UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E
HISPANO-AMERICANA

LUANA CRISTINA BIONDO

**A excêntrica literatura de Felisberto Hernández:
memória e mistério como agentes de um estilo raro**

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E
HISPANO-AMERICANA

LUANA CRISTINA BIONDO

**A excêntrica literatura de Felisberto Hernández:
memória e mistério como agentes de um estilo raro**

Dissertação apresentada à área de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestra em Letras.

Área de concentração: Literatura Hispano-Americana

Orientadora: Profª. Drª. Laura Janina Hosiasson

De acordo:

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B615e Biondo, Luana Cristina
 A excêntrica literatura de Felisberto Hernández:
 memória e mistério como agentes de um estilo raro /
 Luana Cristina Biondo ; orientadora Laura Janina
 Hosiasson. - São Paulo, 2016.
 125 f.

 Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia,
 Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
 Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
 concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola
 e Hispano-Americana.

 1. Felisberto Hernández. 2. literatura hispano-
 americana século XX. 3. literatura uruguaia. 4.
 memória. 5. onirismo. I. Hosiasson, Laura Janina,
 orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Luana Cristina Biondo

Título: A excêntrica literatura de Felisberto Hernández: memória e mistério como agentes de um estilo raro

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo com vistas à obtenção do título de Mestra em Letras.

Aprovada em: 08/09/2016

Banca Examinadora

Nomes dos participantes	Função	Sigla da CPG
--------------------------------	---------------	---------------------

<u>Profa. Dra. Laura Janina Hosiasson</u>	Presidente	FFLCH-USP
---	------------	-----------

Julgamento: Aprovada.

<u>Prof. Dr. Francisco Ernesto Zaragoza Zaldívar</u>	Titular	UFRN – Externo
--	---------	----------------

Julgamento: Aprovada.

<u>Profa. Dra. Idália Morejón Arnaiz</u>	Titular	FFLCH – USP
--	---------	-------------

Julgamento: Aprovada.

*À minha família:
minha avó Olga (in memorian)
meu avô Ezelino (in memorian),
minha mãe Reni,
meu irmão João Everton,
meus sobrinhos Julia, Laura e Artur -
minhas bases*

Agradecimentos

Primeiramente gostaria muito de agradecer à minha orientadora, professora Dr^a. Laura Janina Hosiasson, com quem tive o prazer de ser apresentada, lá no início da graduação, à obra de Felisberto Hernández. Desde esta apresentação, suas orientações, que sempre propiciaram valiosas trocas de conhecimento – nas reuniões, nas salas de aula ou nos grupos de estudo –, foram sempre muito enriquecedoras.

Estendo esse primeiro agradecimento a todos os professores da área de Literatura Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas: Profa Dra Ana Cecília Olmos, Profa. Dra Adriana Kanzepolsky, Profa. Dra Idalia Arnaiz e Prof. Dr. Pablo Gasparini, pois cada um a seu modo, sempre prontamente me forneceram valiosas informações sobre minhas inquietações acadêmicas ao longo da minha formação e desta pesquisa.

À professora Idalia Arnaiz e ao professor Samuel Titan, do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, um agradecimento especial, pois ambos realizaram valiosas leituras desta pesquisa quando em andamento, no exame de qualificação e também em etapas anteriores de minha formação.

Agradeço com muito carinho à minha família pela constante compreensão e apoio: à minha mãe, ao meu irmão e aos meus sobrinhos – Julia, Laura e Artur – que me inspiram e me renovam ao me receberem nos retornos. Em especial, devo agradecer à minha mãe Reni, pela confiança, pelos conselhos sempre tão necessários nos momentos apreensivos e pelo

amor incondicional tão inexplicável, que “vence” as barreiras do espaço – mesmo estando a 500 quilômetros de distância – para estar presente diariamente.

Agradeço aos amigos todos, aos de perto e aos de longe: Aline Costa, Amanda Costa, Luci Anraku, Juliam Oliveira, Fabio Luciano, Stela Danna, Julia Pontes, Marcio Rossi, Fernando Messias pelas reflexões sobre tudo (tudo, sem exagero!), pelas dores e pelas risadas compartilhadas durante elas. Aqui também cabe uma desculpa a alguns destes, pela ausência física (mas nunca de contato virtual!).

Um agradecimento com muito carinho aos amigos do grupo de estudo da professora Laura: Renata Raulino, Paula Machado, Fernanda A. Silva, Fernanda P. Silva, Fátima Queiroz, Olga Reyes, Julia Passos, Lilian Acuña, Liliana Marles, Ana Patrícia Nicolette, Márcio Botelho, Jáder Muniz e Gabriel Bueno, pelas leituras e comentários de meus textos em momentos decisivos e pela oportunidade de aprender cada vez mais com as pesquisas e reflexões de cada um.

Por último, agradeço ao CNPq pela bolsa concedida.

“[...] Ahora han pasado unos instantes en que la imaginación, como un insecto de la noche, ha salido de la sala para recordar los gustos del verano y ha volado distancias que ni el vértigo ni la noche conocen. Pero la imaginación tampoco sabe quién es la noche, quién elige dentro de ella lugares del paisaje, donde un cavador da vuelta la tierra de la memoria y la siembra de nuevo. Al mismo tiempo alguien echa a los pies de la imaginación pedazos del pasado y la imaginación elige apresurada con un pequeño farol que mueve, agita y entrevera los pedazos y las sombras. De pronto se le cae el pequeño farol en la tierra de la memoria y todo se apaga. Entonces la imaginación vuelve a ser insecto que vuela olvidando las distancias y se posa en el borde del presente”

Felisberto Hernández, *El caballo perdido*

Resumo

BIONDO, Luana C. *A excêntrica literatura de Felisberto Hernández: memória e mistério como agentes de um estilo raro*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2016.

Esta pesquisa analisa algumas das características temáticas e formais que compõem a obra do autor uruguaio Felisberto Hernández (1902-1964). Pelo fato de resistir a diferentes classificações genéricas, esta obra apresenta muitas divergências entre consagradas vozes críticas como: Echavarren (1981), Ángel Rama (1968, 1985), Jorge Bernardo Rivera (1996), José Pedro Díaz (1991, 2000), Davi Arrigucci Jr. (2006). A partir disso, este estudo pretende discutir os pontos que evidenciam sua excentricidade em seu contexto de produção (no que diz respeito à literatura uruguaia da primeira metade do século XX) e também analisar certos procedimentos narrativos que, em um permanente fluir de memórias, revelam um estilo bastante peculiar (“raro”) como se verifica na animização dos objetos, nos múltiplos processos de fragmentação (da consciência e do corpo) e na atmosfera onírica.

Palavras-chave: Felisberto Hernández; literatura hispano-americana século XX; literatura uruguaia; memória, onirismo.

Abstract

BIONDO, Luana C. *The eccentric literature of Felisberto Hernández: memory and mystery as agents of a rare style*. Dissertation (Master's degree). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2016.

This research examines some of the thematic and formal aspects that constitute the work of Uruguayan writer Felisberto Hernández (1902-1964). For its resistance to any formal classification, this narrative world has challenged divergent and renowned critical voices such as Roberto Echavarren's (1981), Ángel Rama's (1968, 1985), Jorge Bernardo Rivera's (1996), José Pedro Díaz's (1991, 2000) and Davi Arrigucci Jr.'s (2006). From this point on, the present study aims to discuss some of the points that demonstrate its eccentricity inside its production context (that of the first half of 20th century Uruguayan Literature) and to analyze some of the narrative procedures which, in a permanent flow of memories, reveal a quirky ("rare") style verified in the use of animated objects, multiple fragmentation processes (of consciousness and body) and its oneiric atmosphere.

Keywords: Felisberto Hernández; 20th century Spanish American literature; Uruguayan literature; memory; literary oneiric.

Resumen

BIONDO, Luana C. *La literatura excéntrica de Felisberto Hernández: memoria y misterio como agentes de un estilo raro*. (Maestría). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2016.

Esta investigación examina algunas de las características temáticas y formales que componen la obra del escritor uruguayo Felisberto Hernández (1902-1964). Por el hecho de resistir a distintas clasificaciones genéricas, esta obra desafía consagradas y divergentes voces críticas como las de Roberto Echavarren (1981), Ángel Rama (1968, 1985), Jorge Bernardo Rivera (1996), José Pedro Díaz (1991, 2000), Davi Arrigucci Jr. (2006). A partir de esa constatación, este estudio se propone analizar los puntos que resaltan su excentricidad dentro de su contexto de producción (la literatura uruguaya de la primera mitad del siglo XX) y estudiar aquellos procedimientos narrativos que, en un flujo permanente de recuerdos, revelan un estilo peculiar ("raro") como se verifica en la animación de objetos, en los múltiples procesos de fragmentación (de conciencia y de cuerpo) y en la atmósfera onírica.

Palabras clave: Felisberto Hernández; literatura hispanoamericana siglo XX; literatura uruguaya; memoria, onirismo.

Índice

Introdução.....	13
<u>Capítulo I - Uma trajetória peculiar: na música e na literatura.....</u>	17
1. Em meio a duas artes, um artista original.....	18
1.1- A música.....	19
1.2 - A literatura.....	22
2. Influências: personalidades artísticas e intelectuais.....	25
<u>Capítulo II – Um estilo raro, repleto de “<i>locuras inteligentes</i>”.....</u>	33
1. A escrita atípica de Felisberto Hernández.....	34
1.1 - Os contatos erráticos com as Vanguardas.....	43
1.2 - O memorialismo e as leituras autobiográficas.....	50
1.3 - O universo onírico e as leituras fantásticas.....	56
2. Uma personalidade excêntrica e “irregular”	62
<u>Capítulo III – A memória, a consciência, o corpo e os objetos.....</u>	65
1. A composição do “mundo das memórias”	67
1.1 - O narrador introspectivo: a busca de si em meio às memórias.....	69
1.2 - Memórias autônomas.....	71

1.3 - O resgate do passado como recusa do presente.....	75
2. Fragmentação da consciência.....	81
2.1 - bipartição e tripartição do eu: origens.....	83
3. Fragmentação do corpo: a perspectiva cubista.....	87
3.1 - A significação das partes.....	88
4. Animização dos objetos.....	93
4.1 - A valorização da matéria inerte e a coisificação do ser animado.....	94
 <u>Capítulo IV – A atmosfera onírica.....</u>	98
1. Onirismo.....	99
2. <i>La casa inundada</i> : a desconstrução dos limites entre o sonho e a realidade.....	102
2.1 – Mistério e desejo.....	107
2.2 – Água: inundação dos espaços e dos sentidos.....	112
 Considerações finais.....	119
 Bibliografia.....	125
A. Obras de Felisberto Hernández.....	125
B. Bibliografia crítica específica.....	126
C. Bibliografia teórica.....	130

Introdução

Este trabalho tem por objetivo apresentar e analisar algumas das características que compõem a peculiar obra do autor uruguaio Felisberto Hernández (1902-1964). Partindo do princípio de que se trata de uma obra que tem sido objeto de significativas divergências entre as vozes críticas que a abordam, o percurso deste estudo visa discutir e refletir sobre algumas de suas particularidades a partir de diferentes perspectivas analíticas.

Dentre as particularidades levantadas pela crítica, apresentamos e discutimos os pontos que evidenciam a excentricidade dessa obra em seu contexto de produção, que se manifestam no autodidatismo e na trajetória errante do autor pelo mundo literário (ele teve contato com muitos autores e artistas, mas nunca participou efetivamente de nenhum grupo específico), na sua relação de aproximações e distanciamentos com as Vanguardas, no intenso memorialismo que faz uso de elementos da autobiografia no processo de rememoração e no flerte com a literatura fantástica sem que por isso possa se dizer que a obra pertença de fato ao gênero.

Após esmiuçar o contexto de produção, adentraremos em alguns procedimentos das narrativas para investigar como se constroem, dentro do constante fluir de memórias dos narradores, a animização dos objetos, os múltiplos processos de fragmentação (as subdivisões da consciência dos narradores e a desintegração do corpo que o olhar narrativo opera nos demais personagens) e, por fim, pretendemos identificar a presença de uma atmosfera onírica repleta de mistério e de um erotismo, como características generalizadas ao longo de toda a produção.

Dividimos a pesquisa em uma introdução seguida de quatro capítulos e de algumas considerações finais. No **capítulo I** (“Uma trajetória peculiar em meio a duas artes: a música e a literatura”), apresentamos o autor e a evolução de sua obra de modo a ressaltar os pontos principais de sua trajetória que corroboram os recortes sobre os quais se fixam as análises, além das principais vozes críticas mobilizadas para a pesquisa.

No **capítulo II** (“Um estilo raro, repleto de *‘locuras inteligentes’*”), discutimos a questão da resistência a diferentes tentativas de classificação que a obra de Felisberto Hernández tem sido objeto em leituras críticas de vários períodos. Mais precisamente, abordamos a questão dos pontos de contato que sua obra apresenta com as vanguardas que emergem na região do Rio da Prata nas primeiras décadas do século passado. Apesar de não aderir a nenhum dos movimentos estéticos que eclodiram nesse período, o estilo de sua escrita e seus temas o configuram como um vanguardista, isto é, um autor inovador no sentido de representar profundas diferenças em relação às literaturas dominantes em seu tempo: por um lado a tradicional literatura rural, de cunho realista/naturalista que centrava seus temas nas problemáticas da terra e do homem do campo e, por outro, a renovadora literatura fantástica que se inaugurava no Uruguai por meio da contística de Horácio Quiroga (1879-1937). Tratamos também das abordagens que discutem o caráter memorialista da obra: enquanto alguns críticos apontam que suas narrativas são predominantemente autobiográficas, por conta da frequente utilização da matéria pessoal na composição das tramas, outros rechaçam o rótulo, argumentando tratar-se de uma obra estritamente ficcional, sem vínculos diretos entre a vida e a obra. Por último, apresentamos e discutimos as leituras

fantásticas e a tipologia do gênero, pois parte da crítica atribui um viés fantástico, sobretudo às últimas publicações, por conta da instalação de uma atmosfera que tangencia o irreal e da criação de personagens que apresentam hábitos e aspectos estranhos.

No **capítulo III** (“A memória, a consciência, o corpo e os objetos”) investigamos como se constrói o frequente resgate de memórias, como forma de reflexão. Com frequência os narradores se enveredam pelo mundo das lembranças na intenção de resgatar fatos, ideias e sentimentos na escrita. Surge daí um universo que se constrói na mistura do presente e do passado, da realidade e da imaginação. A partir disso, tratamos também dos fenômenos decorrentes desse memorialismo, como a fragmentação da consciência que diversos narradores sofrem ao adentrar com volúpia no mundo das memórias em busca da compreensão de questões que o presente coloca para eles: o prolongamento da fragmentação da consciência para as partes do corpo, como um processo investigativo por meio do qual os narradores buscam novas relações de sentido, numa dinâmica que, sob uma perspectiva cubista, vai da parte para o todo e vice versa; e a animização dos objetos que o olhar dos narradores promove principalmente ao adentrar em espaços estranhos, à procura da revelação de supostos segredos escondidos.

No **capítulo IV** (“A atmosfera onírica”) investigamos como o autor elabora uma atmosfera onírica envolta num mistério e erotismo que caracterizam toda sua obra. Em determinadas narrativas, sobretudo em suas últimas publicações, os narradores relatam situações inusitadas que flertam com o real e com o imaginado e que emergem do mistério dos seres e objetos que os rodeiam. Muitas vezes, a busca desencadeia uma espécie de jogo de

sedução em que estes narradores se envolvem em circunstâncias consideradas fora do comum. Analisamos aqui o conto *La casa inundada* para detectar na minúcia como o enredo apresenta tais aspectos.

A partir deste roteiro, a pesquisa visa interpretar a singularidade da obra de Felisberto Hernández e confrontar algumas das opiniões críticas já consagradas, na tentativa de mapear e discutir seus aspectos mais relevantes, sem no entanto incorrer na pretensão de rotular sua escrita, que resiste a qualquer tipo de enquadramento.

Capítulo I - Uma trajetória peculiar: na música e na literatura

“He pensado en las dimensiones posibles de *esta existencia**
y veo que no tendré tiempo de hacer más preparativos
para una base de cultura fuera del arte”

(Felisberto Hernández,
carta a Amalia Nieto.

*Destaque do autor)

1. Em meio a duas artes, um artista original

A singularidade da obra de Felisberto Hernández, impulsada pela exploração de novos territórios temáticos e estilísticos, evidencia seu caráter autônomo e excêntrico em relação ao sistema literário de sua época. Críticos consagrados como Roberto Echavarren (1981), Ángel Rama (1968, 1985), Jorge Bernardo Rivera (1996), José Pedro Díaz (1991, 2000) e Davi Arrigucci Jr. (2006), entre outros, apontaram em diversas oportunidades a excentricidade das narrativas do autor.

Tardiamente reconhecido como uma das figuras mais originais e mais significativas da literatura hispano-americana da primeira metade do século XX, sua obra e sua influência foram atestadas também por renomados autores como Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Ítalo Calvino, Augusto Roa Bastos, Jules Supervielle, Júlio Cortázar, entre outros¹.

Por um lado, uma parte considerável da produção literária de Felisberto Hernández, escrita predominantemente em primeira pessoa, se constrói a partir de elementos da experiência pessoal. O autor foi pianista profissional antes de se dedicar à escrita profissional e os usos desses dados biográficos assim

¹ Em janeiro de 2014 completaram-se 50 anos da morte de Felisberto Hernández. Em virtude da data, diversas instituições latino-americanas e europeias realizaram homenagens ao autor uruguaio. Entre estes eventos, destaca-se a tertúlia realizada pela *Casa de América* intitulada “Homenagem a Felisberto Hernández” e disponibilizada em vídeo. Deste evento, participaram com apresentação de trabalhos, o escritor Blas Matamoro; o poeta Santiago Montobbio; o professor catedrático de Literatura Hispano-americana da Universidade de Bérgamo, Fabio Rodríguez Amaya; e, como mediador das apresentações, o professor honorário de Literatura Comparada na Universidade Sorbonne, Gabriel Saad. Consideramos importante destacar este evento, pois as apresentações nos permitiram acesso a relevantes informações sobre o processo de criação do autor e sobre a recepção de sua obra, tanto em seu período, como no momento atual. Vídeo: [Homenaje a Felisberto Hernández](#) (acesso em 15 de julho de 2014).

como as experiências intrínsecas a eles, incorporam-se à ficção de diversas formas. Por outro lado, sua obra também se compõe de um universo narrativo que beira o onírico, espaço no qual relações inusitadas são perfeitamente possíveis pelo fato de ocorrerem, em grande medida, no plano subjetivo.

1.1 - A música

A forte presença da música remete às estreitas relações que estabeleceu com ela desde cedo: primeiro estudou música durante parte da infância e ao longo da adolescência, e a ela dedicou-se durante muitos anos.

O futuro pianista iniciou seus estudos de piano aos nove anos de idade, entretanto, seu contato com a música, ocorrido por acaso, é ainda mais precoce. Sua família não possuía vínculos artísticos e o encontro fortuito com a música clássica ocorreu quando, ainda na tenra infância, assistiu junto a seus familiares a uma apresentação de um pianista cego, conhecido como “El Nene”.

Por intermédio dele, o jovem Felisberto conheceu posteriormente o professor de harmonia e composição, Clemente Colling, quem dará vida ao personagem principal de seu primeiro relato expressivo: *Por los tiempos de Clemente Colling*. Esse encontro com a música é descrito em uma das passagens desta narrativa:

“Una noche [...] fuimos a la casa de El Nene y lo sentimos tocar al piano. Para mí fue una impresión extraordinaria. Por él tuve la iniciación en la música clásica. Tocaba una sonata de

Mozart. Sentí por primera vez lo serio de la música. [...] sentía el orgullo de estar en una cosa de la vida que era de estética superior: sería un lujo para mí entender e estar en aquello que solo correspondía a personas inteligentes. Pero cuando después tocó una composición de él, un Nocturno, la sentí verdaderamente como un placer mío [...] descubría la coincidencia de que otro hubiera hecho algo que tuviera una rareza o una ocurrencia que sentía como mía, o que la hubiera querido tener.” (HERNÁNDEZ, 1983, Vol. 1, pp. 148-149 – grifo nosso)

O autor não prosseguiu com seus estudos universitários – melhor dizendo, desligou-se do ensino formal precocemente e, por isso, o mapeamento de suas virtuais leituras e influências literárias é um tanto frustrante².

Em entrevista a Pablo Rocca, em 1983, Paulina Medeiros (1905-1992), escritora com a qual Felisberto Hernández se vinculou sentimentalmente entre 1943 e 1947, faz algumas observações que revelam o distanciamento dele com as instituições de ensino, ainda em sua formação escolar. Ao descrever sua personalidade, ela afirma:

“[...] en el tiempo en que lo conocí [Felisberto] intentaba [...] adquirir elementales conocimientos literarios, que le faltaban por ser su instrucción escolar precaria, saliendo precozmente del quinto año escolar. Y habiendo fallado hasta en su examen de ingreso a Secundaria. No sabía redactar bien siquiera” (ROCCA 2000, p. 90 – grifo nosso).

² Diversos críticos mencionam a influência da obra de Marcel Proust – *Em busca do tempo perdido* – nos escritos de Felisberto Hernández. O crítico Emir Rodríguez Monegal é um dos primeiros a indicar esta influência (e também outras) na obra do uruguaio ao analisar as duas primeiras publicações do autor: “[en estas obras] hay contatos superficiales y diferencias radicales con Proust, Kafka y Rilke” (CHACÓN FRIONI 1990, p. 14). Em uma crítica mais recente, ao analisar semelhanças de estilo entre Felisberto Hernández e Silvina Ocampo, Carlos Gamerro afirma que, a ambos os autores, a ânsia de recuperar o olhar da infância em algumas obras, vem da principal leitura de cabeceira de ambos: Proust. (GAMERRO 2010, p. 165).

