivados em suas narrativas como tabus da linguagem que igualmente são tabus da cultura da presença: expressam a angústia, o medo e a negação da morte. O tabu é aqui identificado como as mais diferentes formas de interdições e proibições que visam dissimular a existência da morte.

Por mais que quase toda a Literatura¹⁸³ trate de morte, seja de maneira direta ou não, ela ainda é apresentada como fruto de um passado, pensamento, culturas, práticas e ritos que visam negá-la. Contudo, mesmo diante de tal fato, Mello e Vallejo buscaram abordar os significados da morte e do morrer, possibilitando reflexões que busquem romper com a ideia de que morrer é sempre ruim. Eles trazem a ideia de que é a partir da morte que se constrói o futuro, pois apresenta-se intimamente conectada à vida. Desde a concepção, estamos fadados à morte, inevitavelmente. Mello busca, com seu narrador, mostrar que a vida se constrói a partir de mortes, e Vallejo, por meio de seu discurso reflexivo em toda a narrativa, conduz o leitor ao caminho que somente poderá levar à morte, assim como a vida nos guia ao mesmo fim.

¹⁸³ Ocidental.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade**. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AMARAL, Jorge. A agonia do narrador em *A passagem tensa dos corpos*. *Signo*, Santa Cruz do Sul, n. 66, v. 39, p. 220-228, jan./jun. 2014.

ARÁN, Márcia; PEIXOTO JÚNIOR, Carlos A. Vulnerabilidade e vida nua: bioética e biopolítica na atualidade. *Saúde Pública*, São Paulo, n. 41, p. 849-857, 2007.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo. 10 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente**. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

_____. **O homem diante da morte**. Trad. Luiza Ribeiro. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Ana Maria Valente. 3 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ática, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BANREPCULTURAL. **Fernando Vallejo**. Disponível em: http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Fernando_Vallejo. Acesso em 14 de dez. 2018.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. **A vida fragmentada - Ensaios sobre a moral Pós-Moderna**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2007.

BECKER, Ernest. **A negação da morte**. Trad. Luiz Claudio do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Record, 1995.

BÍBLIA. **Bíblia sagrada**. Petrópolis: Editora Vozes e Editora Santuário, 1982. 1563 p.

BIRKENMAIER, Anke. Fernando Vallejo y el *bildungsroman*. In: FABRY, Geneviève; LOGIE, Ilse (eds.). **Los imaginarios apocalípticos en la narrativa hispanoamericana contemporánea**. Bern: Peter Lang, 2010, p. 167-185.

BLANC, Aldir; BOSCO, João. **De frente pro crime** (1975). Disponível em: <https://www.letras.mus.br/joao-bosco/46513/>. Acesso em 30 de maio 2018.

BORGES, Zulmira N. Os limites da pessoa: motivações para doar e receber: estudo sobre transplante renal entre vivos. In: DUARTE, L.F.D.; LEAL, O.F. (Orgs). *Doença, sofrimento, perturbação: perspectivas etnográficas*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1998.

BRUM, Eliane. **Morrendo como objeto**. Disponível em: http://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/23/opinion/1485169382_907896.html Acesso em 27 de Jan. 2017.

BUFFAULT-VINCENT, Anne. **História das lágrimas**. Trad. Martha Gambini e Luiz Marques. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Disponível em: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&ved=2ahUKEwilzPLb353fAhXFH5AKHTzkBMwQFjADegQIBxAC&url=http%3A%2F%2Ffvcv.instituto-camoes.pt%2Fconhecer%2Fbiblioteca-digital-camoes%2Fliteratura-1%2F182-os-lusiadas%2Ffile.html&usq=AOvVaw2RYX-M466WGvoziEsuWpJK>. Acesso em 13 de dez. 2018.

CANDIDO, Antonio; et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011^a.

_____. O direito à literatura, In: **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011^b.

CARDOSO FILHO, Jorge; MARTINS, Bruno. Presença e materialidade na experiência contemporânea. *ALCEU*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 145-161, jul./dez. 2010.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CHEHUEN NETO, José Antonio, et al. Testamento vital: o que pensam profissionais de saúde? *Bioética*, Brasília, vol. 23, nº 03, p. 572-582, 2015.

CHIAVENATO, Júlio José. **A Morte: uma abordagem sociocultural**. São Paulo: Moderna, 1998.

CHICA, Mari Cruz La. **La verdadera máscara. Hacia una poética de Fernando Vallejo**. Disponível em: <http://www.periodicos.capes.gov.br> Acesso em 17 de Out. 2016.