Entretanto, sabemos que dedicou-se com afinco à música. Ainda na adolescência, aos dezesseis anos instalou em um quarto da casa em que vivia com a família em Montevideu o “Conservatorio Hernández”, onde ministrava aulas de música e estudava por longas horas junto com outros professores, inclusive com o mestre Clemente Colling.

Em sua *Autobiografía Literaria*³, o autor afirma que durante esse período estudou intensamente o piano: de dez a doze horas diárias. Pouco tempo depois, após quase dez anos de dedicação aos estudos de música clássica, se iniciou profissionalmente como pianista, acompanhando a projeção de filmes mudos da época e depois, se apresentando em concertos por diversas cidades.

Durante um longo período, que compreende desde os anos finais da adolescência até os anos iniciais da década de 1940, marcado por alguns momentos de reconhecimento público e da crítica especializada, mas, sobretudo pela constante escassez de recursos⁴, a profissão de pianista configurou a sua principal atividade: sobrevivia das turnês de concertos

³ Este texto o autor escreveu em 1963, poucos meses antes de sua morte, a modo de prestar informações básicas para que o amigo e editor Gustavo Rodríguez Villalba escrevesse um prólogo para a segunda edição de uma de suas obras mais conhecidas: *El caballo perdido*. Neste trabalho, utilizamos a versão publicada por José Pedro Díaz em *Felisberto Hernández: el espectáculo imaginario* (1991, pp. 164-185).

⁴ Para além da carência material que sempre caracterizou a vida do autor, Gustavo Lespada aponta que a escassez é um núcleo conceitual na obra de Felisberto Hernández. O crítico esclarece que a carência na obra deste autor adquire traços de categoria e ultrapassa a noção de privação de meios materiais e intelectuais padecidas pelo autor, sua posição excêntrica em relação ao cânone e a consequente parca recepção crítica que obteve em vida, e adquire uma condição a partir da qual o autor escreve. A não dissimulação da pobreza que surge em diversos âmbitos – nos narradores-personagens, nos temas –, e o fato de assumi-la e utilizá-la em seu processo criativo, é exatamente o fator que permite ao autor transformar um assunto trivial em algo sedutor e misterioso. (LESPADA, 2014).

ministrados em teatros e clubes de cidades uruguaias, argentinas e também em algumas cidades do sul do Brasil, sob a administração de diferentes “empresários”; inicialmente com o poeta e escritor Yamandú Rodríguez e posteriormente com o amigo e empresário Venus Gonzáles Olaza⁵.

Pianista de sucesso bastante relativo, os poucos ápices que experimentou ao longo da carreira referem-se a algumas homenagens que recebeu de grupos de amigos, compostos por influentes personalidades da época como, por exemplo, alguns nomes que cita em sua já referida *Autobiografía Literária*: “En 31 de Julio de ese año [1935] se le hace un homenaje en el Ateneo de Montevideo. Leemos en las crónicas de aquellos días que ‘La doctora Esther de Cáceres, el crítico Zum Felde y el pintor Torres García estudiaron la persona de Felisberto Hernández’”⁶, além de um aclamado concerto que apresentou em Buenos Aires, em 1939, no qual interpretou obras de Ígor Stravinsky.

1.2 - A literatura

De forma semelhante à música, o gosto pela literatura se manifestou precocemente. Concomitante às atividades musicais, Felisberto Hernández

⁵ Segundo José Pedro Díaz (2000, p. 41), os trabalhos com Yamandú Rodríguez percorrem os anos de 1932 e 1933; ao passo que a parceria com Venus Gonzáles Olaza se estende de 1934 até 1936.

⁶ DÍAZ, 1991, p. 174 – grifos do autor.

começou a publicar seus primeiros intentos literários em pequenas cidades que visitava ministrando concertos.

Escreveu e publicou aos vinte e três anos seu primeiro livro: *Fulano de Tal* (1925). Em seguida, apenas alguns anos mais tarde, vieram mais três publicações também recheadas de pequenas narrativas: *Libro sin tapas* (1929), *La cara de Ana* (1930) e *La envenenada* (1931). Estas pequenas obras iniciais, repletas de inquietudes filosóficas e anedotas marcadas pelo humor irônico, evidenciam já o gosto e o desejo do futuro escritor de encarar a escrita; entretanto, não obtiveram êxito, pois foram lidas apenas por um reduzido número de pessoas próximas ao pianista.

Durante os anos em que percorreu diversas cidades como músico, além de ensaiar nestas primeiras tentativas literárias, ele foi retendo em sua memória fatos, pessoas e lugares que mais adiante se aliariam à sua fértil imaginação e serviriam de base para muitos de seus escritos posteriores, assim como afirma o poeta, crítico literário e ensaísta argentino Jorge Bernardo Rivera:

“[...] Felisberto se perfilará vocacionalmente, durante casi tres décadas, como un pianista consagrado al ejercicio, no siempre remunerativo, de su profesión de acompañante, concertista, docente y compositor de música. La vocación literaria se irá imponiendo en forma gradual (...) [pero] la marca biográfica del aprendizaje musical y de sus frustrantes experiencias como concertista, en ciudades del Uruguay y la Argentina, impondrá un sello temático de fuerte presencia en la mayoría de sus textos decisivos.” (RIVERA 1996, p. 41-42)

A literatura irá se impondo de forma gradativa na vida do então pianista. Entretanto, antes da passagem para a escrita como centro de suas atividades,

Felisberto flertou primeiro com a “narrativa oral”. Já nos últimos anos de sua carreira como pianista ministrava o que chamava de “conciertos-charla”⁷, nos quais oferecia ao público um espetáculo em que ele apresentava os autores das obras, explicava sobre a época e o estilo das músicas, antes de interpretá-las.

A originalidade deste tipo de espetáculo marca a reorientação do artista. Esse dado se mostra relevante para a compreensão das influências que obteve, pois para a preparação das falas, ele se nutriu de textos de psicologia, de filosofia, ou seja, de ciências diversas, buscando o melhor modo estruturar seus discursos. Prova disso é que, em carta ao amigo e pintor Lorenzo Destoc, datada de maio de 1940, ele pede, a título de empréstimo, livros sobre os temas que necessita para montar as apresentações orais: “... y ahora le va el pechazo: necesitaría la Psicología, la Psiquiatria y si es tan patriota el libro de Vaz Ferreira sobre los problemas sociales...”⁸.

Com isso, os estudos, a organização das falas e as inovações que empreendeu durante este período renderam-lhe um notável reconhecimento por parte do público e, ao mesmo tempo, um sentimento de autoconfiança que se refletiu também na retomada de sua escrita literária: todos estes fatores impulsionaram-no a fomentar e atender o antigo desejo pela palavra escrita.

A partir de então, no início da década de 1940, com o apoio e incentivo de importantes personalidades, decide abandonar o piano como ofício para

⁷ DÍAZ, 2000, p. 57.

⁸ Idem.

poder se dedicar mais à literatura. Surgem então os relatos profundamente ligados ao mundo das memórias, sobretudo ao resgate de passagens da infância e da juventude: *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943) e *Tierras de la memoria* (1943 - obra póstuma, publicada somente em 1965).

2. Influências: personalidades artísticas e intelectuais

A obra de Felisberto Hernández está profundamente marcada pela influência e amizade que estabeleceu com personalidades atuantes em diferentes esferas do conhecimento. Mais especificamente, pela influência do filósofo Carlos Vaz Ferreira, dos escritores José Pedro Bellán e Jules Supervielle, e do psiquiatra Alfredo Cáceres (este último o introduziu no conhecimento das correntes mais importantes da psicologia moderna).

Dentre todos eles, Bellán foi sem dúvida quem primeiro orientou o interesse do futuro escritor pelas atividades artísticas: tanto na música, quanto na literatura. Autor de peças teatrais de grande êxito na capital uruguaia nas primeiras décadas do século passado⁹, foi professor do autor na infância e, já fora da escola, o aconselhava e assistia com frequência a seus concertos.

⁹ A peça *¡Dios te salve!*, de 1918, e *Blancanieves*, de 1928, obtiveram grande êxito de público e de crítica. Inclusive nesta última, Felisberto Hernández executou a música que Bellán escolheu para a estreia na capital uruguaia (DÍAZ, 2000, p. 24-25).

A amizade com Bellán também merece destaque porque foi através desse amigo que o futuro escritor conheceu Vaz Ferreira, intelectual que representou uma grande influência em sua formação¹⁰. No momento em que Bellán os apresentou, Vaz Ferreira era professor de conferências na *Universidad de la República* e, com frequência, o então jovem pianista assistia e também integrava os encontros do círculo de amigos do prestigiado filósofo.

Outra grande presença em sua vida e sua obra foi o poeta franco-uruguaio Jules Supervielle, que lhe prestaria os mais altos elogios por meio de uma carta, após a leitura de *Por los tiempos de Clemente Colling*:

“[...] Ud. alcanza la originalidad sin buscarla para nada, por una inclinación espontánea hacia la profundidad. Ud. tiene el sentido innato de lo que será clásico un día. Sus imágenes son siempre significativas y respondiendo a una necesidad están prontas a grabarse en el espíritu.

Su narración contiene páginas dignas de figurar en rigurosas antologías – las hay absolutamente admirables – y lo felicito de todo el corazón por habernos dado ese libro.

Vuestro

Julio Supervielle.”¹¹

¹⁰ Carlos Vaz Ferreira foi escritor, filósofo e acadêmico, estudou direito e filosofia, e dedicou-se desde jovem à docência. Entre suas principais obras, estão: *Problemas de la libertad* (1907), *Conocimiento y acción* (1908), *Moral para intelectuales* (1908), *El pragmatismo* (1909) e *Lógica viva* (1910). Esteve ligado a outros importantes intelectuais da época como José Enrique Rodó, entre outros. (Cf. DÍAZ, 2000)

¹¹ DÍAZ, 2000, p 73.

Foi o escritor franco-uruguaio a personalidade que mais diretamente o influenciou em sua produção literária. Sua admiração fez com que ambos travassem uma amizade próxima, transformando-se Supervielle, por um longo período, em uma espécie de mentor da produção literária do nosso autor. Trocando em miúdos, o consagrado poeta impulsionaria e monitoraria seus escritos durante uma de suas estadias no Uruguai¹² e também seria o responsável por apresentá-lo a importantes círculos literários da época, como registram as próprias palavras do autor em sua *Autobiografía Literária*: “En esa época está en Montevideo Jules Supervielle. Sus juicios, sus enseñanzas durante tres años, la presentación que hace en Amigos del Arte de Hernández y su influencia para que Francia otorgue una beca a Hernández (sic), cambia la vida del escritor.”¹³

Esta viagem que o autor menciona refere-se à única ida que realizou à Europa. Ao voltar para a França, em 1946, e na condição Conselheiro Cultural da Embaixada do Uruguai naquele país, Supervielle conseguiu para ele junto ao governo francês uma bolsa de estudos com vigência de outubro de 1946 a maio de 1948. Durante essa estadia, o poeta tornaria pública e internacional a

¹² Detentor de grande prestígio nos ambientes artísticos, Jules Supervielle (1884-1960) é o terceiro da tríade de poetas franco-uriguaioes que se iniciou com Isidoro Ducasse (o Conde de Lautréamont; 1846-1870) e Jules Laforgue (1860-1887). Destes três poetas franco-uriguaioes, Supervielle é o único cuja vinculação com o Rio da Prata teve uma significação profunda, pois desde a juventude esteve vinculado às figuras-chaves para o cenário cultural da região como José Enrique Rodó, Pedro Figari, Victoria Ocampo, entre outras. Das muitas viagens que o poeta fez entre Europa e América do Sul, a última foi a mais longa: regressou a Montevideu em 1939 para assistir ao casamento de seu filho, entretanto, pouco tempo depois se instaurou a Segunda Guerra Mundial, fato que determinou sua permanência na América até 1946. Foi durante esses anos que teve contato com Felisberto Hernández e se transformou em seu conselheiro. (Cf. DÍAZ, 2000)

¹³ DÍAZ, 1991, pp. 175 et seqq.

figura do até então desconhecido escritor uruguaio, ao apresentá-lo, entre outros lugares, na Universidade de Sorbonne.

Por último, entre as influências mais diretas destaca-se o psiquiatra Alfredo Cáceres. É particularmente importante enfatizar a influência professoral que o psiquiatra representou para o autor, pois em torno a ele e sua esposa, a poeta Ester de Cáceres, orbitava um grupo de amigos sobre os quais o renomado médico exercia uma benéfica influência.

Com frequência, Cáceres oferecia durante as reuniões de amigos que organizava, dentre os quais Felisberto, exposições sobre temas de psicologia. Além disso, devido à atração por temas que se vinculam com o misterioso, como o anormal e com o patológico, o autor assistia com frequência os cursos livres que o médico ministrava no hospital Viladerbó, de Montevidéo, onde trabalhava com enfermidades psiquiátricas¹⁴.

Estas experiências e contatos com anormalidades e patologias integram de diversos modos suas últimas publicações. Em *Nadie encendía las lámparas* (1947), *Las Hortensias* (1949) e *La casa inundada* (1960), ele mobiliza personagens, ambientes e temas que apresentam uma linha tênue entre o real e o onírico. Contudo, as narrativas se apoiam em um mundo objetivo, em situações convencionais e prosaicas que, por sua vez, sugerem no decorrer das tramas a presença do delírio ou da loucura nos personagens retratados.

Por fim, é necessário mencionar também um trabalho importante deixado inconcluso, intitulado *Diario del sinvergüenza*. Trata-se de um texto em

¹⁴ Cf. DÍAZ, 2000, p. 102-103.

forma de diário que Felisberto começou a escrever em janeiro de 1957 e até a data de seu falecimento (janeiro de 1964), ainda não o havia concluído. No entanto, mesmo inconcluso este trabalho foi publicado em edições das obras completas¹⁵.

Ainda que se trate de um texto inacabado, *Diario del sinvergüenza* resulta particularmente interessante e atrativo porque é composto de momentos de angústia e de um evidente conflito interno de um narrador que se propõe a desenvolver uma investigação sobre seu próprio ser: “He andado buscando mi propio yo desesperadamente, como alguien que quisiera agarrarse el alma con una mano que no es de él. Y lo sigo buscando entre mis pensamientos, de los cuales desconfío, y entre mis sueños”¹⁶. Essa espécie de autoanálise que investiga os próprios pensamentos traz à tona um profundo conflito interior que pode ser considerado a súmula da obra: a falta de sincronia entre o eu, a mente e o corpo, e a constante tentativa de encontrar-se¹⁷.

¹⁵ Há que se ressaltar que há ainda uma série de outros contos e até mesmo fragmentos escritos pelo autor que permaneceram inéditos até que se produzissem as diferentes edições das Obras Completas. José Pedro Díaz, que junto a Ángel Rama foi um dos organizadores da primeira edição das Obras Completas do autor, publicada pela editora Arca, afirma que reuniu estes contos inéditos no último tomo, o sexto, sob o título: *Diario del sinvergüenza y otras invenciones*.

¹⁶ HERNÁNDEZ, Felisberto. *Diario del sinvergüenza*. In: *Obras completas de Felisberto Hernández: tierras de la memoria; diario del sinvergüenza; ultimas invenciones*. Volumen III. México: Siglo Veintiuno editores, 1983, p. 252.

¹⁷ Essa questão da falta de sincronia entre mente e corpo que leva os narradores a distintos processos de fragmentação será abordada no terceiro capítulo, mais especificamente nos tópicos: “Fragmentação da consciência” e “Fragmentação do corpo”. Nas análises, as discussões investigam como esses distintos processos inserem os narradores em diferentes graus de tensão e também o modo como consciência e corpo se rivalizam.

De modo semelhante à maioria dos personagens que criou, Felisberto possuía uma personalidade inusitada, com uma acentuada fixação por tudo o que fosse excêntrico ou incomum. Nesse sentido, toda a sua produção estrutura-se, em grande medida, a partir da mescla entre memória e fantasia, além de apresentar certa dose de irracionalidade ao se apoiar em narradores que revelam uma consciência em conflito, pois a consciência do eu que narra frequentemente se subdivide e entra em embate com suas partes discordantes, como ocorre exemplarmente no citado texto inconcluso. Por isso, a vontade de entender a si mesmo se coloca como uma necessidade maior do que atentar-se para o mundo que o rodeia. Estas subdivisões do eu referem-se a diversas projeções de uma mesma voz narrativa e, portanto, são partes de uma mesma consciência que em determinadas obras ele chega a nomear.

No universo ficcional, os conflitos internos dos narradores-protagonistas partem de cenas cotidianas aparentemente simples, que segundo suas próprias palavras, são retratadas “[...] con lenguaje sencillo de improvisación y hasta con mi natural lenguaje lleno de repeticiones e imperfecciones que me son propias”¹⁸.

Entretanto, essas cenas retratadas por uma linguagem simples adquirem enorme e inusitada complexidade através de um foco narrativo que procura descrever o que enxerga, através das mínimas frestas da realidade e, com

¹⁸ Esta afirmação se insere em um dos poucos metatextos que o autor escreveu com a intenção de explicar o processo criativo de suas obras: *He decidido leer un cuento mío* (HERNÁNDEZ 1983, pp. 275-277). Aqui ele revela que a essência de suas criações está presente na “mala matéria”, ou seja, em sua linguagem simples e até nas incorreções. Por isso, quando suas narrativas são vertidas a um espanhol castiço e literário pelos corretores, os mesmos perdem muito em profundidade.

isso, o cotidiano banal recebe um tratamento peculiar por meio da utilização de uma infinidade de procedimentos narrativos como metáforas, imagens, alusões, comparações absolutamente inesperadas, etc.¹⁹. Esta gama de procedimentos auxilia na criação de um universo literário que, se não é inverossímil, é ao menos atípico, pois causa um estranhamento no leitor ao trazer à tona as minúcias da realidade que os olhares desatentos não notam.

Como afirma Davi Arrigucci Jr. (2006), “desde o início o leitor se dá conta que está diante de uma obra *sui generis*”²⁰, ao se deparar com o permanente assombro perante o mundo e com os enlaces inusitados, sempre encobertos por uma atmosfera enigmática. Além do mais, como bem observa o crítico, “a leitura do conjunto da obra [...] demonstra que suas narrativas, cujo componente poético é muito forte, tende a limites imprecisos e se enquadra mal no que chamamos de conto ou novela, por mais que estes gêneros em si mesmos já sejam bastante arbitrários”²¹.

¹⁹ Em trabalhos anteriores exploramos alguns destes elementos estruturadores da obra de Felisberto Hernández. Mais especificamente, por se tratar de aspectos recorrentes no todo de sua obra, nos aprofundamos na investigação dos usos e sentidos que as metáforas e imagens inusitadas adquirem no contexto de suas narrativas.

²⁰ Esta observação, presente no ensaio “Curiosidades indiscretas” de Davi Arrigucci Jr., integra o posfácio com o qual o crítico fecha sua tradução ao português da coletânea de contos: *O cavalo perdido e outras histórias*. Esta coletânea configura a primeira tradução ao português da obra do autor uruguaio – integram esta edição as narrativas “O cavalo perdido”; “Ninguém acendia as luzes”, “O balcão”, “O lanterninha”; “As duas histórias”; “A casa inundada”; “Lucrecia”; “O crocodilo”; “Explicação falsa de meus contos”, um prólogo de Júlio Cortázar traduzido por Paulo Werneck, além do já referido posfácio (ARRIGUCCI, Davi. *Curiosidades indiscretas*. In: HERNÁNDEZ, Felisberto. *O cavalo Perdido e outras histórias*. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2006. pp. 215-227).

²¹ Apesar de apontar a dificuldade de classificação genérica que as narrativas de Felisberto apresentam, o crítico afirma que elas tem em comum a narratividade e a apropriação de recortes biográficos. A partir dessas semelhanças, ele afirma que elas revelariam um pendor para um gênero específico da prosa ficcional: a confissão, uma vez que aparentam ser a

Devido a este caráter singular da narrativa felisbertiana, as opiniões especializadas apresentam dissonâncias no que tange aos rótulos e às catalogações genéricas que buscam mapear os aspectos fundamentais da intrigante obra do autor uruguaio.

A dificuldade de classificação, a irregularidade, o estranhamento e a falta de semelhança com outros autores contemporâneos são os elementos mais apontados pela crítica. Somam-se a esta polifonia crítica, outros procedimentos recorrentes ao longo de toda a produção que acentuam seu caráter excêntrico, como por exemplo, a animização dos objetos e o seu contrário: a coisificação do ser animado; a fragmentação das partes do corpo, as lutas entre o eu e o corpo; os constantes embates entre sentimentos e pensamento através da investigação da memória; a vigência de um olhar narrativo bastante complexo que busca desvendar um mistério que pairaria nas situações mais simples do cotidiano.

Por fim, como comumente ocorre com uma obra original em seu momento de produção, Felisberto era amplamente desconhecido, tanto pelos leitores de seu país, quanto pelos de fora dele. Entretanto, foi muito admirado por poucos e esses poucos foram os que talvez permitiram que, mesmo já hospitalizado em virtude de uma grave doença (leucemia), ele alcançasse a ver a segunda edição de *El caballo perdido*, que apareceu em dezembro de 1963, poucos dias antes de sua morte em 13 de janeiro de 1964.

história mental de um único narrador (ou narradores parecidos), em situações diversas (ARRIGUCCI 2006, p. 219).