COELHO, Gabriela Bento. **A estética demoníaca e do entrelugar nas obras de Fernese de Andrade e em A passagem tensa dos corpos, de Carlos de Brito e Mello**. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiás, 2015. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br> Acesso em 17 de Out. 2016.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Trad. de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. **O demônio da teoria: literatura e senso comum.** Trad. de Cleonice P. B. mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

COUTINHO, Eduardo. **Literatura Comparada na América Latina: ensaios.** Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

CRUZ, Sor Juana Inés de la. **Procura desmentir los elogios que a un retrato de la Poetisa inscribió la verdad, que llama pasión.** Disponível em: <https://poemas.nexos.com.mx/?p=637>. Acesso em 14 de dez. 2018.

DAMATTA, Roberto. Sobre comidas e mulheres. *In: O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 41-55.

_____. MORTE - A morte nas sociedades relacionais: reflexões a partir do caso brasileiro. *In: A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no brasil.* Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 133-158.

DEL RÍO, Pilar. Pilar Del Río: “O último livro de José Saramago é um abraço aos leitores”. [24 de setembro, 2018]. Revista Estante. Entrevista concedida a Tiago Matos. Disponível em: <http://www.revistaestante.fnac.pt/pilar-del-rio-jose-saramago-entrevista/>. Acesso em 10 de Out. 2018.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão.** Trad. de Rogério do Costa. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DINIZ, Ligia G. **Por uma impossível fenomenologia dos afetos: imaginação e presença na experiência literária.** 2016. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília.

_____. **Nossa imaginação precisa da literatura mais do que nunca.** Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/22/opinion/1519332813_987510.html . Acesso em 25 de Fev. 2018.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Bobók.** Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2012.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução.** Trad. De Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos.** Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ESPOSITO, Roberto. **Bios: biopolítica e filosofia.** Trad. M. Freitas da Costa. Lisboa: Edições 70, 2010.

FONSECA, Rubem. Best Seller. *In*: _____. **Amálgama**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

_____. O filho. *In*: _____. **Amálgama**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988, p. 125-149.

_____. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)**. Trad. Maria E. Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FRANCO, Jean. **El arte de vituperar**. Disponível em: <http://www.periodicos.capes.gov.br> Acesso em 17 de Out. 2016.

FREUD, Sigmund. **O Ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925)**. V. 19. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

GARNICA, Jaqueline Murillo. La estética del lenguaje en la obra vallejiana. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, Boyacá, n. 28, p. 115-126, 2016.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa: ensaio de método**. Trad. de Fernando C. Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GOETHE, J. W. **Os sofrimentos do Jovem Werther**. Porto Alegre: Martin Claret, 2010.

GOMES, Edlaine de Campos; MENEZES, Rachel A. Aborto e eutanásia: dilemas contemporâneos sobre os limites da vida. *Physis revista de Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 77-103, 2008.

GÓMEZ, Andrés Fernando F. Crítica y nostalgia en la narrativa de Fernando Vallejo: una forma de afrontar la crisis de la modernidad. 2011. 164f. Tese (Doutorado) - University of Iowa, Iowa, 2011.

GÓNGORA, Luís de. **Mientras por competir con tu cabello...** Disponível em: <https://poemas.nexos.com.mx/?p=637>. Acesso em 14 de dez. 2018.

GONZÁLEZ, Aníbal. **El discurso anticlerical en Fernando Vallejo, o cómo narrar sin religión**. Disponível em: <http://www.periodicos.capes.gov.br> Acesso em 17 de Out. 2016.

GUIOMAR, Michel. **Principes d'une esthétique de la mort**. Paris: José Corti, 1970.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC- Rio, 2010.

_____. A presença realizada na linguagem:

com atenção especial para a presença do passado. *História da Historiografia*, Ouro Preto, n. 03, p. 10-22, Set. 2009.

HARARI, Yuval Noah. **Homo Deus: uma breve história do amanhã**. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HECK, Diana M. **O jogo do simbólico e do imaginário da morte e seus significados em *As intermitências da morte*, de José Saramago**. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Trad. Márcia de Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético** (Vol. 1 e 2). Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

ISHIGURO, Kazuo. **Não me abandone jamais**. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **Pensar la muerte**. Trad. Horacio Jabaijáuregui. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2006.

JOSET, Jacques. Entrevista a Fernando Vallejo. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. LXXII, n. 215- 216, p. 653-655, Abr/Set. 2006.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea**. 2006. 205f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

KOVÁCS, Maria Júlia. Morte, separação, perdas e o processo de luto. In: _____ (Coord.) **Morte e desenvolvimento humano**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. **Sobre a morte e o morrer**. Trad. Paulo Menezes. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

LANDER, María Fernanda. **El arte de la biografía de Fernando Vallejo**. Disponível em: <http://www.periodicos.capes.gov.br> Acesso em 17 de Out. 2016.

LESSA, Orígenes. **A desintegração da morte**. São Paulo: Moderna, 2003.

LOBATO, Monteiro. **Memórias de Emília**. São Paulo: Globo, 2009.