Capítulo II – Um estilo raro, repleto de “locuras inteligentes”

“Mis cuentos no tienen estructuras lógicas.
A pesar de la vigilancia constante y rigurosa
de la conciencia, ésta también me es desconocida.”

(Felisberto Hernández,
Explicación falsa de mis cuentos)

1. A escrita atípica de Felisberto Hernández

Uma ampla vertente da crítica especializada afirma que a obra de Felisberto Hernández se compõe de um misto de combinações atípicas em relação ao seu contexto de produção. Destacados estudiosos da literatura hispano-americana, em diferentes épocas, abordaram suas narrativas a partir das mais variadas perspectivas e propuseram diversas tentativas de classificação.

Desde os primeiros intentos literários, realizados na juventude e publicados simultaneamente a suas atividades profissionais como músico²², as primeiras vozes críticas já mostram estranheza diante da originalidade do estilo e dos temas. Dentre os escassos juízos críticos que se produziram sobre esses breves textos inaugurais, destacam-se as opiniões do já mencionado filósofo Carlos Vaz Ferreira. Alguns anos após a publicação de *Fulano de tal*²³ aparecem no periódico montevidéano *El Ideal* suas impressões em um artigo publicado por Alfredo Cáceres²⁴. As opiniões de Vaz Ferreira apontam para a excentricidade dos primeiros escritos do jovem pianista: “Tal vez no habrá más

²² Como dito no primeiro capítulo, as obras publicadas na juventude foram: – *Fulano de Tal* (1925), *Libro sin tapas* (1929), *La cara de Ana* (1930) e *La envenenada* (1931).

²³ Este livro corresponde à menor das quatro publicações iniciais, tanto em número de páginas, quanto em medida (se assemelha a uma caderneta, mede 8 x 11). Contém quatro textos – “Prólogo”, “Cosas para leer en el tranvía”, “Diario” e “Prólogo de un libro que nunca pude empezar” – divididos em 48 páginas, das quais apenas as ímpares estão impressas. Foi publicado em Montevideu, pelo editor José Rodríguez Riet.

²⁴ O artigo em questão, assinado por Alfredo Cáceres, foi publicado em 14 de fevereiro de 1929 sob o título “A través del temperamento de un gran músico: Felisberto Hernández visto por él mismo y por Vaz Ferreira”.

de diez personas en el mundo a las cuales les resultará interesante, y me considero una de la diez [...] está lleno de locuras inteligentes por las cuales siento debilidad”²⁵.

Em outra oportunidade, sobre a aparição de *Libro sin tapas*²⁶, Vaz Ferreira já estabelece um juízo de comparação entre esta e a primeira obra: “Esto es mejor que lo otro, pero está en razón inversa de comprensión [...] Si [el autor] fuera célebre se comentarían tres cosas en el mundo: la forma, el estilo y la hondura, pero como no es célebre no va a ir a ninguna parte”²⁷. Mais uma vez, o estranhamento e a dificuldade de compreensão frente aos escritos do autor iniciante se fazem presentes na leitura do filósofo.

Como já apontamos brevemente acima, este intelectual representou uma forte influência no pensamento e nos temas escolhidos pelo autor. Ao investigar a importância que o círculo liderado pelo filósofo representou para a formação de Felisberto Hernández, o crítico Luis Víctor Anastasía (1979) aponta que o grupo representava “una comunidad de participación socrática, dialogística, de exploración del pensamiento y del lenguaje, y que buscó

²⁵ DÍAZ, 2000, p. 31 *et seq.*

²⁶ *Libro sin tapas*, possui formato normal de livro no que se refere às medidas e possui 38 páginas. Foi publicado na cidade de Rocha, pela editora La Palabra. Dentre os pequenos textos que compõem esta obra – “Acunamiento”, “La piedra filosofal”, “El vestido blanco”, “Genealogía”, “Historia de un cigarrillo”, “La casa de Irene”, “La barba metafísica” e “Drama o comedia en un acto y varios cuadros” –, o autor se mostra um pouco mais familiarizado com a escrita. Esta obra apresenta uma curiosidade no texto que a encerra. Trata-se de uma pequena peça de teatro intitulada “Drama o comedia en un acto y varios cuadros”, composta de três personagens – Juan, Juana e María –, único texto do gênero publicado pelo autor.

²⁷ DÍAZ, 2000, p. 43.

realizar – entre otras cosas – el proyecto de interacción de sus esencias en la poesía y en la filosofía y la confluencia de ambas en sus medios expresivos”²⁸.

Na época em que se iniciava como autor, Vaz Ferreira já era um intelectual consagrado e reconhecido no cenário uruguaio. Em decorrência do respeito e da admiração que o jovem escritor lhe atribuía, suas palavras sobre os primeiros textos tiveram para ele grande peso, por isso, as evocaria posteriormente em diferentes oportunidades.

A partir da proximidade com o filósofo e da participação nos grupos de discussões, não por acaso, as publicações desse tempo estão repletas de indagações filosóficas, como ocorre, por exemplo, em “La piedra filosofal” de *Libro sin tapas*, pequena narrativa com doses de humor em que curiosamente duas pedras, uma mais redonda e uma mais quadrada, devaneiam sobre o que chamam de “Teoría de la Graduación”, ou seja, sobre os significados que estão implicados na consistência física dos objetos e do ser humano:

“Las leyes más comunes de la Teoría de la Graduación son: cuanta más dureza más simplicidad y más salud, cuanta más blandura más complejidad y más enfermedad. Por eso a veces es tan complejo y enfermo el espíritu del hombre. Algunos tienen tanta abundancia o exuberancia de esto blando o enfermizo que lo derraman por encima de nosotras las piedras. Y zas, resulta de esa manera que nosotras tenemos sentimientos o intenciones.” (HERNÁNDEZ, 1983, Vol. 1, p. 26)

Fora a breve, embora positiva, recepção crítica de Vaz Ferreira, as publicações inaugurais de Felisberto Hernández foram, via de regra,

²⁸ ANASTASÍA, Luis Victor. Sobre la filosofía de Felisberto Hernández. In: *Prometeo*. Ano I, nº 1, 1979, p. 29.

consideradas como “extravagâncias” que denotavam resquícios vocacionais do autor ou, ainda, como “curiosidades literárias”.

Esses primeiros livros, escritos durante uma intensa atividade musical itinerante, evidenciam que apesar de que o trabalho literário realizado aí fosse menor em relação ao potencial que atingiria mais tarde, sua escrita já se mostra bastante original. É possível encontrar neles as primeiras marcas e características que posteriormente definiram, com maior precisão, o estilo peculiar da escrita do autor.

Por exemplo, em *Libro sin tapas* já é possível vislumbrar características que irão adquirir destaque em diversas narrativas, como é o caso da presença de objetos que operam sobre os narradores uma estranha atração²⁹. É o que ocorre em “Historia de un cigarrillo” quando o narrador descreve sua recusa por fumar um dos cigarros de seu maço pelo fato de estar com a ponta quebrada; quando por fim decide fumá-lo, ele cai em um piso molhado e, com isso, a descrição e a obsessão do narrador pelo objeto “cada vez se hacía más intensa al observar una cosa activa que ahora ocurría en el piso: el cigarrillo se iba ensombreciendo a medida que el tabaco absorbía el agua”³⁰.

²⁹ No terceiro capítulo, no tópico “Animização dos objetos”, será aprofundado o tratamento peculiar que o olhar narrativo opera sobre os objetos.

³⁰ HERNÁNDEZ, Felisberto. Historia de un cigarrillo. In: *Obras completas de Felisberto Hernández: Primeras invenciones; Por los tiempos de Clemente Colling*. Volumen I. México: Siglo Veintiuno editores, 1983, p. 39.

De modo semelhante, em *La cara de Ana*³¹ também já é possível encontrar alguma expressão do cruzamento da matéria biográfica com a autorreflexão, que a partir dessa obra adquirirá grande relevância no todo de sua produção³². Na narrativa “El vapor”, por exemplo, o uso de elementos biográficos entremeado à descrição de sentimentos e sensações que acometem o protagonista, momentos antes de sair de uma cidade da qual só se podia chegar e sair de navio, dita o tom da narrativa. Enquanto aguarda o embarque no porto, o narrador, que é um pianista, rememora “los momentos de actor que había representado en esa ciudad: en los conciertos, en las calles, en los cafés, en las visitas”³³.

Outra característica importante presente, sobretudo, no texto inicial do livro, homônimo ao título – “La cara de Ana” –, corresponde aos primeiros sinais do olhar narrativo que posteriormente fragmentará os seres e atribuirá autonomia às partes do corpo³⁴. Isso fica evidente em certas passagens, como quando o narrador encerra o relato: “[...] me quedó en la memoria la cara de ella [Ana] con la sonrisa y los reflejos de la luz de la vela, [...] la única

³¹ *La cara de Ana* engloba cinco pequenas narrativas – “La cara de Ana”, “Amalia”, “La suma”, “El convento” e “El vapor”. A obra foi publicada na cidade uruguaia de Mercedes.

³² Neste mesmo capítulo, no tópico “O memorialismo e as leituras autobiográficas”, esta questão será apresentada. Inclusive serão abordadas vozes críticas que aderem ou rechaçam o rótulo de obra autobiográfica em relação aos escritos do autor.

³³ HERNÁNDEZ, Felisberto. El vapor. In: *Obras completas de Felisberto Hernández: Primeras invenciones; Por los tiempos de Clemente Colling*. Volumen I. México: Siglo Veintiuno editores, 1983, p. 65.

³⁴ Esta questão também será aprofundada no segundo capítulo, no tópico “Fragmentação do corpo”. A análise abordará elementos da arte cubista, como modo de apreensão do sentido que esse fenômeno adquire nas obras do autor.

sensación que tenía era que la cara de Ana era linda”³⁵. Esse enriquecimento da descrição da beleza da personagem, centralizada no rosto, mostra-se já como fruto de um olhar narrativo que foca no detalhe e o particulariza a ponto de desmembrá-lo do todo.

Como apontou Juan Carlos Chacón Frioni (1990), ao longo de toda a produção literária de Felisberto Hernández, a crítica que abrange o período da década de 1940 até o início da década de 1960, manteve com frequência indícios de estranhamento assinalando a “rara poetización”³⁶ que ela apresenta. Somente após a morte do autor, sobretudo a partir dos anos 1970, suas narrativas seriam “redescobertas” sob novas e diferentes perspectivas críticas.

A partir desse momento e, portanto, com toda sua escassa produção já disponível, duas importantes vozes uruguaias do mundo literário começaram a estabelecer leituras comparativas sobre sua obra. Mario Benedetti (1969) propôs uma abordagem que aproxima o estilo de Felisberto ao do argentino Macedónio Fernández, ao classificar ambos como “humoristas do absurdo”, e afirmava que estes autores jogam com os valores e limites da verossimilhança³⁷.

³⁵ HERNÁNDEZ, Felisberto. La cara de Ana. In: *Obras completas de Felisberto Hernández: Primeras invenciones; Por los tiempos de Clemente Colling*. Volumen I. México: Siglo Veintiuno editores, 1983, p. 59.

³⁶ CHACÓN FRIONI, Juan Carlos. *El texto anómalo de Felisberto Hernández*. São Paulo: Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – USP, 1990. pp. 12.

³⁷ BENEDETTI, Mario. Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico. In: *Literatura Uruguay Siglo XX*. 2ª ed. ampliada. Montevideo: Alfa, 1969, pp. 94.

De modo semelhante, Ángel Rama (1968) também aproximaria os dois autores, afirmando que eles integraram a “constelação dos renovadores” da literatura hispano-americana, e iniciaram a “crise do realismo”³⁸ junto com o colombiano Jorge Félix Fuenmayor e o venezuelano Julio Garmendia.

Além dessas importantes vozes críticas que se propuseram adentrar nas especificidades da obra felisbertiana e, com isso, torná-la mais próxima do grande público, o aumento do interesse se deu principalmente a partir da divulgação de suas obras completas³⁹, em 1974. Aliado a isso, a difusão do nome do autor no cenário internacional em duas traduções europeias entre os anos 1974 e 1975, – ao italiano⁴⁰ e ao francês⁴¹, ambas prefaciadas por duas grandes referências do universo literário – Ítalo Calvino e Julio Cortázar – propiciaram um aumento expressivo do aparato crítico e do interesse sobre as narrativas do autor em questão.

³⁸ RAMA, Ángel. *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya - Nº 29*. Montevideo: Centro editor de América Latina, 1968, pp. 451.

³⁹ A primeira edição das Obras Completas de Felisberto Hernández foi publicada pela editora Arca, ao longo de um árduo trabalho editorial que levou sete anos para ser concluído (entre 1967 e 1974), sob os contínuos esforços dos críticos Ángel Rama e José Pedro Díaz. Além desta primeira publicação, foram organizadas outras três edições de Obras Completas deste autor: a segunda foi publicada em 1983 pelas editoras Arca e Calicanto, a terceira corresponde à edição mexicana da editora Siglo Veinteuno, datada também de 1983 e organizada em três volumes por David Huerta e a quarta refere-se ao volume intitulado *Novelas y Cuentos* publicado pela biblioteca Ayacucho, em 1985. Para este trabalho utilizamos a edição organizada pela editora Siglo Veinteuno.

⁴⁰ HERNÁNDEZ, Felisberto. *Nessuno accendeva le lampade*; Nota introduttiva di Italo Calvino; traduzione di Umberto Bonetti. Torino: Einaudi, 1974. 258 p.

⁴¹ HERNÁNDEZ, Felisberto. *Les Hortenses*. Préface de Julio Cortázar; traduction de Laure Guille-Bataillon. Paris: Denoël, 1975. 240 p.

De modo quase concomitante, originou-se a primeira compilação de estudos sobre sua produção literária que propiciou a primeira fortuna crítica com ampla visibilidade, fruto do trabalho de pesquisa e investigação que se realizou entre 1973 e 1974, em Poitiers, na França, sob a direção de Alain Sicard, no *Centro de Investigaciones Latinoamericanas*.

Desse “Seminario sobre Felisberto Hernández” participaram diversos especialistas e renomados críticos abordando, sob as mais variadas perspectivas, a obra do até então desconhecido uruguaio – nomes como Gabriel Saad, Juan José Saer, Nicasio Perera San Martín, entre outros, figuraram entre os participantes. Alguns anos mais tarde, em 1977, os trabalhos ali apresentados e as discussões que se seguiram foram fielmente publicados pela editora Monte Ávila em um volume intitulado *Felisberto Hernández ante la crítica actual*.

Os diversos trabalhos realizados em virtude do evento propiciaram novas e importantes bases para a leitura das narrativas de Felisberto Hernández e, apesar de bastante variados entre si, um ponto em comum foi o de ressaltar a singularidade do conjunto da obra. Como exemplo, Saul Yurkievich, num trabalho que se detém sobre várias obras, aponta que na escrita de Felisberto “no hay espesamiento [...] es decir, no hay conceptualización [...] y todos los sentidos son lábiles, son cambiantes, están en suspenso [...]”, consequentemente, todos estes fatores levam à “dispersión y desintegración del estilo”⁴².

⁴² YURKIEVICH, Saúl. Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández. In: SICARD, Alain (org.). *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Avila Editores, 1977. pp. 35.

Já Jean L. Andreu, ao analisar a narrativa *Las Hortensias*, a classifica como “desconcertante, de difícil aproximación crítica”⁴³. Por sua parte, Juan José Saer, numa leitura psicanalítica de *Tierras de la memoria*, afirma que “[el autor] sustituye el discurso novelístico clásico basándose en la identidad inequívoca del tiempo y de la conciencia”, e além disso, aponta que em seu estilo há “el procedimiento de acumulación de metáforas narrativas, que pululan, con una diversidad inaudita, alrededor de ese agujero negro que es el inconsciente”⁴⁴.

A parte desses estudos inovadores há uma voz crítica de grande importância que, desde a época em que o autor se encontrava em plena produção, já lhe reconhecia originalidade e reivindicava sua inserção no panorama literário hispano-americano: trata-se do crítico uruguaio José Pedro Díaz (1921-2006). Estudioso da obra e seu biógrafo, ele é um dos principais especialistas que também destaca que “la obra literaria de Felisberto Hernández ofrece un aspecto inusual en la literatura uruguaya”⁴⁵.

Junto a Ángel Rama, com quem fundou a editora Arca e publicou a totalidade das obras do autor, Díaz foi um dos principais críticos que se prontificou a resgatar sua figura literária – inicialmente em seu próprio país e,

⁴³ ANDREU, Jean L. *Las Hortensias o los equívocos de la ficción*. In: SICARD, Alain (org.). *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Avila Editores, 1977. pp. 11.

⁴⁴ SAER, Juan José. *Tierras de la memoria*. In: SICARD, Alain (org.). *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Avila Editores, 1977. pp. 315.

⁴⁵ DÍAZ, 2000, p. 161.

posteriormente, no exterior com a apresentação e publicação de diversos trabalhos⁴⁶.

Em sua opinião, os aspectos incomuns da obra felisbertiana se explicam por diversos fatores: no modo como ela se gestou (como já observamos, ainda que iniciara suas publicações aos vinte e três anos, sua condição de escritor permaneceu apagada durante anos pelas atividades como músico); na parca recepção que obteve de início e que se resume na admiração carinhosa de alguns poucos conhecidos e no desconhecimento geral do grande público; e na falta de inserção geracional, já que mesmo próximo de intelectuais e círculos literários, sua figura manteve sempre algo de heterodoxo por conta do estilo introspectivo de sua escrita.

1.1 - Os contatos erráticos com as Vanguardas

Dentre os aspectos destacados por Díaz, acreditamos que o último – a falta de inserção geracional –, muito provavelmente foi um dos fatores que mais contribuíram para o estranhamento diante da originalidade da obra de Felisberto Hernández.

No momento em que o pianista se inicia como escritor, em meados da década de 1920, a literatura uruguaia se sustentava em grande parte por duas

⁴⁶ Em 1960, procurando dar visibilidade à recém-publicada obra de Felisberto Hernández, *La casa inundada*, ambos os críticos, Díaz e Rama, publicaram ensaios sobre o autor na mesma edição do semanário *Marcha* (nº 1034, 11 de novembro): aquele com a autoria de “Una bien cumplida tarea literaria” e este com a de “Otra imagen del país”.

vertentes principais: de um lado, pelo realismo/naturalismo (a chamada literatura rural ou “narrativa de la tierra”) iniciado pela obra de Carlos Reyles (1868-1938) e seguido por Francisco Espínola (1901-1973), que se fixavam em temas como a natureza e as problemáticas sociais da vida no campo (índios, homens do campo, etc.) e, do outro, pela linha de Horácio Quiroga (1879-1937) que inaugurava, sob a influência de escritores como Edgar Allan Poe e Guy de Maupassant, a literatura fantástica na região do Rio da Prata. O autor, por sua vez, se distanciava de ambas as vertentes ao compor as pequenas publicações já citadas, recheadas de elementos biográficos, autoanálises e anedotas.

Há que se ressaltar que nas décadas iniciais do século passado, época das primeiras publicações do até então pianista, o Uruguai vivenciava o clima das Vanguardas – período em que diversas vertentes das artes visuais pregavam uma ruptura com os preceitos da arte moderna e propunham um universo de experimentação e de transcendências. Esse momento representou um período de prosperidade para o país, pois superado o ciclo das conturbações políticas que desencadearam sangrentas guerras civis a partir de meados do século XIX, iniciou-se um clima de regularidade institucional e regularidade social⁴⁷.

⁴⁷ Encerrada a última guerra civil do país, conhecida como “La Revolución de 1904”, os rumos políticos do país ganhavam uma nova ordem. Encabeçado pela figura de José Batlle em dois mandatos presidenciais (1903 – 1907 e 1911 – 1915), a tradicional cultura do caudillismo rural, dominante desde a independência, em 1830, dava espaço a novos valores urbanos e intelectuais. Por conta de diversas melhorias que goza nesse período – a estabilidade da economia, a prosperidade financeira, a excelente infraestrutura, os altos índices na área de educação com níveis superiores a muitos países europeus na época – o Uruguai passou a ser conhecido internacionalmente como “a Suíça da América” (Cf. ROCCA 1996, pp. 93-145).

No clima de estabilidade do pequeno país da banda oriental do Rio da Prata e com o regresso à Argentina de Jorge Luis Borges (1899-1986), em 1921, as novas correntes estéticas europeias adentraram de cheio na região. Com isso, surgiram no cenário artístico versões futuristas, ultraístas e construtivistas que introduziam com matizes regionais, personalidades como Ildefonso Pereda Valdés (1899-1996), o próprio Borges, Oliverio Girondo (1891-1967), Joaquín Torres García (1874-1949), entre outros. Contudo, no que se refere ao Uruguai, cabe ressaltar que tais modificações se manifestam, sobretudo, nas artes plásticas. Com estilos diversificados, os principais expoentes foram Pedro Figari (1861-1938), Rafael Barradas (1890-1929) e Joaquín Torres García. Durante as primeiras décadas do século passado, era possível detectar alguns centros culturais de indiscutível vitalidade na capital do país. Um deles era o *Ateneo de Montevideo*, que representava um espaço singularmente dinâmico e acolhedor e que, além disso, vivenciava seu apogeu em torno à figura do grande pintor uruguaio Torres García, que recentemente havia regressado da Europa ao seu país.

Torres García regressou a Montevideu em 1934, quando já era perceptível a diminuição da efervescência das vanguardas. Entretanto, durante a estadia em diversos países, o grande pintor havia vivido intensamente as manifestações estéticas contemporâneas em diversos centros culturais: com Gaudi em Barcelona primeiro, mais tarde em Nova Iorque, Itália e França, e por último em Paris, onde amadureceu sua perspectiva construtivista e onde colaborou com o grupo “Cercle et carré”⁴⁸ junto a Mondrian e Kandinsky.

⁴⁸ *Cercle et Carré* foi um grupo de artistas fundado por Joaquín Torres García e por Michel Seuphor na cidade de Paris, em 1929. Em 1930, o grupo organizou uma exposição em Paris mostrando 130 obras abstratas de vários artistas. Posteriormente, o grupo publicou uma revista

Recém chegado a Montevideu, fundaria a *Asociación de Arte Constructivo* e mais tarde o *Taller Torres García*. Estes espaços logo se transformaram em centros de incessantes atividades artísticas e docentes do renomado pintor.

Entre as pessoas que rodeavam a Torres García, destacavam-se alguns intelectuais que, mesmo não pertencendo ao campo das artes plásticas, se interessavam por suas obras e seu pensamento. Por exemplo, o já referido doutor Alfredo Cáceres e também sua esposa Ester de Cáceres, além de um importante grupo de artistas, entre os quais se deve destacar a pintora uruguaia Amalia Nieto que se tornaria esposa de Felisberto entre os anos 1937-1943, e era nesse momento aluna e discípula do prestigiado pintor.

Ao frequentar estes espaços, não há dúvidas de que a atividade criadora e docente de Torres Garcia motivou sobre o autor uma grande curiosidade e exerceu sobre ele sua influência.

As renovações propostas pelo círculo de Torres García e por outros grupos artísticos eram amplamente divulgadas na época pelas revistas de cunho declaradamente vanguardista: *Los nuevos*, *Teseo*, *La Cruz del Sur*, *La pluma*, entre outras. Nesse sentido, tratando-se de um autor contemporâneo às inovações do período, é fato corrente de muitas análises críticas o mapeamento da influência das Vanguardas na gênese da criação literária de Felisberto Hernández. Entretanto, pelo caráter excêntrico de sua escrita, aliado ao fato de não aderir a nenhum movimento artístico, a vinculação de sua obra

com o mesmo nome. Em 1936, já de volta ao Uruguai, Torres Garcia continuou publicação da revista em Montevideu, sob o título em espanhol *Círculo y Cuadrado* (DÍAZ, 2000, p. 42).

com tais novidades estéticas é amplamente questionável e não configura um consenso.

Para Jorge Rivera, estas influências se explicam naturalmente pela exposição do autor ao momento histórico e artístico do período, entretanto elas configuram não mais que alguns pontos de contato:

“Lo más probable es que Felisberto se haya ido impregnando gradualmente con los aportes de las vanguardias, sin que esos contactos un tanto erráticos puedan considerarse, en definitiva, como genealógicamente decisivos para la construcción de su obra personalísima y siempre esquiva a las catalogaciones más o menos simplificadoras.” (RIVERA, 1996, p. 46)

De fato, é possível notar esses pontos de contato na obra de Felisberto Hernández, uma vez que, o autor possuía contatos com muitas personalidades que atuavam em grupos que aderiram às novas estéticas. Uma das aproximações verifica-se já no início de suas publicações, mais especificamente, em *Fulano de Tal*, no qual o autor insere um breve texto chamado “Cosas para leer en el tranvía”, que dialoga evidentemente com uma das principais obras do conhecido poeta argentino, declaradamente vanguardista, Oliverio Girondo: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Este livro de Girondo é de 1922, portanto três anos anterior à publicação de *Fulano de tal*. Embora não seja possível afirmar se ele teve acesso ao poema de Girondo, não parece absurdo imaginar que o conhecesse ou ao menos soubesse de sua fama.

Décadas mais tarde, durante sua estadia na França em meados dos anos 1940, ele seria apresentado a Girondo e sua esposa, a também poeta

Norah Lange, por intermédio da poetisa uruguaia Susana Soca e de Jules Supervielle, que possuíam amizade de longa data com o poeta argentino, por conta da circulação pelos mesmos ambientes literários. Contudo, apesar de referir-se a Gironde em várias cartas que enviou à família e aos amigos, Díaz ressalta que em nenhum momento Felisberto menciona a condição de escritor de Gironde, e a ele se refere de forma muito superficial: “Por aquí está Gironde e Sra. [...] los de Punta del Este, el amigo que influyó para que me publicaran el libro [*Nadie encendía las lámparas*] en la Sudamericana”⁴⁹, ou ainda: “[...] Gironde, el millonario argentino que me hizo imprimir el libro”⁵⁰. Tais indícios levam a crer que o autor nunca chegou a se informar de fato sobre a importância de Gironde como escritor.

Esse provável desconhecimento em relação à figura de Gironde corrobora a tese sobre os contatos erráticos que a obra de Felisberto apresenta em relação à efervescente produção vanguardista. De certo modo, essa inserção precária do autor nas novas tendências, definida apenas pela exposição ao período, teria ocasionado as grandes divergências que a crítica demonstra sobre estes aspectos em sua obra.

A respeito desses pontos de contato, Rivera (1996) mapeia os principais críticos que se debruçaram sobre a questão e ressalta que para certos críticos como Ruben Cotelo, Ángel Rama e Washington Lockhart as influências vanguardistas mais perceptíveis dizem respeito ao simultaneísmo e ao

⁴⁹ Trecho de carta enviada à família, em 05 de julho de 1947 (DÍAZ 2000, p. 112).

⁵⁰ Trecho de carta enviada à família, em 10 de agosto de 1947 (Idem).

ultraísmo. Já Martínez Moreno e Julio Cortázar acreditam que o surrealismo é a característica de vanguarda mais evidente, enquanto Ítalo Calvino não concorda totalmente no que tange à vertente tradicional do surrealismo, embora admita a existência de um surrealismo “seu”, reformulado em moldes próprios⁵¹.

Se por um lado as primeiras publicações de Felisberto se distanciavam das correntes literárias vigentes em seu país – a tradicional literatura rural e a nascente literatura fantástica –, também não se inseriam completamente em nenhuma das vertentes das Vanguardas. Entretanto, suas publicações iniciais já evidenciam o caráter que, segundo Díaz, posteriormente irá adquirir notável força e configurar uma das raízes estéticas do autor: o vanguardismo – no sentido de inovação – que sua obra revela em relação aos seus contemporâneos⁵².

Esse caráter original do autor determina a forma singular com que seus narradores se relacionam com o mundo, o modo como paradoxalmente enfrentam a realidade por meio do resgate do passado e como se distanciam da vida social, a consciência e o olhar apurado com que se fixam em diversas ideias, sentimentos, fatos e objetos simultaneamente. Como aponta Rama, essa simultaneidade de sensações, presente de modo aparentemente intuitivo e experimental, foi “una percepción del arte posterior a la Primera Guerra

⁵¹ RIVERA, Jorge B. Felisberto Hernández, una escritura de vanguardia. In: RAVIOLO, Heber; ROCCA, Pablo (orgs.). *Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomo I: La narrativa del medio siglo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1996. pp. 46.

⁵² Cf. DÍAZ, José Pedro. La formación de Felisberto Hernández en la década de los veinte. In: *Felisberto Hernández: el espectáculo imaginario*. Montevideo: Arca Editorial, 1991.

Mundial, que se conoció bajo el nombre de unanimismo o simultaneismo o enumeración caótica”⁵³.

A originalidade de todas essas características, que pode ser explicada em parte pelos contatos que teve com personalidades ligadas às novas tendências, torna o autor um vanguardista não por aderir a nenhum movimento artístico contemporâneo, mas no sentido de romper com a tradição e de recusar as novas tendências para, então, abordar temas incomuns para a época, com um estilo próprio. Contudo, essa originalidade o leva a uma consequente marginalidade dentro do panorama literário da primeira metade do século XX no Uruguai, pois as muitas inovações vivenciadas no plano da arte pictórica, não gozaram da mesma aceitação na literatura e, consequentemente, não adentram com a mesma efervescência para a escrita literária.

1.2 – O memorialismo e as leituras autobiográficas

Passado o ápice das Vanguardas, o autor aperfeiçoou seu estilo na composição dos relatos dos anos 1942-1943 – *Por los tiempos de Clemente Colling*, *Tierras de la memoria* e *El caballo perdido* que evidenciam sua maturidade intelectual, uma vez que nesses livros, de modos diferentes, ele procurou fazer uso das recordações que acumulou em sua memória como estímulos para a criação literária. Tanto assim, que *El caballo perdido*

⁵³ RAMA, Ángel. “Su manera original de enfrentar al mundo”. In: *Escritura*. N°s 13/14. Caracas, Imprenta Universitaria Universidad de Venezuela, 1985, pp. 245.

configura-se para muitos como a obra capital, pois indica uma evolução que se reflete também na criação das demais obras:

“En este libro queda documentado un momento clave de la evolución del autor, la instancia en la cual, merced a su entrega a la rememoración, encontró en sí mismo un caudal más profundo que el que le ofrecía la evocación del pasado, la hendidura que le permite ir más allá de la memoria, soltarse en la más libre invención de sus textos posteriores [...]”. (DÍAZ, 2000, p. 14)

Além de marcar a reorientação do artista – de músico a escritor –, o conjunto dessas narrativas traz também a marca biográfica da aprendizagem musical. Os três livros compõem-se de textos longos e apresentam muitas divergências quanto à classificação – algumas vezes são lidos como *novelas*⁵⁴, outras vezes como relatos memorialistas⁵⁵ ou ainda como textos autobiográficos⁵⁶ –, entretanto o resgate de distintos períodos do passado biográfico funciona igualmente nos três, como um recurso impulsionador para a narração.

Em *Por los tiempos de Clemente Colling* e em *El caballo perdido* são evocados como personagens centrais das narrativas, dois professores de música do autor em diferentes épocas – na primeira, o já referido Clemente Colling, professor de harmonia e de composição e na segunda, Celina, a

⁵⁴ Cf. ECHAVARREN, Roberto. *El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1981, pp. 63.

⁵⁵ Cf. CHACÓN FRIONI, 1990, p. 52-53.

⁵⁶ Cf. DÍAZ, 2000, p. 175.

primeira professora de piano. Segundo dados coletados por Jorge Rivera⁵⁷, durante a juventude Felisberto Hernández teve aulas com Clemente Colling num período de aproximadamente cinco anos: de 1915 a 1920. Já Celina Moulié foi a professora com quem ele iniciou seus estudos de piano, ainda na infância, em 1911.

Já em *Tierras de la memoria*, o narrador evoca uma viagem de trem a Mercedes, que por sua vez, lhe traz recordações de outra viagem de trem ainda mais remota: da época em que integrou uma organização juvenil chamada “Los Vanguardias de la Patria”. Segundo Rivera, em 1917 o autor cruza a Cordilheira dos Andes como integrante desse grupo e, dessa experiência, compõe dois diários de viagem – um por exigência do líder do grupo e outro de caráter pessoal – dos quais, muitos anos depois, ele se utilizaria para a composição do livro⁵⁸. Na própria narrativa, se faz referência a estes diários: “Del viaje a Chile tenía dos cuadernos; uno era chico y contenía el relato escueto y en forma de diario – así lo había ordenado nuestro jefe – [...] El otro cuaderno era grande, íntimo, escrito en días salteados, y lleno de inexplicables tonterías”⁵⁹. Aqui o autor evoca também sua atuação como pianista já desde muito jovem, quando recorda que: “Aquella tarde yo toqué primero la Serenata de Schubert en un arreglo donde la serenata aparecía

⁵⁷ RIVERA, 1996, pp. 61-63.

⁵⁸ Op. Cit. p. 61.

⁵⁹ HERNÁNDEZ 1983, Vol. 3, p. 74.

despedazada y uno recorría los trozos tirados al descuido entre yuyos y flores artificiales”⁶⁰.

Ao compor a escrita a partir de fragmentos retirados diretamente da própria experiência, o autor promove a mescla entre o resgate de sujeitos reais e a criação de personagens na criação ficcional. As histórias não possuem tempo nem significado fixos, mas se guiam pelo resgate do passado num processo em que frequentemente a consciência dá lugar ao fluir desordenado das memórias.

Ao empreender esse resgate de memórias, ele criou composições que podem ser consideradas marginais, se comparadas às temáticas abordadas nesses anos, diante do novo cenário social que se desenhava. A partir dos anos 1930, o Uruguai ingressava em uma época atravessada por grandes conflitos, pelo descrédito nas ideologias políticas e, conseqüentemente, por incertezas. O relativo equilíbrio social que tinha desfrutado o país até meados da segunda década do século passado se desvanecia agora, em virtude de marcantes acontecimentos históricos, tanto no âmbito internacional (a crise mundial de 1929, as duas grandes guerras mundiais, a ascensão do nazi-fascismo na Europa), como na esfera nacional, com o golpe de estado de Gabriel Terra ao governo do país, em 1933.

Nesse cenário deplorável, as ideias de inovação e permissividade das Vanguardas desfaleciam sob o sufocamento das instituições democráticas e principalmente pela rigidez do novo governo. Na ocasião, muitos artistas se

⁶⁰ Op. Cit. p. 27.

ativeram, direta ou indiretamente, às temáticas relacionadas com esse contexto desfavorável. Começaram a emergir nas várias vertentes da arte um “Uruguay gris”⁶¹, apagado e deprimente, expressado pelo já mencionado pintor construtivista Torres García, através dos símbolos carregados de morte do poeta Líber Falco (1906-1955), nos contos sombrios do escritor Mario Arregui (1917-1985) e na poesia angustiada da poetisa e crítica literária Idea Vilariño (1920-2009), entre muitos outros artistas do período.

Felisberto Hernández, por sua impermeabilidade, contrariando o tom de descontentamento geral cria narradores que se enveredam por um processo de introspecção, em textos que abordam os conflitos subjetivos da consciência e analisam os mecanismos da rememoração.

Em virtude desse aspecto memorialista⁶², embasado na matéria biográfica do autor, parte da crítica atribui o rótulo autobiográfico ao conjunto de sua obra e afirma que esse seria o aspecto no qual se concentraria o seu caráter particular, como faz Roberto Echavarren (1981). No entanto, opiniões como a de Juan Carlos Chacón Frioni (1990) parecem mais apropriadas, uma vez que ele recusa esse autobiografismo e afirma que a evidente peculiaridade se deveria à qualidade de “raro” que o autor cultivou – ainda que não intencionalmente – tanto na vida, como em seu estilo de escrita:

“La historia literaria de Hernández mantiene sorprendentes correspondencias con su vida – la crítica ya ha señalado

⁶¹ Expressão utilizada por Chacón Frioni (1990).

⁶² Essa questão será mais aprofundada no segundo capítulo: “A memória, a consciência, o corpo e os objetos”. Inclusive neste capítulo serão abordadas narrativas nas quais a crítica mais se concentra ao discutir o caráter memorialístico das obras do autor.

exhaustivamente, algunas veces con exageración, los aspectos autobiográficos de su ficción. Pero lo que [...] nos interesa observar es que el destino personal y literario de Felisberto siempre fue el de un 'raro'". (CHACÓN FRIONI, 1990, p. 02 – grifo do autor)

Com efeito, pode-se reconhecer em grande parte de suas narrativas, passagens claramente recortadas da biografia do autor: quase sempre se trata de um pianista fracassado e melancólico ou de um escritor não reconhecido que narra seus infortúnios. Contudo, o autor nunca admitiu o uso da sua biografia como matéria ficcional, assim como também nunca afirmou se retratar em suas obras. Isso leva a crer que, apesar dos recortes biográficos serem evidentes, o intuito era compor uma obra ficcional e não retratar de forma fidedigna nenhuma memória particular.

Além disso, outro aspecto importante de se ressaltar e que reforça a peculiaridade da obra é que, apesar de ser possível reconhecer claramente cenas urbanas das primeiras décadas do século passado nas rememorações de seus narradores, não é possível classificá-la dentro da nascente literatura urbana desse período, uma vez que essa vertente literária tem forte temática social e existencialista – como é o caso de Juan Carlos Onetti (1909-1994). Seu romance de tom acentuadamente pessimista, *El pozo*, de 1939, é exemplar neste sentido, pois narra a história de Eladio Linacero, um personagem que, ao se aperceber dentro de uma realidade em que tudo lhe parece inútil, se funde em seu poço existencial devido à ausência de identidade: “¿qué se puede hacer en este país?”, pergunta o personagem que

conclui: “Nada, ni dejarse engañar. [...] Detrás de nosotros no hay nada. Um gaúcho, dos gaúchos, treinta y três gauchos”⁶³.

Com um olhar atento, de fato é possível reconhecer os retratos urbanos da vida simples dos subúrbios de Montevideu onde o autor passou a infância. Também é possível constatar, em meio às descrições que nutrem suas narrativas, aspectos de sua triste vida de músico viajante em direção às cidadezinhas do interior do Uruguai e da Argentina, nas primeiras décadas do século passado. Contudo, apesar das variações que sofrem ao longo de toda sua trajetória literária, as narrativas de Felisberto Hernández mantêm temáticas alheias às problemáticas sociais.

Assim, nesse momento, de modo distinto de seus contemporâneos, como Onetti, sua incursão no urbano está pautada pelo distanciamento crítico em relação ao cenário social – sua atenção se fixa somente em sua própria angústia, solitária e constante, motivada por um intenso resgate de memórias, que tornam cada vez mais evidente a impossibilidade do regresso ao mundo seguro da infância e da juventude.

1.3 – O universo onírico e as leituras fantásticas

Em suas últimas publicações, *Nadie encendía las lámparas*, *Las hortensias* e *La casa inundada*, o autor constrói histórias que englobam

⁶³ ONETTI, Juan Carlos. El pozo. In: *Cinco novelas cortas*. Venezuela: Monte Ávila editores latinoamericanos. 3ª edición revisada, 1997. p. 27.

personagens, ambientes e temas que flertam com o irreal, com a alucinação e com o onírico. Contudo, de modo apenas aparentemente contraditório, elas se apoiam em um mundo objetivo, muitas vezes ancorado em um cotidiano trivial que provoca certa estranheza ao revelar algum acontecimento excepcional.

O livro *Nadie encendía las lámparas*, de 1947, inclui dez narrativas, dentre as quais, o homônimo do título, “Nadie encendía las lámparas”, “El balcón”, “El acomodador”, “Menos Julia”, “La mujer parecida a mí”, “Mi primer concierto”, “El comedor oscuro”, “El corazón verde”, “Muebles El Canario” e “Las dos historias”. Já *Las Hortensias* (1949) configura-se como uma narrativa mais extensa para os padrões do gênero conto⁶⁴; o mesmo se pode afirmar sobre *La casa inundada* (1960), em cuja composição o autor se deteve longamente como provam algumas das cartas a Supervielle, em que se remete a esse texto já em 1952, ou seja, pelo menos oito anos antes de sua publicação: “hace mucho que estoy para terminar mi cuento 'La casa inundada' para enviárselo; pero nunca he trabajado tanto en una misma cosa; lo he rehecho, realmente, miles de veces”⁶⁵.

A partir da publicação desses últimos livros surgem as leituras fantásticas de sua obra. Entretanto, mais uma vez distanciando-se das produções vigentes na época e de seus contemporâneos ilustres que tinham aderido ao gênero – como Adolfo Bioy Casares com *La invención de Morel*

⁶⁴ Carlos Gamerro (2010), ao analisar esta narrativa, titubeia ao referir-se a um gênero: “leemos en el cuento largo o nouvelle titulado ‘Las Hortensias’” (p. 188).

⁶⁵ SAN MARTÍN, Nicasio Perera. Alrededor de dos cartas de Felisberto Hernández a Jules Supervielle. In: SICARD, Alain (org.). *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Avila Editores, 1977, pp. 424 – grifo do autor.

(1940) e Jorge Luis Borges com *Ficciones* (1944) – seu discurso foge às catalogações dos preceitos modelares da tipologia do gênero fantástico.

Partindo da concepção de literatura fantástica proposta por Todorov (2007), em seu conhecido estudo em *Introdução à literatura fantástica*, cujo modelo é o relato fantástico do século XVIII e que se fundamenta na dicotomia natural/sobrenatural⁶⁶, é possível afirmar que os textos de Felisberto Hernández extrapolam as características gênero, uma vez que suas obras não se encaixam no padrão proposto, a não ser talvez por apenas uma narrativa: *El acomodador*.

Ali há de fato um elemento sobrenatural, uma estranha luz que emana dos olhos do narrador. Na trama, um lanterninha que trabalha em um teatro se descobre possuidor de uma luz que irradia de seus olhos e lhe permite enxergar na escuridão. Este narrador-voyeur possui um desejo incontrolável de observar lugares, objetos e pessoas e de tocá-los com sua misteriosa luz. Sob um clima fantasmagórico, ele “possui” com os olhos uma mulher sonâmbula que passeia sobre seu corpo durante suas visitas noturnas e transgressoras em uma casa alheia⁶⁷.

⁶⁶ Tzvetan Todorov é um dos principais teóricos do fantástico. O autor búlgaro ampliou o conceito do fantástico propondo a correlação de duas realidades em uma narrativa – a natural e a sobrenatural – e a possibilidade de escolha entre essas duas alternativas. Em linhas gerais, para o autor, o fantástico se configura na dúvida quanto a uma explicação lógica ou não de determinado acontecimento (Cf. TODOROV, 2007).