LOTTERMANN, Clarice. **Escrever para armazenar o tempo: morte e arte na obra de Lygia Bojunga**. Cascavel: Edunioeste, 2010.

MACEDO, Juliana Lopes de. **A subversão da morte: um estudo antropológico sobre as concepções de morte encefálica entre médicos**. 2008. 173f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de

Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MARTINS, Altair Teixeira. **Terra avulsa: teses sobre a narrativa contemporânea**. 2013. 346f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

MENEZES, Rachel Aisengart. **Em busca da boa morte: antropologia dos cuidados paliativos**. Rio de Janeiro: Garamond; Fiocruz, 2004.

MELLO, Carlos de Brito e. **A passagem tensa dos corpos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. Já, sem mais nem menos, assim. *Suplemento Pernambuco*, Recife, fev. 2010. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/edições-anteriores/67-bastidores/123-ja-sem-mais-nem-menos-assim.html>. Acesso em 22 de ago. 2018.

_____. Mineiro Carlos de Brito e Mello adianta a trama do novo livro. [13 de julho, 2012]. São Paulo: *Estadão*. Entrevista concedida a Antonio Gonçalves Filho.

MUSITANO, Julia. **La eternidade y el instante: um recorrido temporal por la narrativa de Fernando Vallejo**. Disponível em: <http://www.periodicos.capes.gov.br> Acesso em 17 de Out. 2016.

NICHOLSON, Brantley. **Un idealismo en contra de sí mismo: los enigmas de Fernando Vallejo**. Disponível em: <http://www.periodicos.capes.gov.br> Acesso em 17 de Out. 2016.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Trad. de Yara Aun Houry. Projeto História. São Paulo, dez 1993.

PÉCORA, Luísa. Aos 78, Adélia Prado não descansa: "O interessante da vida é a tarefa da vida". [04 de maio, 2014]. *Último Segundo*. Disponível em: <https://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/livros/2014-05-04/aos-78-adelia-prado-nao-descansa-o-interessante-da-vida-e-a-tarefa-da-vida.html>. Acesso em 11 de Out. 2018.

PIRES, Carol. Último desejo. *Revista Piauí*, nº112, Jan. 2016. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/edicao/112/>. Acesso em 30 de Jan. 2018.

QUEIROZ, Leandro J. Santos. Uma “autópsia” de A passagem tensa dos corpos, de Carlos de Brito e Mello. In: *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, 5ª ed. Rio de Janeiro: UERJ – Faculdade de Letras: Torre, 2011, p. 125-142. Disponível em: <http://www.forumdeliteratura.com.br/ensaios/ensaios-5-edicao/96-uma-autopsia-de-a-passagem-tensa-dos-corpos-de-carlos-de-brito-e-mello> Acesso em 26 de Set. 2016.

RIBEIRO, Claudio. **Hans Ulrich Gumbrecht: “Todo o passado de que conseguimos lembrar está presente quase que de maneira física em nosso**

presente”, 2016. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/estado-da-arte/hans-ulrich-gumbrecht-todo-o-passado-de-que-conseguimos-lembrar-esta-presente-quase-que-de-maneira-fisica-em-nosso-presente/>. Acesso em 23 de Set. 2017.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu da morte**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

SANTOS, Daniele Ribeiro dos. **Do realismo sujo ao realismo vazio: um estudo comparativo entre a ficção de Rubem Fonseca e Pedro Juan Gutiérrez**. 2007. 192f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SARTRE, Jean Paul. **O que é literatura?**. São Paulo: Ed. Ática, 2004.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Trad. de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Regina Coeli Machado e. **Viver a vida: a abjeção nas narrativas de Rubem Fonseca**, no prelo, 2015.

SILVA, Wellington Amâncio da. Concepção de presença em Gumbrecht – contribuição paradigmática e interdisciplinar. *Revista Opara*, Raimundo Nonato, Vol. 05, nº 1, p. 140-148, Jan./Abr. 2015.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TREVISAN, Dalton. Uma vela para Dario. *In: Vinte Contos Menores*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1979.

VALLEJO, Fernando. **El don de la vida**. Buenos Aires: Alfaguara, 2010.

_____. **“La sinceridad puede ser demolidora”**. **Conversaciones con Fernando Vallejo**. [18 de Setembro, 2004]. Ciudad de México. Entrevista concedida a Francisco Villena Garrido. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/villena Garrido.htm> . Acesso em 19 de Abr. 2018.

WIKIPEDIA. **Fernando Vallejo**. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Fernando_Vallejo. Acesso em 14 de Dez. 2018.

ŽIŽEK, Slavoj. **Bem-vendo ao deserto do real! : cinco ensaios sobre 11 de Setembro e datas relacionadas**. Trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. **Como ler Lacan.** Trad. Maria Luiza X. A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.