⁶⁷ Esta narrativa será analisada com maior profundidade no terceiro capítulo, no tópico “Fragmentação do corpo”, quando será abordada a questão da autonomia e do voyeurismo que o olhar do narrador adquire no decorrer da trama.

Para os críticos Ángel Rama (1985) e Rosário Ferré (1986), esta narrativa representaria o gênero fantástico nos moldes tradicionais, exatamente por conta do elemento sobrenatural que provoca a dúvida e o impacto no leitor frente ao que é estranho, assim como também provoca espanto nos demais personagens ao tomar contato com o protagonista.

Rama afirma que inicialmente Felisberto atribuía um clima fantasmagórico em suas tramas que as introduziria no universo do fantástico. Porém, em uma de suas últimas publicações, o crítico revê sua própria classificação e reconhece que em “toda la literatura de Hernández hay un solo rasgo estrictamente fantástico: es en ‘*El acomodador*’, la luz que arrojan los ojos del personaje”⁶⁸. De modo semelhante, Rosario Ferré⁶⁹ indica que sua leitura fantástica surgiu a partir do contato com *El acomodador*, texto em que notou características formais e discursivas de acordo com a teoria do gênero fantástico proposta por Todorov.

Por sua parte, José Pedro Díaz problematiza o rótulo de “fantástico” e não o acata ao “pé da letra” no que se refere à totalidade da obra:

“Uso aquí la palabra fantástico en su acepción más general y no en aquella más específica con que designamos ‘la literatura fantástica’. [...] no creemos que sea ajustada esa calificación para la obra de Felisberto, en la medida que, entre los elementos que suelen caracterizar esta última, está la duda, el instante de vacilación angustiosa del lector a que se refiere Todorov y el miedo que ésta pueda provocar, su impacto

⁶⁸ RAMA, Ángel. “Su manera original de enfrentar al mundo”. In: *Escritura*. N°s 13/14. Caracas, Imprenta Universitaria Universidad de Venezuela, 1985, pp. 243-258.

⁶⁹ FERRÉ, Rosario. *El acomodador: una lectura fantástica de Felisberto Hernández*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

ominoso, 'siniestro', 'la inquietante extrañeza' a que alude Freud en su conocido estudio. En los textos [de Felisberto Hernández] [...] no hay horror ni tampoco vacilación del lector a propósito de lo que lee: el lector [...] acepta que los ojos del *acomodador* proyecten luz sobre lo que mira.” (DÍAZ 2000, p. 204-205 – grifos do autor)

O crítico não descarta totalmente a presença do fantástico, mas dispensa a nomenclatura como é entendida contemporaneamente, geralmente embasada nas conhecidas teorizações de Todorov e de Freud⁷⁰, e ressalta que o fantástico presente em Felisberto é aquele de acepção mais geral, no sentido de se tratar de uma obra fantasiosa, com grande carga imaginativa que, entretanto, se mantém dentro dos limites de uma realidade lógica, plausível.

Ele recusa, inclusive, o rótulo de fantástico para *El acomodador*, que apresenta relativo consenso entre a crítica como pertencente ao gênero. Ele afirma que, além de se apresentar isenta de horror, a narrativa do escritor uruguaio frequentemente provoca o riso, pois as situações narradas remetem, na verdade, a um tipo de fantasia próxima àquelas de conto de fadas. É o que ocorre, por exemplo, em *El balcón*, quando uma jovem se apaixona pela sacada de seu quarto e chora seu “suicídio” quando o mesmo desaba; em outro exemplo, em *La mujer parecida a mí*, um jovem imagina ter se

⁷⁰ Freud discute o conceito de “estranho” em seu consagrado ensaio *O Estranho* (Das Unheimliche), publicado em 1919. A partir da análise e discussão das palavras alemãs Heimlich (familiar) e Unheimlich (estranho), Freud discute os traços comuns entre estes vocábulos em relação ao sentido ambivalente (Heimlich é algo familiar e estranho e Unheimlich é algo estranho e familiar). O autor conclui que Unheimlich remete à sensação de estranheza, medo e pavor provocada por algo familiar, algo que deveria manter-se oculto e veio à tona. (Cf. FREUD, 1976). Posteriormente, em 1970, Todorov chegou a identificar *o estranho* como um gênero literário. Segundo ele, quando uma história apresenta um acontecimento aparentemente sobrenatural, mas encaixa-se em uma explicação racional e a vida volta à normalidade, temos o estranho (Cf. TODOROV, 2007).

transformado em um cavalo e narra sua história sentimental por uma professora que chega a passear carregada no seu lombo.

Já para Emir Rodriguez Monegal, o crítico mais corrosivo e também seu contemporâneo, essas narrativas “afectan, implícitamente, un desprecio por el realismo elemental [...] o invaden irresponsablemente el campo de la literatura fantástica”⁷¹. Sem medir o tom e sob uma perspectiva normativa e equivocada, o crítico acrescentava ainda que a “irregularidade” da obra do seu conterrâneo não encontrava espaço nos limites teóricos das fórmulas literárias consagradas.

Por outro lado, Julio Cortázar, um dos autores que mais ressaltou o valor da obra felisbertiana, rechaçou totalmente o rótulo de literatura fantástica, em todas as variantes de sentidos:

“A qualificação de ‘literatura fantástica’ sempre me pareceu falsa, e até um pouco fanfarrona nestes tempos latino-americanos em que setores avançados de literatura e da crítica exigem cada vez mais um realismo combativo. Relendo Felisberto, cheguei ao ponto máximo dessa recusa do rótulo de ‘fantástico’; ninguém como ele para dissolvê-lo num inacreditável enriquecimento da realidade total, que não apenas contém o verificável, mas também assenta no lombo do mistério [...]”. (CORTÁZAR 2006, p. 11-12 – grifo do autor)

Para ele, além do enriquecimento da realidade total, paira o mistério que consiste em um ingrediente essencial.

A qualidade fantástica das narrativas de Felisberto Hernández que é aquela de acepção mais geral, como aponta Díaz, centra-se no ponto de vista

⁷¹ RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir apud CHACÓN FRIONI, 1990, p. 14-15.

do narrador, em sua maneira peculiar de olhar e de interpretar o mundo. É esse olhar minucioso que enriquece o objeto real, o cotidiano e o trivial – como aponta Cortázar – e que apresenta os acontecimentos a partir de uma subjetividade aguçada.

Além disso, as relações com o mundo presente são sempre relações indiretas, intermediadas pelo passado latente no constante resgate de memórias. Por isso, a lógica é invertida: a vida tem o seu dinamismo no mundo onírico. Ou seja, este é o espaço preferido e mais habitado pelos narradores, pois aqui é permitido mesclar tempos, adentrar no passado, etc. – ao passo que o mundo real e o presente são rechaçados como impedimentos do êxtase das relações inusitadas.

Daí advém não o caráter fantástico, mas a surpresa. Entretanto, uma reação de surpresa como que já à espera de um acontecimento inesperado, à medida que o estilo se torna familiar, sem, no entanto, provocar medo ou vacilação no leitor.

2. Uma personalidade excêntrica e “irregular”

A excentricidade é constitutiva da personalidade de Felisberto. Não por acaso, ao analisar não só a obra, mas também as cartas que trocou com amigos, amantes diversas e com a família, Cortázar constata que: “Felisberto no responde a influencias perceptibles y vive toda su vida como replegado

sobre si mismo, solamente atento a interrogaciones interiores que lo arrancan a la indiferencia y al descuido de lo cotidiano”⁷².

Soma-se a isso o fato de que, apesar de sempre ter mantido contato com os círculos intelectuais da época devido à sua estreita relação com a arte, tanto em função da música como em função da literatura, ele nunca aderiu publicamente a nenhum movimento artístico.

Esta falta de adesão a qualquer orientação artística ou política não surpreende, contudo é curioso pensar que enquanto boa parte dos artistas da região e seus contemporâneos buscava Buenos Aires como capital cultural para a difusão de suas obras, Felisberto permaneceu fiel às suas raízes e permaneceu em Montevideu – salvo sua única viagem para a Europa – e, dali ignorava as produções literárias de autores já renomados da outra margem do rio da Prata, como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, entre outros, além de ignorar as obras de importantes conterrâneos como a de Mario Benedetti e a do também singular a seu modo – com temas intrigantes como a prostituição, a rotina, o dinheiro – Juan Carlos Onetti.

Curiosamente alguns dos melhores textos de Felisberto foram todos publicados em periódicos argentinos, sempre a partir da influência de amigos do meio literário. Foi o que aconteceu com “Las dos histórias” e “Menos Julia”, publicados na prestigiada revista *Sur* respectivamente nos anos de 1943 e 1946. “El balcón” apareceu em *La nación*, em 1945 e “El acomodador” em *Los*

⁷² CORTÁZAR apud TANI, Ruben y NÚÑEZ, María Gracia. *Felisberto Hernández: un escritor de vanguardia*. Disponível *on line*: letras-uruguay.espaciolatino.com

Acesso em 04 de fevereiro de 2014.

Anales de Buenos Aires, em 1946, quando Jorge Luis Borges era seu diretor, e a quem o uruguaio nunca deu mostras de reconhecer a importância.

A partir desses dados poderíamos pensar neste caso, numa subversão da famigerada disparidade Buenos Aires-Montevideu no que se refere a prestígio cultural, pois os argentinos leram ao uruguaio, ao passo que ele parecia se desinteressar por tudo quanto viesse do país vizinho. Ironicamente, em seu próprio país, sua obra permanecia desconhecida pela grande maioria de seus conterrâneos. Não por acaso Cortázar lhe atribui a condição de “solitário em sua terra uruguaia”, nas várias ocasiões em que o citou como uma de suas principais referências.

Pela sua condição de autodidata no campo literário, Felisberto possuía uma latente insegurança em relação à qualidade e aceitação do que produzia, e em mais de uma ocasião ele próprio a revelou em cartas a pessoas próximas. Tanto assim, que transitou por distintos grupos de intelectuais sem, no entanto, como já dito, se filiar a nenhum. Porém, a proximidade a esses grupos, como ressalta Díaz, representou sempre uma necessidade de apoio e respaldo e nunca efetivamente uma integração voluntária às ideias:

“[se puede] afirmar que si bien su obra motivó la adhesión de un amplio grupo de escritores y artistas, no puede señalársele afinidad especial con ninguna orientación o grupo: concitaba el aprecio, pero no la adhesión a una orientación dada; se le reconocía integrando el mundo de las letras, pero no cabía duda de que, también en ese mundo era un ‘irregular’, sin afinidad especial con ningún sector u orientación dada” (DÍAZ, 2000, p. 76 – grifo do autor).

É justamente este caráter atípico e irregular de sua personalidade além da inclassificabilidade de sua obra, o fator que mais desperta a admiração de Cortázar, pois como ele mesmo afirma, sua originalidade se verifica em “la llaneza, en la falta total de empaque que tanto almidonó la literatura de su tiempo”⁷³. De opinião semelhante, Ítalo Calvino afirma no prefácio da versão italiana de *Nadie encendía las lámparas – Nessuno accendeva le lampede* (1974) – : “Felisberto Hernández è uno scrittore che non somiglia a nessuno: a nessuno degli europei e a nessuno dei latino-americani, è un ‘irregolare’ che sfugge a ogni classificazione e inquadramento [...]”⁷⁴.

Um autor irregular, como bem advertem importantes vozes críticas. Talvez seja essa a classificação mais acertada para sua originalidade e seu estilo sem precedentes, repleto de “locuras inteligentes” desde as primeiras publicações, como aponta a visionária leitura de Vaz Ferreira.

⁷³ CORTÁZAR apud TANI, Ruben y NÚÑEZ, María Gracia, p. 02.

⁷⁴ “Felisberto Hernández é um escritor que não se assemelha a ninguém: a nenhum dos europeus e a nenhum dos latino-americanos, é um “irregular” que foge a toda classificação e enquadramento” (Tradução livre). CALVINO, Ítalo. Nota introduttiva de *Nessuno accedeva le lampede*. Disponível *on line*: <http://www.felisberto.org.uy> Acesso em fevereiro de 2014 – grifo do autor.

Capítulo III - A memória, a consciência, o corpo e os objetos

“Ahora se me acercaban los recuerdos
como si yo estuviera tirado bajo un
árbol y me cayeran hojas encima.”

(Felisberto Hernández,
El caballo perdido)

1. A composição do “mundo das memórias”

Através desse breve resgate das principais abordagens críticas, realizado no capítulo anterior, notamos que a questão do memorialismo já se manifesta desde suas primeiras publicações e segue perpassando toda a sua obra de distintas formas. Entretanto, esse aspecto se manifesta com maior contundência nas narrativas dos anos 1942-1943: *Por los tiempos de Clemente Colling*, *Tierras de la memoria* e *El caballo perdido*, como parte da crítica já apontou.

Roberto Echavarren os define como relatos de um memorialista que fazem parte de um “programa de escrita”⁷⁵; como se o ato de escrita necessitasse de garantias antecipadas, ou seja, como se antes mesmo de escrever, o autor já desejasse saber aonde quer chegar. As recordações configuram o material que impulsiona a escrita: estão ao alcance da mão e, por sua vez, se impõem sem pedir permissão de entrada, então basta deixar que elas operem para que sigam guiando a escrita.

Por sua vez, Chacón Frioni caracteriza essas mesmas narrativas como uma “trilogia da memória”⁷⁶. Entretanto, ele atribui à matéria memorialística presente em toda a produção de Felisberto Hernández um caráter ficcional e acredita que os narradores, em um constante processo evocativo, tentam reunir o passado com o presente, ou seja, buscam, por meio de constantes

⁷⁵ ECHAVARREN 1981, p. 65.

⁷⁶ CHACÓN FRIONI, 1990, p.47.

tentativas frustradas, vivenciar o presente por meio do resgate do passado. Além disso, no caso específico destas três narrativas, ocorreria uma “ação rememorante”, na qual a contiguidade semântica dos fatos passados se alia às associações metonímicas que o autor cria sobre eles.

De modo semelhante, Díaz acredita que a evocação do passado, seja como ambiente, seja como história pessoal, não se constitui como centro da criação literária, ou seja, não justificaria a classificação de sua obra como autobiográfica, pois a utilização de elementos de sua matéria pessoal consistiria em um impulso gerador da ficção. Para ele o permanente desequilíbrio econômico que sempre balançou a vida do autor, aliado à desordem de sua cultura de autodidata, fazem dele um personagem muito semelhante aos seus narradores: “con algo de pícaro y mucho de ingenuo”⁷⁷.

Nesse mesmo raciocínio, Arrigucci afirma que os textos têm em comum o caráter narrativo e a apropriação de certas situações claramente recortadas da matéria autobiográfica. Entretanto, para ele também o ponto fundamental que dá consistência a eles é a capacidade que revelam para instaurar um verdadeiro universo ficcional⁷⁸.

No processo criativo de Felisberto promove-se o cruzamento entre a memória pessoal e a ficcionalização da experiência, ou seja, se faz uso de memórias pessoais como ponto de partida para a instalação da ficção. É indiscutível a semelhança que a biografia possui com os narradores, como

⁷⁷ DÍAZ 2000, p. 108.

⁷⁸ HERNÁNDEZ 2006, p. 220.

verifica Cortázar: “Basta iniciar a leitura de qualquer um de seus textos para que Felisberto esteja lá: um homem triste e pobre que vive de concertos de piano em clubes do interior, tal como ele sempre viveu, tal como nos conta desde o primeiro parágrafo”⁷⁹.

1.1 – O narrador introspectivo: a busca de si em meio às memórias

Frequentemente, as memórias resgatadas são desprovidas de contexto histórico e social, pois o foco da narrativa é direcionado ao fato rememorado e aos desdobramentos que surgem a partir dele, e se restringem ao plano mental, ou seja, ao plano do não dito.

Em alguns casos, o narrador espera que os demais personagens “adentrem” seu silêncio e atentem a seus desejos, assim como o menino de *El caballo perdido* deseja que proceda Celina (a professora de piano), na esperança de ter sua paixão correspondida: “[...] si ella tuviera la ternura que yo creía, entraría en mi silencio y adivinaría mi deseo”⁸⁰. Obviamente esse desejo não se cumpre nem sequer no plano da imaginação, pois o esforço mental se fixa em resgatar pessoas e sentimentos do modo mais fidedigno possível para propiciar a reflexão sobre as distintas situações da própria vida. Se houvesse a satisfação dos desejos pela via da imaginação idealizada, a narrativa já não

⁷⁹ Op. Cit. p. 10-11.

⁸⁰ HERNÁNDEZ, 2003, p. 97.

seria possível, posto que todas as dúvidas e questionamentos em relação à própria existência estariam, de algum modo, sanadas.

A evocação de Celina serve para contar uma época: a da infância. Por outras palavras, em *El caballo perdido*, a evocação do nome de Celina se vincula a um acontecimento marcante na história do narrador: à paixão que nutria às escondidas por ela. Ao evocar o nome da professora, ele resgata um período do passado em que ambos conviveram e com isso procura anular o vazio da perda e da separação provocada pela morte.

Nos moldes desenhados por Jacques Derrida, sabemos que um morto não pode responder a seu nome, mas o nome pode ser evocado como uma chave mestra para recordar a memória do sujeito:

“En el momento de la muerte el nombre propio permanece; a través de él podemos nombrar, llamar, invocar, designar, pero sabemos, podemos pensar que [...] el portador de ese nombre [...] nunca volverá a responder a él, nunca responderá el mismo, nunca más, excepto a través de lo que misteriosamente llamamos nuestra memoria.” (DERRIDA, 1998, p. 60)

Nesse sentido, o nome de Celina funciona como um lugar da memória que cumpre o papel de uma porta pela qual se pode penetrar no passado, onde este narrador busca explicações para suas indagações e condições atuais.

Assim, a tarefa de promover o resgate de uma figura importante do passado e de escrever sobre ela traz em si uma dinâmica de autoconhecimento que chega décadas depois à mente do narrador: “¿Cómo era que Celina me pegaba y me dominaba, cuando era yo el que me había

hecho la secreta promesa de dominarla?”⁸¹. Em outras palavras, quando decide “revolver” momentos específicos que dividiu com Celina, o nome dela propicia uma revisitação ao próprio comportamento.

1.2 – Memórias autônomas

Outra característica comum do memorialismo em Felisberto Hernández é a evidente sedução que as memórias exercem, de modo que são elas que conduzem o fio narrativo assumindo posição de autonomia, ao passo que o narrador se submete a atendê-las.

As lembranças parecem dotadas de uma autonomia que lhes proporciona uma movimentação na trama, independentemente da ação volitiva da consciência rememorante. Desse modo, revelam vontade e direcionamento próprio, a ponto de sujeitar o próprio narrador. Isso se verifica de forma bastante contundente em uma passagem de *El caballo perdido*, na qual as memórias “se impõem” ao narrador sem respeitar nenhuma ordem cronológica:

“Entonces, cuando me dispuse a volver sobre aquellos mismos recuerdos me encontré con muchas cosas extrañas. La mayor parte de ellas no había ocurrido en aquellos tiempos de Celina, sino ahora, hace poco. Mientras recordaba, mientras escribía y mientras me llegaban relaciones oscuras o no comprendidas de todo, entre los hechos que ocurrieron en aquellos tiempos y aquellos que ocurrieron después, en todos los años que seguí viviendo.” (HERNÁNDEZ, 2003, p. 100-101)

⁸¹ HERNÁNDEZ, 2003, p. 94.

Ao relacionar as instâncias do passado e do presente, o narrador mostra-se ciente da impossibilidade de recuperar legitimamente o passado rememorado, pois no momento em que o retoma se dá conta de que elas possuem “relaciones oscuras o no comprendidas de todo”, indecifráveis para ele próprio.

Em determinadas passagens, as memórias adquirem tamanho grau de autonomia que se tornam impenetráveis, como ocorre em *Por los tiempos de Clemente Colling*:

“[...] tendré que escribir muchas cosas sobre las cuales sé *poco*; ya hasta me parece que la impenetrabilidad es una cualidad intrínseca a ellas [a las memorias], tal vez cuando creemos saberlas, dejamos de saber que las ignoramos; porque *la existencia de ellas es, acaso, fatalmente oscura*: y esa debe ser una de sus cualidades.” (HERNÁNDEZ 1983, v. I, p. 138 – grifos nossos)

Logo no início, o narrador confessa que não possui domínio sobre suas memórias e que são elas que se impõem e exercem sobre ele uma estranha força: “No sé bien por qué quieren entrar en la historia de Colling ciertos recuerdos”⁸². Em uma posição de passividade e sem grandes questionamentos em relação à “insistência” delas, o narrador as atende: “Por algo que yo no comprendo, esos recuerdos acuden a este relato. Y como insisten, he preferido atenderlos”⁸³.

⁸² HERNÁNDEZ 1983, v. I, p. 138.

⁸³ Idem.

A enigmática figura de Clemente Colling, uma forte referência musical da adolescência, como já vimos, se impõe em meio a uma mescla de sentimentos: extrema admiração junto a um choque de realidade: exímio professor de harmonia, culto e viajado, entretanto, cego, abandonado, maltrapilho e alcoólatra na mesma proporção.

Diante de tamanha disparidade de atributos e de muitas dúvidas em relação ao “misterio de Colling”⁸⁴ – expressão que o narrador atribui à intangível figura – a construção narrativa, baseada em recordações autônomas e em questões em torno do período resgatado, configura um *retrato* do personagem e não uma biografia. Dito de outro modo, o narrador não pretende totalizar a vida de Colling no processo de rememoração, pois não há qualquer explicação para a condição degradante do personagem; pelo contrário, ele realiza um recorte específico do período em que conheceu e teceu uma sincera amizade com Colling, ao longo de boa parte da adolescência, quando dele tomou aulas de harmonia e de composição musical. Mais uma vez, apesar de resgatar uma figura importante do passado, o foco narrativo são, em última instância, as questões próprias, ou seja, o retorno a si. Neste sentido, a narrativa traça, de forma bastante digressiva, os diálogos, as reflexões e os momentos mais marcantes que o mestre representou na formação musical e pessoal do narrador.

Como ressalta César Guimarães (1997), a memória possui um caráter seletivo, pois o esquecimento propicia um melhor armazenamento de imagens

⁸⁴ No seguinte excerto, o narrador afirma: “(...) Y así el *misterio de Colling* llegó a ser un misterio abandonado. Pero desde aquellos tiempos hasta ahora, el misterio ha vivido y ha crecido en los recuerdos.” (HERNÁNDEZ, 2003, p. 76-77, grifos nossos)

do que a estocagem integral de um determinado acontecimento. É exatamente o esquecimento que desperta a virulência das imagens, sua expansão desordenada e caótica. O crítico aponta que Lacan ressalta o papel dos vazios e dos distúrbios que acometem àquele que rememora, uma vez que a rememoração não preenche os buracos da memória, mas revela os pontos decisivos da história do sujeito⁸⁵. Nesse sentido, para o narrador de *Por los tiempos de Clemente Colling*, o ponto decisivo da história de Colling e o mote inspirador para a narrativa é o período em que ambos vivenciaram a construção da amizade.

Por conta do caráter autônomo que as memórias possuem, os modos pelos quais se realizam as evocações do passado assemelham-se a uma investigação. Em algumas passagens de *El caballo perdido* é possível notar de forma muito evidente esta tentativa de investigação das memórias, pois, por vezes, elas são personificadas. Com isso, as ações de embate entre as recordações e a consciência do narrador passam a impressão de que este, ao tentar adentrá-las, torna-se um intruso:

“[...] de pronto tropecé con una pequeña idea que me hizo caer en un instante lleno de acontecimientos. Caí en un lugar que era como un centro de rara atracción y en el que me esperaban unos cuantos secretos embozados. Ellos asaltaron mis pensamientos, los ataron y desde ese momento estoy forcejeando.” (HERNÁNDEZ 2003, p. 100).

O grau de autonomia das memórias não permite aos narradores um amplo conhecimento sobre os personagens que fazem parte delas, uma vez

⁸⁵ GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários, Fale/UFGM: Editora UFGM, 1997. pp. 16.

que eles não têm acesso à outra consciência que não seja a sua e tampouco controlam a própria. Esta autonomia, com frequência, impede ao narrador de manipulá-las sequencialmente e para leitor, fica a sensação de que uma segunda leitura pode trazer uma melhor organização em relação ao fio narrativo, o que de fato não ocorre.

Característica marcante da escrita de Felisberto Hernández é que as narrativas não possuem determinações conclusivas; ao contrário, se direcionam para desenlaces que tendem a permanecer suspensos; o passado não é capaz de explicar o presente e as indagações permanecem, como também observa Chacón Frioni: “Al enunciar sus relatos, este narrador sabe tanto o menos que sus personajes (...) y el proceso no lo lleva a determinaciones conclusivas, aspecto que refuerza los desenlaces deceptivos”⁸⁶.

1.3 – O resgate do passado como recusa do presente

Outra situação que merece destaque é a constante perda de referência do presente. Pendentes da autonomia das memórias e absortos na entrega às indagações que o processo rememorante provoca, os narradores “se perdem” do momento atual – ou, como afirma o narrador de *El caballo perdido*,

⁸⁶ CHACÓN FRIONI, 1990, p. 113.

começam a “viver hacia atrás”⁸⁷ na medida que adentram e investigam o passado.

Para estes narradores, o passado atrai mais do que o momento atual porque estar no presente e vivenciá-lo torna-se um peso que os prendem às suas realidades: frustrados por excelência nas mais variadas esferas da vida, nos campos profissional, social e sentimental. Destarte, se o resgate do passado não traz respostas concretas em relação às questões existenciais, funciona ao menos como uma maneira de refúgio e de recusa da realidade áspera que o presente oferece.

Nesse sentido, o narrador de *El caballo perdido* confessa: “hasta hace pocos días yo escribía y por eso estaba en el presente”⁸⁸, de modo que sua ligação com o presente ocorre por meio do relato de suas memórias. Poderíamos afirmar então que é por meio do resgate do passado que ele vivencia o presente:

“Sin querer había empezado a vivir hacia atrás y llegó un momento en que ni siquiera podía vivir muchos acontecimientos de aquel tiempo, sino que me detuve en unos pocos, tal vez en uno solo; y prefería pasar el día y la noche sentado o acostado. Al final había perdido hasta el deseo de escribir. Y esta era precisamente, la última amarra con el presente”. (HERNÁNDEZ 2003, p. 99, grifo nosso)

Esse modo de afastar-se do presente e de “viver o mundo recordado” encontra reverberações, ainda que em menor proporção, em *Tierras de la*

⁸⁷ HERNÁNDEZ, 2003, p. 99.

⁸⁸ Op. Cit. p. 100.

memoria, o segundo, por ordem de composição, dos livros que compõem a “trilogia da memória”. Esta narrativa é composta por “retalhos” de recordações, em que um fato específico do passado (uma viagem de trem) remete a outros semelhantes, embora anteriores, de forma que cada momento surge como um apoio para evocar sensações e pensamentos cada vez mais remotos que, paradoxalmente, constroem o presente da trama.

O narrador escreve como se a vida fosse apenas uma ferramenta da qual os sujeitos dispõem para “fabricar” recordações:

“Ahora pienso que en aquella época yo viajaba sin recuerdos: más bien *los hacía*; y *para hacerlos intervenía en las cosas*; pero mi acción era escasa comparada con la de mis compañeros; atendía la vida como quién come distraído. [...] En el viaje en ferrocarril que hicimos desde Buenos Aires a Mendoza *hice muy pocos recuerdos*: había algunos más bien físicos, como el desasosiego en que buscaba posturas distintas en los asientos de segunda [...] Hay recuerdos que viven en pedazos de espacio poco iluminados; reaparecen haciéndome sentir momentos en que nos acercamos y entramos en la franja oscura de la noche; es la franja que separó los dos días de ese viaje.” (HERNÁNDEZ 1983, v. I – grifos nossos)

As lembranças são a matéria pela qual a vida se compõe. Diante disso, fica evidente uma atitude de contemplação do passado e, em decorrência disso, um desapego e distanciamento em relação ao presente.

Os narradores “pinçam” do passado distintas recordações para recontá-las na escrita. Ao promoverem esse mergulhar em momentos esparsos da própria história, as narrativas abordam, de diferentes maneiras, os conflitos subjetivos da consciência e, com isso, fazem desaparecer quase totalmente a

dinâmica social – os costumes, as práticas culturais, os conflitos, etc. –, do período em que se inserem os fatos resgatados.

Da imersão em diferentes momentos do passado surge, muitas vezes, uma desorganização no encadeamento das memórias: ora se encadeiam memórias supostamente desconexas, ora se comparam; ou por vezes, mesclam-se, evocadas com situações do presente.

Essa aparente desorganização mostra que o narrador não busca reconstituir um passado historiográfico, mas procura “pensar escrevendo”⁸⁹. Por isso, muitas das narrativas se assemelham a fluxos de pensamento e apresentam quebras frequentes no fio narrativo, em que as temporalidades são subvertidas; entretanto, por vezes, apresentam uma ou outra sequência lógica.

Para esquivar-se da precisão de tempo, o narrador de *El caballo perdido* argumenta: “yo me negaba a poner mis recuerdos en un cuadriculado de espacio y tiempo”⁹⁰. Essa afirmação ratifica a tese sobre a desorganização no encadeamento das memórias e sua consequente subversão das temporalidades, pois evidencia que o desejo maior é explorar o máximo do conteúdo dos fatos passados para, a partir deles, voltar-se integralmente para si e para suas indagações. Para isso, ele direciona o foco da narrativa às minúcias dos acontecimentos que resgata e não ao período preciso em que eles ocorreram.

⁸⁹ ECHAVARREN, 1981, p. 65.

⁹⁰ HERNÁNDEZ, 2003, p. 119.

Para Jorge Panesi, esta característica de se ater exclusivamente ao fato rememorado, que promove a imprecisão na cronologia das memórias, muitas vezes é evidenciada pelo uso de marcadores temporais imprecisos, como “los primeros días”, “otra noche”, etc:

“El ‘recordar’ (el retroceder) que posibilita el deseo de escribir y descubrir los secretos de la memoria, postulado previo de la ficción de Felisberto Hernández, jamás se representa como una línea constante del relato, sino como oscilación y vaivén dentro de un pasado cuya cronología es imprecisa; *suelen abundar en sus cuentos indicaciones temporales que debilitan el encadenamiento*, fijando el pretérito en una zona absoluta, total (es el pasado): los característicos “una vez”, “otra noche”, “una mañana”, son omnipresentes en sus narraciones”. (PANESI, 2000 – grifo nosso)

A partir da matéria pessoal que guardava na memória, Felisberto criou narradores que puderam ter acesso às fontes primárias do imaginário e que procuraram investigá-las por meio da evocação do passado. Em vista disso, o adentrar na memória se fundamenta na possibilidade de encontrar nela nexos – entre pessoas, objetos, ideias, fatos, sentimentos, etc. – que o presente não revela. Essa prática transforma-se num discurso regido pelo mistério de onde emerge um mundo narrativo orientado pela memória autônoma, como matéria viva.

Ao longo das evocações do passado, não se visa retratar o recordado de forma fidedigna, ao passo que também não há saudosismo. A intenção mais urgente é estabelecer relações entre os distintos fatos, a partir da exploração e da indagação constante da própria consciência, na tentativa de encontrar explicações plausíveis para a insatisfação permanente.

Em meio ao processo rememorativo, a mescla constante entre o vivido (os fatos) e o criado (as relações e as suposições) dá corpo às histórias. Nesse sentido, em consonância com a afirmação de Derrida, segundo a qual “la memoria no tiene que resucitar lo que ‘realmente existió’ pero no niega la ‘existencia real’”⁹¹, aqui se utiliza a matéria biográfica como partida para o desenvolvimento da narração, sem, no entanto, a obrigatoriedade de ser fiel ao fato vivido.

Estes relatos não são declaradamente referenciais, como aqueles em que se instala o pacto autobiográfico proposto por Philippe Lejeune⁹², ou seja, não há coincidência entre autor, personagem e o fato verídico. Por outro lado, conservam-se os nomes reais de sujeitos com os quais Felisberto manteve algum contato ao longo de sua trajetória. É o caso de Clemente Colling, Celina Moulié e de muitos outros.

Apesar de ser perceptível o uso de recortes biográficos e de nomes de sujeitos reais, não é possível buscar estreitas relações entre a vida e a obra, uma vez que a centralidade das narrativas não consiste em recuperar fatos do passado *per se*, mas na reflexão sobre os conflitos que permeiam a consciência dos narradores.

Assim, a partir da narração da “aventura introspectiva”, que se manifesta de forma semelhante e mais contundente nas narrativas que compõem o “ciclo

⁹¹ DERRIDA, 1998, p. 70.

⁹² LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. (Trad. Jovita G. Noronha e Maria Inês C. Guedes) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

da memória”⁹³, articulam-se conflitos internos, reflexões e suspeitas que afloram dos meandros da consciência. Além disso, emergem desse processo elementos e procedimentos que despertam uma sensação de estranhamento no leitor, à medida que a narração se distancia da realidade tida como cotidiana e normal.

Essa sensação de estranhamento diante desta escrita revela um estilo narrativo que promove o desprendimento do usual, ou seja, uma desconvenção da linguagem narrativa tradicional, ao passo que esse desprendimento do tradicional se reflete diretamente na indefinição textual.

2. Fragmentação da consciência

Neste processo todo, a imaginação mostra-se como um ingrediente essencial para a recuperação da memória. De fato, não há um espaço que seja puramente objetivo, da ordem do real ou do concreto, nem um espaço que pertença à consciência de modo exclusivo, que remeta somente ao imaginado e ao subjetivo. O que se observa é a mescla de ambos: os espaços real e imaginado se fundem.

Na recuperação do passado, os fatos são reinterpretados de acordo com as sensações urgentes do presente, de angústia e isolamento, e nesse

⁹³ Esta é mais uma das nomenclaturas que Chacón Frioni atribui aos três relatos dos anos 1942-1943 (1990, p. 52).

processo, as memórias constituem-se como um mundo recriado, um mundo que se projeta sobre o ocorrido e que, quase sempre, se sobrepõe ao real. Para Arrigucci, esse tipo de narrador imerso em suas questões configura mais do que o retrato de um indivíduo isolado, seria algo como uma imagem simbólica da experiência histórica contemporânea:

“Afastado do prosaico dia-a-dia, o narrador parece distante de toda a vida político-social e da história do país. Encerrado em si mesmo e no bazar de bizarrices que vai descortinando sem parar, nos dá, porém uma dimensão de seu meio, através de sua dramática experiência de vida, da angústia concreta que é viver nele, de um querer saber que não acha saída, de um desejo de explicação que não se cumpre, das contradições reais entre a grandeza e a miséria da existência, de uma dilaceradora divisão da personalidade e de sua radical solidão.” (ARRIGUCCI 2006, p. 222).

Assim, se desconstrói com frequência a narração inicialmente lógica que se abandona no fluir, por vezes vagaroso, outras vezes caótico, das memórias e sentimentos que se desenrolam na consciência. Com isso, o mergulho no passado mexe em conflitos internos que desencadeiam um processo de fragmentação da consciência e a problematização do eu.

A fragmentação da consciência parece produzir um estranhamento no narrador que sofre esse processo, como se esse novo eu que surge de si mesmo fosse um “intruso”, um “outro” que se intrometesse em seu solitário processo de rememoração. Um “outro” semelhante ao que, em *El caballo perdido*, o narrador titubeia em denominar de sócio: primeiramente o chama de outro, depois, amigo, e por fim, sócio.

Este “outro” age como uma espécie de “sócio das memórias”, pois atua em conjunto no processo de rememoração, atribuindo precisão às memórias:

“Y fue una noche en que me desperté angustiado cuando me di cuenta de que no estaba solo en mi pieza: el otro sería un amigo. Tal vez no fuera exactamente un amigo podía ser un socio. Yo sentía la angustia del que descubre que sin saberlo ha estado trabajando a medias con otro y que ha sido el otro quien se ha encargado de todo. [...] yo pensaba que había sido él, mi socio, quién se había entendido por encima de mi hombro con mis propios recuerdos y pretendía especular con ellos: fue él quien escribió la narración. ¡Con razón yo desconfiaba de la precisión que había en el relato cuando aparecía Celina! (HERNÁNDEZ 2003, p. 102, grifo nosso).

Esse outro, esse sócio, que aparece em *El caballo perdido* e que, segundo o narrador, foi quem escreveu a narrativa, gera a figura do *duplo* que, dessa obra em diante, vez por outra surgirá sob diversas denominações: “el otro”, “el socio”, “el amigo”, “el sinvergüenza”.

O conceito de *duplo* refere-se à divisão do eu como uma projeção – ou várias – da consciência que o cria⁹⁴. Por isso, tais divisões apenas advertidamente ficam separadas, uma vez que elas nascem como parte da consciência que as projeta. A partir dessa dissociação da consciência, o narrador se vê imerso em diferentes graus de tensão.

2.1 – bipartição e tripartição do eu: origens

⁹⁴ DÍAZ, 2000, p. 248.

As origens do *duplo* na literatura se reportam à Antiguidade e a Platão, mas aqui pode nos servir a concepção do *Fausto* de Goethe e sua formulação básica de duas almas que convivem em seu peito, com a paralela figuração dramática dessa dualidade presente nos personagens Fausto e Mefistófeles. A partir daí o tema do *duplo* inunda a literatura romântica e pós-romântica em diversas variações e desenvolvimentos em todas as literaturas desde Chamisso e Hoffmann, até Musset e Poe, Stevenson e Dostoievski, Thomas Mann e Borges. Esse processo de dissociação da consciência estaria presente em boa parte da literatura moderna:

Hay un elemento del alma moderna que queda expresado en ese mito del “doble” que consiste en la expresión de una profunda discordia interior a la vez que en una paralela incapacidad para aceptar el mundo. (DÍAZ, 2000, p. 248)

A fragmentação do eu revela-se como uma tendência do escritor moderno que problematiza a literatura referencial e nega a prática da escrita como um ato de “autor”, de consciência única. A problematização do eu é um dos temas mais importantes na obra de Felisberto Hernández. A divisão da consciência que surge no processo de rememoração – o eu que recorda e o eu que viveu os fatos recordados – gera uma crise entre os diversos “eus” vinculados aos conflitos na relação do presente com o passado. Ao analisar o surgimento deste tema em *El caballo perdido*, Chacón Fioni chega a defender uma tripartição do eu:

“Con el aparecimiento del ‘socio’ se produce la fragmentación del ‘yo’ que se divide en tres partes: el niño que recuerda de la misma manera como se sueña, pues a él ‘no se le importa se sus imágenes son parecidas a las de la vida real o si son completas: el procede como si lo fueran nada más’; el ‘socio’

que ‘detiene las imágenes’ y clava su mirada en ellas ‘como si pinchara mariposas en un álbum’; y el ‘yo crítico’ que pasa a asumir el relato y que con sus ‘ojos de ahora’ tiene que mantenerse vigilante, cual ‘centinela’, para evitar que el ‘socio’ le robe los recuerdos” (CHACÓN FRIONI, 1990, p. 62-63 – grifo nosso).

Essa tripartição do eu também pode ser verificada em “Las dos historias”. Aqui um narrador em terceira pessoa conta a história de um jovem que “pretendia apanhar uma história e encerrá-la num caderno”⁹⁵, isto é, que desejava escrever e refletir sobre uma de suas relações amorosas:

“No dia 16 de junho, quando era quase noite, um jovem sentou-se diante de uma mesinha onde havia material para escrever. [...] Fazia dias que pensava na emoção do momento em que escreveria. Tinha prometido a si mesmo escrever a história muito lentamente, pondo nela os melhores recursos de seu espírito.” (HERNÁNDEZ, 2006, p. 118) – (narrador em 3ª pessoa)

Logo de entrada, o primeiro narrador que parece ser alguém já maduro, dá voz ao jovem. A narrativa, então, segue agora em primeira pessoa e passa a ser construída pela alternância dos dois. O narrador maduro começa a história de amor do jovem que logo depois assume a narrativa e relata sua auto fragmentação, entre o jovem que ele era antes de conhecer a amada e o jovem que ele se tornou imediatamente depois do rompimento:

“Dezesseis de maio era um sábado, e deviam ser aproximadamente nove da noite quando a conheci. Há pouco eu recordava o sujeito que eu era naquela noite [...]. Imaginava também que se o meu sujeito de agora dissesse ao meu sujeito daquela noite, ao sair da casa dela, que anotasse aquela data

⁹⁵ HERNÁNDEZ, 2006, p. 117.

por ser a de um grande acontecimento, aquele diria a este que era um decadente e que cairia numa armadilha vulgar. Contudo, meu sujeito de agora ri daquele e [...] trata de lembrar [...] como é que aquele começou a ser este [...].” (HERNÁNDEZ, 2006, p. 118 – grifo nosso) – (narrador jovem)

Está dada a tripartição: o narrador maduro (1) delega a seu eu jovem a narrativa de sua história amorosa e este, por sua vez, se fragmenta ao estabelecer uma divisão entre o eu que vivencia a relação no momento em que ela ocorre (2) e o eu imediatamente após vivenciá-la e experimentar a decepção (3), quando ambos discutem como seria se eles dois estivessem envolvidos na mesma relação.

Assim, dessa tripla fragmentação emerge o conflito: o narrador jovem interrompe a história por ter sofrido uma desilusão amorosa e o primeiro narrador, o narrador maduro, é obrigado a interromper a sua (que na verdade é a mesma do jovem, pois ambos são a mesma pessoa em momentos diferentes) porque o jovem, a quem tinha delegado a tarefa, não seguirá escrevendo.

A dissociação da consciência narrativa exhibe os movimentos vertiginosos de sujeitos presos a um presente angustiante e que, por isso, se enveredam numa busca inútil e desenfreada por repostas às suas indagações em meio a fatos passados que não lhe trazem respostas e, portanto, nem alívio.

Se por um lado, a impossibilidade de obter respostas conclusivas constitui motivos de desassossego e de permanente inquietação, por outro,

permite ao leitor o acesso aos desejos profundos e aos labirintos traçados pelos distintos sujeitos da narração.

3. Fragmentação do corpo: a perspectiva cubista

Essa consciência em conflito que se divide em múltiplos “eus”, desencadeia também um processo de fragmentação que se estende às partes do corpo atribuindo a elas autonomia de ações. Dessa forma, lábios, mãos, pés, olhos, etc., configuram-se como partes que passam a representar o todo e, em muitos casos, este recorte sinedóquico encarna a totalidade dos personagens. É o que ocorre, por exemplo, com a jovem de “la melena ondulada” em *Nadie encendía las lámparas* e com a anã de “cara colorada”, em *El balcón*.

Esse procedimento possui intrínsecas afinidades com a arte cubista que procurou não somente expor o objeto geometrizado, mas apresentá-lo em diferentes perspectivas, de modo a obrigar o olhar a trabalhar em direção à parte pelo todo e vice-versa para, assim, compor um sentido, utilizando para esse fim as ideias de fragmentação e simultaneidade.

Tendo em mente que “o Cubismo foi aquela arte de descompor e compor a realidade”⁹⁶, a afinidade que as obras de Felisberto Hernández

⁹⁶ TORRE, Guillermo de. Cubismo. In: *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971. pp. 233.

apresentam com essa vertente nasce do olhar peculiar do narrador que promove a decomposição da realidade que o circunda e a recompõe como fruto de sua consciência dividida que personifica as partes, de modo a beirar o surrealismo ao atribuir a elas “vida” independente do conjunto.

3.1 – A significação das partes

As partes encontram-se subordinadas a um tênue fio condutor, porém elas contêm significações em si mesmas. De modo semelhante, na arte cubista há um jogo de sentidos entre os fragmentos, pois “o cubista, submetendo o mundo à atividade da razão, chega a variações que fogem dos temas que a realidade oferece”⁹⁷. Assim, a representação do real se divide em fragmentos e estes ganham um sentido, isoladamente ou no conjunto, à medida que o receptor os reconstrua por meios de significações próprias.

Nesse sentido, ao tentar recordar os elementos do rosto de Celina e não obter sucesso, o narrador de *El caballo perdido* parece estabelecer uma “poética” muito próxima aos procedimentos utilizados na estética cubista:

“Los ojos de ahora quieren fijarse en la boca de Celina y se encuentran con que no pueden saber cómo era la forma de sus labios en relación a las demás cosas de la cara; las partes han perdido la misteriosa relación que las une, pierden su equilibrio se separan y se detiene el espontáneo juego de las proporciones: parecen hechos por un mal dibujante.” (HERNÁNDEZ, 2003, p. 107 – grifo nosso).

⁹⁷ SYPHER, Whyle. A perspectiva cubista. In: *Do Rococó ao Cubismo na arte e na literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980. pp. 224.

Dentro da poética da vanguarda, que se apropria de elementos pré-existentes para recriá-los, a estética cubista não visa à criação, uma vez que tudo já está dado e só se pode recriá-lo. Daí a necessidade de modificar a percepção dos elementos para estabelecer novas possibilidades de sentido.

Nas narrativas de Felisberto Hernández ocorre algo semelhante: o olhar particular promove a fragmentação do corpo para enxergar nele novas relações de sentido, de forma isolada ou em relação ao todo. Diante disso, dependendo da intenção, a autonomia se concentra em diferentes partes e estas adquirem a função de responderem pelo todo. Essa independência confere a elas a capacidade de lembrar e de expressar sentimentos.

Em *El caballo perdido*, por exemplo, esse fenômeno da fragmentação e da autonomia das partes se concentra nos olhos, isto é, estabelece-se um jogo entre os diversos olhos ao discorrer sobre as distintas formas em que estes se aproximam do mundo das memórias: “Mis ojos de ahora son insistentes, crueles, exigen un gran esfuerzo a los ojos de aquel niño que debe estar cansado y ya debe estar viejo”⁹⁸.

Já em *El acomodador*, a autonomia do olhar adquire um caráter fantasmagórico, pois em uma dada noite, o narrador descobre que seus olhos possuem a capacidade de emitirem luz, semelhante a um projetor de cinema.

Ao se descobrir detentor dessa característica peculiar, ele se vê seduzido pela possibilidade de realizar seu desejo de possuir, através do olhar, pessoas e objetos.

⁹⁸ HERNÁNDEZ, 2003, p. 106 grifos nossos.

O narrador de *El acomodador* é tomado pela “lujuria de ver”⁹⁹, como denomina ele mesmo seu desejo, e essa obsessão o transforma num *voyeur* que possui impulsos de penetrar em uma casa alheia, após ameaçar o mordomo com sua “luz del infierno”¹⁰⁰, e transitar em seus espaços livremente para “ver, simplemente ver”¹⁰¹. Esse desejo de observar algo que, a princípio, não deve ser observado configura a atitude de um *voyeur*, cujo olhar opera uma transgressão¹⁰².

Há também narrativas em que as mãos se transformam em sujeitos da ação, como se resistissem à condição de subalternas. Em *El balcón* chega-se a “teorizar” sobre a “vida das mãos”:

“Yo no podía dejar de pensar en la vida de las manos. Haría muchos años, unas manos habían obligado a estos objetos de la mesa a tener una forma [...] Algunos de estos seres podrían sobrevivir a muchas parejas de manos; algunas de ellas serían buenas con ellos, los amarían [...]” (HERNÁNDEZ, 2003, p. 127-128 – grifo nosso).

Por vezes, ocorrem situações em que o próprio narrador parece se perder em meio às suas divisões e seu próprio corpo chega a ser problematizado como alheio. Aqui é possível verificar novas afinidades com o Cubismo, pois ao contrário do que erroneamente se imagina, esse movimento

⁹⁹ Op. Cit. p. 150.

¹⁰⁰ Op. Cit. p. 158.

¹⁰¹ Op. Cit. p. 150.

¹⁰² Cf. DÍAZ, 2000, p. 230.

não se preocupou apenas com o plano exterior, de decompor para compor novos significados. O Cubismo representou também uma tentativa de reorganização do espaço imaginativo, como ressalta o poeta, crítico e artista plástico brasileiro, Ferreira Gullar:

“Como uma explosão nuclear, o cubismo criou a sua volta uma atmosfera de deslumbramento e de pânico. Houve uma corrida instintiva para reconstruir o espaço, para reordenar o campo imaginativo. É compreensível que a primeira tentativa de reorganização se fizesse aproveitando os primeiros estilhaços da explosão [...]” (GULLAR, 1999, p. 86).

Gullar alude a importantes acontecimentos históricos do período de vigência do movimento: as guerras da primeira metade do século XX e o lançamento de bombas atômicas como arma de guerra. Certamente as duas grandes guerras aliadas ao advento do Nazismo levaram o homem a essa necessidade de reorganizar sua consciência mediante a desordem de valores que o contexto impunha.

Diante desse contexto, como se reconhecer como homem, ou seja, como um ser pertencente à mesma natureza dos que subjugavam, torturavam e matavam outros e não desenvolver um sentimento de repulsa pela condição humana? Nesse sentido, acreditamos que na arte cubista a destruição da realidade, que se manifesta nas distorções do objeto, provém de uma consciência de repulsa da realidade dada.

Essa repulsa é expressa em *Diario del sinvergüenza*, narrativa em que o narrador se refere à sua dependência em relação a seu corpo e desenvolve uma investigação das diferentes “partes” de seu ser:

“Una noche el autor de este trabajo descubre que su cuerpo, al cual llama ‘sinvergüenza’, no es de él, que su cabeza, a quien llama ‘ella’, lleva, además, una vida aparte: casi siempre está llena de pensamientos ajenos y suele entenderse con el sinvergüenza y con cualquiera” (HERNÁNDEZ, 1983, vol. III, p. 245 – grifo do autor).

O narrador não se identifica com o próprio corpo e, por vezes, promove um enfrentamento com o mesmo; nesse processo, corpo e consciência se rivalizam. Seu corpo representa seu “outro eu”, uma espécie de inimigo que emerge no intenso processo de busca de uma identidade, ou seja, na busca de seu próprio eu. Essa não identificação com o próprio corpo faz com que ele fique preso na complexidade de seu ser e essa condição de se ver como um “estrangeiro em terra própria”¹⁰³ constitui motivo de inquietação e de angústia que não encontram saída.

O mesmo sentimento de repulsa do próprio corpo ocorre em *El balcón*. O narrador afirma se sentir sozinho com o seu corpo no quarto, e se isenta de culpa por ter exagerado na quantidade de comida e de vinho. Age como um eu alheio a seu corpo, quando diz que o despe e o faz passear pelo quarto. Desse modo, seu corpo parece ser apenas uma espécie de suporte para sua consciência, a qual não se identifica com ele, embora possa comandá-lo.

Assim, no fluir da rememoração, os narradores, imersos em um constante processo de introspecção, descobrem-se com pontos de vistas distintos, ambiguidade de sensações e até de opiniões. Com isso, em meio à multiplicidade de tensões com que se deparam dentro da própria personalidade

¹⁰³ Cf. DÍAZ, 2000, p. 264-265.

– o eu que narra abarca em si outros entes diferentes –, as projeções que advêm da cisão da consciência narrativa dialogam e rivalizam com ela mesma.

4. Animização dos objetos

Além da fragmentação da consciência e do corpo, outro fenômeno recorrente que o olhar narrativo opera é a animização dos objetos. De forma semelhante ao que ocorre com as partes do corpo, os objetos adquirem personalidade, caráter e vivem em paralelo com as pessoas, transformando-se em personagens atuantes nas tramas com o mesmo peso que os demais personagens.

Os objetos são destacados mediante um tratamento diferenciado que procura ver neles um valor novo, como se uma vontade própria os animasse ou os investisse de algo espiritual. Esse tratamento que Felisberto Hernández conferia aos objetos é descrito pela pedagoga Reina Reyes (1904-1993) – última esposa do autor, entre os anos de 1954 a 1958 –, como a atitude de um ser original que buscava o valor da realidade em suas mínimas expressões:

“[Felisberto] era un ser original. Las personas corrientes no nos damos cuenta de que nos movemos en una expresión oral de conceptos. Por ejemplo, digo “la caja” y hablo del concepto de “caja” que elaboré, porque he visto muchos objetos de ese modelo. En Felisberto no se daba eso, él no usaba los conceptos que distinguía la relación de multiplicidad de objetos que se comprenden dentro del mismo concepto, sino que en cada objeto veía lo singular. Describía “la caja” a través de sus dimensiones, sus dibujos, todo aquello que veía y las

impresiones que en él causaba el objeto. Parecía prescindir de las vivencias múltiples y variadas que nos llevan al concepto” (ROCCA, 2002, p. 97 – grifos do autor).

Em *El caballo perdido*, as “ações” dos objetos conduzem boa parte da história e ganham maior destaque na primeira parte da narrativa, isto é, quando operadas pela visão infantil do narrador. Há momentos em que os objetos, elevados à condição de personagens, enganam o próprio narrador:

“Al principio había mirado los objetos distraídamente; después me había interesado por los secretos que tuvieran los objetos en si mismos; y de pronto ellos me sugerían la posibilidad de ser intermediarios de personas mayores [...] Entonces me parecía que alguno [objeto] me hacía una secreta seña para otro, que otro se quedaba quieto haciéndose el disimulado, que otro le devolvía la señal al que lo había acusado primero, hasta que por fin me cansaban, se burlaban, jugaban entendimientos entre ellos y yo quedaba desairado.” (HERNÁNDEZ, 2003, p. 86-87).

A presença de objetos como personagens é dominante já desde as primeiras narrativas: eles subjagam o observador, o qual fica pendente dos segredos que eles supostamente escondem.

4.1 – A valorização da matéria inerte e a coisificação do ser animado

Poderíamos arriscar dizer que as pessoas e seus atos reais são menos importantes do que as sugestões que emanam dos objetos inertes. Assim, os valores ficam invertidos: a matéria inerte é a que possui valor, ao passo que a

presença de um ato humano aparece como uma intromissão estranha e perturbadora.

A partir disso, o fenômeno da animização dos objetos também desencadeia o seu contrário, a “coisificação” das pessoas presentes no entorno social. Os demais personagens são equiparados, tanto no tipo físico, como na personalidade, a objetos de acordo com a semelhança que o narrador enxerga neles.

Esse fenômeno ocorre, por exemplo, com a professora Celina de *E/ caballo perdido* quando o narrador a equipara a um móvel que, por sua evidente severidade, “tenía sus cajones cerrados con llave”¹⁰⁴. Já em “La mujer parecida a mí”, a personagem Candelaria é comparada a uma mesa quando se descrevem os trejeitos do seu caminhar: “Al verla de atrás con sus caderas cuadradas, las piernas torcidas y tan agachada, parecía una mesa que se hubiera puesto a caminar”¹⁰⁵.

Em determinados momentos, há também relações de coexistência entre personagens e objetos e, por vezes, as relações de dominador e dominado chegam a inverter-se, de modo que estes parecem dominar aqueles. Essa inversão ocorre, por exemplo, em “La Pelota” em que um narrador recorda que, em um dado momento de sua infância, a avó confeccionava uma bola com retalhos de tecido para lhe presentear, por não poder comprar a bola colorida que ele havia visto em um armazém. O narrador-menino se entretém por

¹⁰⁴ HERNÁNDEZ, 2003, p. 99.

¹⁰⁵ Op. Cit. pp. 152.

alguns momentos com a bola “artificial” e, ao descrever suas brincadeiras com a mesma, percebe que ela não tem vontade de brincar com ele, após ele tê-la “violentado”:

“Después de haberle dado las más furiosas ‘patadas’ me encontré con que la pelota hacía movimientos por su cuenta: tomaba direcciones e iba a lugares que no eran los yo imaginaba; tenía un poco de voluntad propia y parecía un animalito; le venían caprichos que me hacían pensar que ella tampoco tendría ganas de yo jugara con ella” (HERNÁNDEZ, 2009, p. 212 – grifo do autor).

Ao longo da obra de Felisberto Hernández, a presença de uma consciência em conflito em meio às relações entre o eu e o “outro de si mesmo” é fruto de um olhar investigativo, tanto em relação ao passado, quanto em relação à realidade atual. Um olhar muitas vezes filtrado pela fantasia e pelo humor, provenientes de narradores que, ao mesclar tempos, histórias e sentimentos, vivificam objetos e fragmentam os seres.

Essa busca interior, em que se recolhem imagens e partes de si, promove uma visão sensível do cotidiano concreto. Mais especificamente, a mente que se treina nesse exercício do imaginário também afina sua percepção para o mistério do visível e desse processo todo nasce um olhar apurado para os seres e as coisas.

O movimento que vai de pensar a si mesmo para pensar a realidade configura os dois polos entre os quais se desprende a aventura criadora da Vanguarda europeia. Essa prática já era evidente no surrealismo, que por um lado exaltava a fonte real do pensamento utilizando para isso a escrita

automática, e, por outro, procurava também obter uma revelação através do simples achado, ao acaso, de um objeto¹⁰⁶.

Com a criação de um universo singular, as narrativas de Felisberto Hernández partem da dissimulação dos contornos da realidade, do pressuposto de que a mesma é flexível e, com isso, se minimizam os limites entre subjetividade e objetividade. Nesse universo, novas relações se constroem mediante um novo olhar que promove uma constante atividade criadora de significados, isto é, um olhar que procura “algo que se transforme en poesía si le miran ciertos ojos”¹⁰⁷. Este olhar peculiar sobre os seres e sobre os objetos cotidianos produz uma linguagem imagética que compõe um espaço inaugural, de onde surge um conhecimento novo.

¹⁰⁶ Cf. DÍAZ, 2000, p. 210-211.

¹⁰⁷ Frase que o autor utilizou no texto *Explicación falsa de mis cuentos* para explicar como constrói seus contos. Tal frase denota a transformação que o autor opera sobre o real para torná-lo ficção. (HERNÁNDEZ, 2009, p.77).

Capítulo IV – A atmosfera onírica

“Mi tristeza era perezosa, pero vivía en mi imaginación con orgullo de poeta incomprendido. Yo era un lugar provisorio donde se encontraban todos mis antepasados un momento antes de llegar a mis hijos; pero mis abuelos aunque eran distintos y con grandes enemistades, no querían pelear mientras pasaban por mi vida: preferían el descanso, entregarse a la pereza y desentenderse como sonámbulos caminando por sueños diferentes.”

(Felisberto Hernández,
La casa inundada)

1. Onirismo

Como verificamos no capítulo anterior, a obra de Felisberto Hernández se caracteriza, em grande medida, pelo aprofundamento às memórias. Em meio ao frenesi do desfilar de memórias abundam os motivos oníricos envoltos por um clima de mistério e por um erotismo latente.

O onirismo se instala nas obras deste autor porque em suas narrativas não há uma recuperação puramente realista em relação ao que os narradores observam (ou melhor: relembra), entretanto, como vimos, tampouco há um apelo ao fantástico ou ao surreal que vise explicar e/ou solucionar as situações inusitadas: tudo o que ocorre é explicável dentro das excentricidades da vida cotidiana. O que ocorre nas obras deste autor, semelhante à natureza dos sonhos, é que com frequência espaços reais e imaginados se aproximam e se repelem sem, no entanto, se excluírem.

Refletindo sobre esse entrecruzamento de espaços, Jaime Alazraki destaca os componentes oníricos, suas imagens sem conexão, lentas, deixando evidente que nas narrativas o mundo dos sonhos faz fronteira com o da vigília e ambos os planos se entrecruzam e se confundem em um estilo fragmentário que flerta com a causalidade. Essa dinâmica permite que os relatos reproduzam voluntariamente a incoerência e a estranheza que geralmente habitam os enredos dos sonhos. Os contos deste autor, diz Alazraki, “están escritos como el inconsciente pergeña los sueños: cuando la

consciencia intenta comprenderlos les explica la lógica de la vigilia de la cual escaparon para nacer.”¹⁰⁸

Alguns relatos parecem saturados de elementos próprios da simbologia dos sonhos, de modo que a narração transcorre na ordem do intangível, do impalpável, por conta do encadeamento de imagens raras e abstratas, o que a torna, em um primeiro momento, de difícil apreensão; outros se iniciam de modo sequencial e lógico, entretanto, apresentam muitas intercalações de sonhos e de digressões que o narrador nunca interpreta, apenas as insere no discorrer aparentemente como um acaso que lhe surge na consciência.

Esta atmosfera onírica se verifica por meio diversos procedimentos narrativos que se assemelham ao funcionamento dos sonhos: pela arbitrariedade das situações resgatadas como matéria narrativa, pelos “buracos” semânticos que o relato fragmentado e esgarçado apresenta, pela paralisia do sujeito frente à autonomia das memórias, pelo desdobramento da consciência dos narradores, pela forma natural em que se personificam os objetos, pelos cortes abruptos que produzem histórias sem desfecho, pelos inesperados mecanismos associativos que enxergam semelhanças em personagens e objetos absolutamente distintos e pelas constantes passagens entre o interno e o externo sem que se faça qualquer explicação ao leitor.

Além desses mecanismos, as situações misteriosas que nunca se resolvem, próprias da natureza dos sonhos, com frequência estão relacionadas a conteúdos eróticos. Em determinadas narrativas os narradores tecem suposições e devaneiam sobre os desejos e a atração que nutrem pelos

¹⁰⁸Cf. ALAZRAKI, 1982, pp. 31-55.

personagens que a memória recupera, outras vezes, estes desejos ficam apenas sugeridos, porém quase nunca concretizados. Nestas cenas, as descrições são lentas e se constituem por um detalhamento obsessivo, como se a narração detalhada compensasse a falta de concretude.

Tais elementos aparecem com maior contundência nas últimas publicações, como verificamos exemplarmente em *La casa inundada*: as ações inusitadas dos personagens provocam uma sensação de irrealidade, além da presença constante de um mistério que se alastra por todo o ambiente.

Neste relato um escritor de contos narra sua visita a uma senhora obesa e rica – Margarita – que realiza um estranho ritual de conservação de lembranças sobre o marido desaparecido. Ela manda construir mecanismos para inundar sua mansão de tempos em tempos e faz a água circular pelo interior de sua habitação, pois acredita que deve conservar suas memórias circulando na água.

O narrador, a princípio espantado com o ritual insólito e pela ausência de explicações por parte da dona da casa, apenas observa e participa. Entretanto, à medida que convive e compartilha dos hábitos de Margarita começa a se sentir atraído pela personalidade peculiar da suposta viúva e chega a imaginar-se casado com ela.

Ao final do relato, a senhora rica lhe explica que as cerimônias se referem à memória de seu marido desaparecido e permite que o escritor relate tudo o que ouviu e observou em seus próximos contos, desde que, ao final,

insira a dedicatória: “Esta es la historia que Margarita le dedica a José. Está vivo o está muerto”¹⁰⁹.

De modo semelhante ao que ocorre nesta narrativa, nas últimas publicações que incluem também os contos de *Nadie encendía las lámparas* e a narrativa *Las Hortensias*, a parte das diferenças de temas que abordam, os narradores possuem um olhar apurado que recusa a aparência inicial de tudo que lhes saltam aos olhos em busca de uma essência que não se revela de imediato.

Os protagonistas aqui procuram nos personagens que os rodeiam aquilo que paradoxalmente a aparência esconde: que sentimentos carregam, que relações possuem com os objetos de casa e que fatos do passado foram marcantes. O enredo que logram é uma realidade que se compõem de um contínuo feito de fragmentos, em que retalhos de sonhos e retalhos de vigília se mesclam de maneira deliberadamente arbitrária. O resultado é um universo em que as classificações e as divisões tornam-se impraticáveis.

2. *La casa inundada*: a desconstrução dos limites entre o sonho e a realidade

¹⁰⁹ HERNÁNDEZ, 2003, p. 209.

La casa inundada, assim como muitos outros relatos, se inicia *in medias res*, ou seja, com os acontecimentos já em andamento, sem preâmbulos explicativos que situem o leitor no tempo e espaço narrativo¹¹⁰: “De esos días siempre recuerdo primero la vueltas a un bote alrededor de una isla de plantas”¹¹¹.

As lembranças, como de costume, constituem a matéria da narração: um escritor de contos, em difícil situação financeira, recorda uma ocasião em que foi convidado a passar uma temporada na casa inundada de Margarita em troca de pagamento por ouvir sua história.

A anfitriã estabelece as regras de convívio: durante as noites de estadia, o escritor passeará de barco pelo interior da casa com a dona a bordo: ele rema e escuta, ela fala e controla o leme, e o convidado deverá acatar as ordens e nunca fazer perguntas, por mais que as ações que presencie careçam se sentido:

“Yo remaba colocado detrás del cuerpo inmenso de la señora Margarita. Si ella miraba la isla un largo rato, era posible que me dijera algo; pero no lo que me había prometido; solo hablaba de las plantas y parecía que quisiera esconder entre ellas otros pensamientos. [...] [Yo] me resignaba a esperar las palabras que me vendrían de aquel mundo, casi mudo, de

¹¹⁰ Essa imprecisão do tempo, que dá início a muitas das narrativas do autor é um tempo sem mobilidade e sem decurso que está sempre fora do imprevisível correr dos acontecimentos. Chacón Frioni (1990) afirma que as histórias se inscrevem em dimensões narrativas que geram uma ordem espaço-temporal que foge ao convencional e aponta que o autor consegue este efeito ao marcar exaustivamente as diferenças temporais: o narrador enuncia seu discurso no presente da narração, enquanto que o narrado/enunciado está pautado por instâncias do pretérito e é este tempo em que predominam nas narrativas: “Este arranque hacia el pasado establece el pretérito como el tiempo del enunciado, [...] el decurso nítido dentro del plano del enunciado, se distingue claramente del tiempo de la enunciación.” (p. 92).

¹¹¹ HERNÁNDEZ, 2003, p.181.

espaldas a mí y deslizándose con el esfuerzo de mis manos doloridas [de tanto remar].” (HERNÁNDEZ, 2003, p.181)

A atmosfera onírica que promove situações insólitas se instala desde o início: o ato de navegar que, a princípio pressupõe um ambiente amplo e aberto, é realizado illogicamente dentro da casa. O mistério, ingrediente comum aos sonhos, também está presente na espera da revelação da história que Margarita havia prometido ao narrador; entretanto, ao invés disso, ela opta por um longo silêncio e, quando por fim fala, lhe direciona amenidades – fala sobre plantas – e adia outro o assunto relevante, que de fato constitui o motivo da presença do convidado.

Os contrastes, as duplicações e as inversões se multiplicam ao longo de toda a narrativa: inunda-se a casa enquanto que a fonte do pátio se enche de terra para se converter em uma ilha; o imenso volume do corpo de Margarita sobrecarrega as pequenas mãos do narrador, cansadas de remar; a relação escritor-leitor se modifica no decorrer da trama, pois a anfitriã, já nas boas vindas ao seu convidado-escritor, revela que leu seus contos à medida que se publicavam, no entanto, ele é quem fica pendente da narração de sua leitora.

Há também, na visão peculiar deste narrador, a coabitação de duas personalidades em uma só pessoa/corpo/alma, duas Margaritas: Marga e Rita, uma envolta em silêncio, administrando sua obesidade inabarcável e a outra dócil e frágil, de feições delicadas, que é aquela que finalmente lhe revelará sua história. “El nombre de ella es como su cuerpo; las dos primeras sílabas se

parecen a toda esa carga de gordura y las dos últimas a su cabeza y sus facciones pequeñas”¹¹².

Para Echavarren, a dicotomia que o narrador estabelece entre Marga e Rita marca a diferença entre os níveis simbólico e imaginário¹¹³; contraponto que na ficção descobre a ambivalência do personagem-narrador que, enquanto personagem deseja o corpo de Margarita (pensamento culpável de substituir o marido), enquanto narrador está interessado no relato que a outra senhora promete e que o obriga a “pensar en ella de una manera tan pura”¹¹⁴.

A obesidade de Margarita é destacada por diversas vezes pelo narrador, por vezes com exagero e com associações completamente inesperadas, como ocorre nesta passagem em que o corpo da mulher é associado a um sapato decotado: “[ella era] muy gruesa y su cuerpo sobresalía de un pequeño bote como un pie gordo de un zapato escotado”¹¹⁵.

Há também associações grotescas, ou no mínimo indelicadas, como ocorre quando compara os gestos que acompanham o riso da mulher obesa a um tremor de terra: “Ella tuvo un sentimiento confuso de lo que se pasaba y de pronto su cuerpo se empezó a agitar por una risa que tardó en llegarle a la

¹¹² HERNÁNDEZ, 2003, p. 192.

¹¹³ Cf. ECHAVARREN, 1981, pp. 149-200.

¹¹⁴ HERNÁNDEZ, 2003, p. 201.

¹¹⁵ Op. Cit. p. 186.

cara, como un *temblor de tierra* provocado por una causa desconocida”¹¹⁶ ou ainda, quando constrói metáforas que associam o corpo obeso com uma montanha: “[...] me gustaba pensar que “la montaña” se movía porque yo la llevaba en el bote”¹¹⁷.

De modo semelhante ao que ocorre com as estranhas associações que estabelece com a obesidade de Margarita, com frequência o olhar dos narradores de Felisberto Hernández promove a distorção na aparência dos personagens. Além disso, as comparações absolutamente inusitadas e inesperadas causam um efeito de estranheza no leitor. É o que ocorre, por exemplo, com o ancião de *El Balcón* que, por possuir o lábio inferior muito grande, o narrador o compara à “baranda de un palco”¹¹⁸; também verificamos este efeito no personagem Mandolión, de *Tierras de la memoria*, que é descrito como um sujeito que “había engordado dentro de una piel amarillenta y dura” , o que lhe torna parecido a um “animal joven”¹¹⁹.

De modo análogo ao que ocorre nestes exemplos, a maioria dos personagens é descrita por características distorcidas pelo exagero, como fruto de uma consciência deturpada que cria visões. Nas histórias destes narradores protagonistas, que constantemente abandonam o enredo e se voltam para conflitos interiores na tentativa de descrevê-los, quase não sobra espaço para

¹¹⁶ Op. Cit. p. 204.

¹¹⁷ HERNÁNDEZ, 2003, p. 191 – grifos do autor.

¹¹⁸ Op. Cit. p. 123.

¹¹⁹ HERNÁNDEZ, 1983, v. III, p. 09.

descrições psicológicas dos demais personagens, por isso as características retratadas correspondem à parte física e são, geralmente, tachadas pela deformação.

Essa desmesura presente na descrição das características físicas promove uma distorção na proporção das mesmas. As comparações fogem do convencional e tendem ao grotesco, de modo a produzir uma caricaturização de alguns personagens, como ocorre nos exemplos que destacamos. Segundo Tani y Núñez, este efeito se produz por meio do uso da *prosopografia*, recurso estilístico que consiste na composição de um personagem centrado na descrição de suas características exteriores, visando acentuar seus principais aspectos físicos¹²⁰.

2.1 - Mistério e desejo

Outro fator preponderante, que insere *La casa inundada* em uma atmosfera onírica, é a presença de um clima de sedução latente junto à presença de um mistério generalizado, pois quanto menos o narrador sabe sobre a anfitriã (sua história, os motivos de sua solidão, o sentido de seus hábitos), isto é quanto mais o silêncio de Margarita envolve sua história em mistério, mais ele se sente atraído por ela – mais do que observar e esmiuçar sua aparência, ele deseja apossar-se de sua história.

¹²⁰ Cf. TANI, Ruben y NÚÑEZ, María Gracia. *Felisberto Hernández: un escritor de vanguardia*. [on line] Disponível na internet via: letras-uruguay.espaciolatino.com

Como ressalta Claude Fell, o clima de mistério é parte constitutiva do mundo que os narradores de Felisberto Hernández anseiam por retratar na recuperação das memórias: “Felisberto no trata de iluminar, resolver, disipar el ‘misterio’: lo acepta como formando parte integrante de seres y cosas, se convierte el mismo en punto de referencia”¹²¹. Prova disso, é que a palavra mistério é uma das que mais se repetem em suas narrativas e esse clima atua como uma espécie de mote universal que embasam as histórias, pois nas palavras de Fell, “si toda zona de sombra desaparece, la escritura para Felisberto Hernández ya no sería posible”¹²², uma vez que esta é uma das características que mais particularizam o estilo da escrita do autor.

Os contatos iniciais do narrador de *La casa inundada*, permeados em grande parte pelo silêncio de Margarita, instalam a aura de mistério e alimentam as suposições ruins por parte do narrador ao mesmo tempo em que estas aguçam cada vez mais sua curiosidade, pois ele confessa que, ao longo dos passeios de bote, observava e “*envolvía* a esta señora con sospechas que nunca le quedaban bien. Pero su cuerpo inmenso, rodeado de una *simplicidad desnuda*, me tentaba a imaginar sobre él un pasado tenebroso”¹²³.

Este contraste entre *envolver* e a *nua* simplicidade, revela-se como uma associação nada inocente em relação ao corpo da mulher, a atração que

¹²¹ FELL, 1975, p. 107, grifos do autor.

¹²² Op. Cit. p. 110.

¹²³ HERNÁNDEZ, 2003, p. 182 – grifos nossos.

Margarita provoca no narrador se mostra na construção de uma imagem rara¹²⁴ em que um qualificador – *desnuda* – é aplicado a um substantivo abstrato – *simplicidad*.

As suposições que emanam do longo silêncio da anfitriã percorrem o relato despertando ambíguas sugestões, provocam no narrador pressentimentos imprecisos e pensamentos confusos que ele classifica como “una amistad equivocada”¹²⁵. Entretanto, à medida que ambos convivem, ela rompe aos poucos o silêncio; as sensações que acometem o narrador então se embaralharam a ponto da voz de Margarita penetrar o seu íntimo: “Después que ella empezó a hablar, me pareció que su voz también sonaba dentro de mí como si yo pronunciara sus palabras”¹²⁶. A partir dessa fusão de vozes, o narrador confessa sua incapacidade de realizar uma recuperação fidedigna da experiência que se propõe a narrar: “Tal vez por eso ahora confundo lo que ella

¹²⁴ As imagens na obra de Felisberto Hernández são marcadas pela aproximação de elementos que, a priori, não possuem semelhanças, daí o estranhamento e a sensação de incoerência. Sobre a conformação da imagem, Octavio Paz explica que ela carrega em si muitos significados contrários ou até mesmo díspares, entretanto, abarca a todos sem suprimi-los. Diante disso, o crítico acredita que a imagem representa a cifra da condição humana, uma vez que conjuga realidades diferentes ou distanciadas entre si, por isso a imagem poética não pode aspirar verdade, mas sim a uma “verdade poética”, ou seja, a uma significação que se torna possível na realidade que implanta o enredo (Cf. PAZ, 1998 pp.98-113). A partir dessas reflexões de Paz é possível pensar que as imagens que Felisberto Hernández cria a partir de instâncias aparentemente sem conexão, possuem sentido, ou seja, adquirem status de “verdade poética” quando dentro do contexto de sua narração.

¹²⁵ HERNÁNDEZ, 2003, p. 183.

¹²⁶ HERNÁNDEZ, 2003, p. 193.

dijo con lo que yo pensaba. Además me será difícil juntar todas sus palabras y no tendré, más remedio que poner aquí muchas de las mías”¹²⁷.

Apesar do predominante silêncio no início da convivência, Margarita deseja se comunicar e o faz a partir do sentimento de confiança que seu convidado lhe proporciona. Mais que desejo, dividir sua história é uma necessidade de revisitar zonas obscuras da própria história a fim de que sua voz, em última instância, alcance o marido desaparecido. O narrador representa a instância mediadora dessa tentativa de comunicação, pois ela lhe concede permissão para que ele relate sua história, com a condição da manifestação clara ao destinatário, que é este marido ausente, incorpóreo e ideal.

Essa função de intermediação do narrador-escritor intensifica o conflitivo desejo que nutre em relação à anfitriã, uma vez que ele revela a intenção de ocupar a lacuna deixada pelo marido: “[yo] debía seguirla en todas sus locuras para que ella me confundiera entre los recuerdos del marido, y yo, después pudiera sustituirlo”¹²⁸, esse desejo revela também a ânsia de tomar parte na história de Margarita, como se assim pudesse ocupar um lugar protagonizador na história.

Esse secreto desejo impregna o relato e se revela na escolha lexical. Em seu regresso, após uma breve estadia em Buenos Aires, o narrador e a senhora se “atracam” na cama: “Entre aquel ruido de gruta, *atracamos* junto a

¹²⁷ Loc. Cit.

¹²⁸ HERNÁNDEZ, 2003, p. 201.

la cama”¹²⁹. Ambos organizam uma estranha cerimônia com velas acesas em formas flutuantes, entre almofadas e “el perfume que había en las cobijas”¹³⁰, como se se tratasse de veras de um encontro íntimo.

Nas frases seguintes fica expresso o intenso erotismo da cena: “La señora se hincó en la cama”¹³¹; “nosotros empezados a encender las velas echados de bruces a los pies de la cama”; “cuando estábamos por terminar [...] entonces me dejó a mí solo”¹³²; “había también una portátil y era lo único que iluminaba la habitación”¹³³; “empezó a arreglar las almohadas y me hizo señas para que yo tocara el gong”¹³⁴; “a mí me costó hacerlo: tuve que andar en cuatro pies por la orilla de la cama para no rozar sus piernas”¹³⁵; “al retirarme – andando hacia atrás porque no había espacio para dar vuelta -, vi la cabeza de la señora recostada a los pies del chivo, y la mirada fija, esperando”¹³⁶;

¹²⁹ HERNÁNDEZ, 2003, p. 205 – grifo nosso.

¹³⁰ HERNÁNDEZ, 2003, p. 205.

¹³¹ Loc. Cit.

¹³² Loc. Cit.

¹³³ Loc. Cit.

¹³⁴ HERNÁNDEZ, 2003, p. 206.

¹³⁵ Loc. Cit.

¹³⁶ HERNÁNDEZ, 2003, p. 206.

“entonces la señora Margarita, con gran esfuerzo saló de la posición que estaba y vino de nuevo a arrojarse a los pies de la cama”¹³⁷.

Assim, os rituais de conservação das memórias na água também se comportam como rituais de conquista, envolvem forte desejo e mistério, entretanto, como característico do estilo do autor, toda a expectativa se frustra, pois a vazão do desejo sexual se dá somente pela via da imaginação do narrador, uma vez que a satisfação desse desejo não se concretiza.

2.2 - Água: inundação dos espaços e dos sentidos

Constantemente, as imagens são embasadas pelo campo semântico da água, do líquido, e comunicam todos os âmbitos discursivos, seja em relação aos elementos concretos – como o fato absurdo de viver em uma casa literalmente inundada – seja em relação às sensações do narrador.

A curiosa presença da água na casa inundada, como centralidade da rotina do lar, se infiltra na percepção do narrador e transfere sua condição líquida também ao sonho: “Esa primera noche, en la casa *inundada*, estaba intrigado con lo que la señora Margarita tendría que decirme, me vino una tensión extraña y no podía *hundirme* en el sueño”¹³⁸. Outras vezes, as imagens líquidas revelam o estado de ânimo do narrador, como ocorre quando ele relata

¹³⁷ Loc. Cit.

¹³⁸ HERNÁNDEZ, 2003, p. 186 – grifo nosso.

sua tensão ao se descobrir observado por Margarita: “De ese instante hasta el momento de encontrarla estuve nervioso. Apenas puse los pies en la escalera me empezó a mirar sin disimulo y yo descendia con la dificultad de un *líquido espeso* por un embudo estrecho”¹³⁹.

A água, além de inundar a casa, inunda também os sentidos. Os pensamentos também possuem a consistência líquida e se escapam pelas frestas sem que o narrador possa exercer controle algum sobre eles; o narrador mais imagina, do que fala: os pensamentos lhe vêm como visitas inesperadas e dominam a narração, pois possuem mais espaço do que as ações que efetivamente observa, apesar do esforço que revela que tem que fazer para “no deterner[se] demasiado en las preferencias de los recuerdos”¹⁴⁰.

Em seu ensaio *A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* (1998), Bachelard, ao discorrer sobre a riqueza de significados e símbolos que a imagem da água abarca, aponta que entre os muitos atributos que ela possui está a capacidade de funcionar ao mesmo tempo como lente e espelho. Em outras palavras, na superfície da água encontram-se dois mundos, a um só tempo isolados e unidos, simétricos e opostos: ela não apenas reflete o indivíduo, mas também permite ver o funcionamento de um mundo fora do convencional. Este caráter simultâneo possibilita uma polissemia de sentidos que se repelem e se atraem, dependendo do ângulo que se observa.

¹³⁹ HERNÁNDEZ, 2003, p. 187 – grifos nossos.

¹⁴⁰ HERNÁNDEZ, 2003, p. 183.

A partir dessa simultaneidade, nesta narrativa a “inundação” da água ultrapassa o nível da anedota, pois está presente também na estrutura do relato (na escolha do léxico, na construção das associações) que promove um permanente transbordamento associativo entre imaginação e realidade na consciência do narrador, uma vez que não há fronteiras nítidas entre a vigília e o sonho. Jorge Panesi aponta a totalidade que a figura da água adquire neste relato: “ni líquido amniótico, ni fluir de los recuerdos, el agua lo es todo porque está en contacto metonímico con todo y con todos”¹⁴¹.

A imagem da água funciona então como um grande comunicador e um poderoso solvente de barreiras. Em outras palavras, a água se constitui na lei do relato, ou melhor, no fluido que arrasa as convenções e que dilui os limites dentro-fora. Nada permanece estático nem fechado, nem imperturbável, toda e qualquer tentativa de apreensão de significados se comportam com ondas: se esvaem e retornam constantemente, prova disso é que entre a proprietária casa e o narrador se produzem relações de atração e de recusa.

Neste jogo, as sensações do narrador parecem contradizer-se; algumas vezes há evidências claras de ciúmes, primeiro porque Margarita o “convida” a sair de sua casa sob a alegação de que irá mandar limpá-la e não quer ser vista sem “sua água”: “La invitación de salir de su casa hizo disparar un resorte celoso”¹⁴² e segundo porque, quando regressa à casa inundada, se dá conta de que a dona realizou modificações em sua própria residência sem a opinião

¹⁴¹ Cf. PANESI, 2000. pp. 165-193.

¹⁴² HERNÁNDEZ, 2003, p. 200.

do candidato a “futuro marido”: “sentí celos de pensar que allí había algo diferente a lo de antes, la señora Margarita y yo no encontraríamos las palabras y los pensamientos como los habíamos dejado, debajo de las ramas”¹⁴³. Entretanto, em outros momentos, Margarita remete a uma autoridade matriarcal a quem se submete o narrador subalterno; as vontades desta autoridade muitas vezes o desagradam e o levam, inclusive, a contestar as ordens em pensamento: “Deben ser las dos de la madrugada...y estamos inútilmente despiertos, agobiados por estas ramas [...] Mejor me dejaras ir a dormir”¹⁴⁴.

A fantasiosa construção onírica do relato não permite a fixação de papéis para os personagens. Além disso, o estilo narrativo embaralha a percepção do leitor e fomenta a linha tênue entre loucura e realidade em relação aos rituais de Margarita:

“Ella quería que el agua se confundiera con el silencio de sueños tranquilos, o de conversaciones bajas de familias felices [...] También quería andar sobre el agua con la lentitud de una nube y llevar en las manos libros, como aves inofensivas. Pero lo que más quería era comprender el agua. Es posible, me decía, que ella no quiera otra cosa que correr y dejar sugerencias a su paso; pero yo me moriré con la idea de que el agua lleva dentro de sí algo que ha recorrido en otro lado y no sé de qué manera me entregará pensamientos que no son los míos y que son para mí.” (HERNÁNDEZ, 2003, p. 208)

¹⁴³ Op. Cit. p. 202.

¹⁴⁴ Loc. Cit.

Margarita é uma mulher alienada pela perda súbita e inexplicável do marido; tanto que é pelo viés da alienação que sarcasticamente o personagem Alcides, marido da sobrinha, a nomeia: “atolondarada generosa”¹⁴⁵, ou ainda, como a descreve: “fue trastornada toda su vida”¹⁴⁶. Após o trauma que sofreu, Margarita revela ao narrador que encontrou um “aviso en el agua”¹⁴⁷, uma revelação, uma mensagem que “no sabía si le venía de su alma o del fondo del agua”¹⁴⁸, mais uma vez a fusão entre as instâncias internas e externas.

A partir desse “aviso”, a água, tanto como elemento concreto, como elemento simbólico carregado de sentidos que Margarita lhe atribui, transforma-se em centralidade na vida desta mulher, semelhante a uma fixação:

“Yo debo tener esperanzas como de paso, vertiginosas, si es posible, y no pensar demasiado en que se cumplan; ese debe ser, también, el sentido del agua, su inclinación instintiva. Yo debo estar con mis pensamientos y mis recuerdos como en un agua que corre con gran caudal [...] El agua es igual en todas las partes del mundo y yo debo cultivar mis recuerdos en cualquier agua del mundo.” (HERNÁNDEZ, 2003, p. 197)

Nessa água que corre fisicamente, que inunda toda sua casa, que dita a rotina de todos os empregados, e nessa água metaforizada que “guarda e

¹⁴⁵ HERNÁNDEZ, 2003, p. 183.

¹⁴⁶ Op. Cit. p. 193.

¹⁴⁷ Op. Cit. p. 194.

¹⁴⁸ Loc. Cit.

conserva seu passado” se fundem seus pensamentos confusos, suas dores e suas esperanças, por isso nela se devem “cultivar los recuerdos”¹⁴⁹.

Não há o limite entre a saúde mental e a loucura, a progressão do relato dissolve qualquer juízo a priori, qualquer ideia previa; daí a oscilação constante em relação aos papéis, o deslizamento entre a sedução e o espanto em relação à extrema obesidade, entre o estranhamento frente aos rituais de conservação das memórias e o desejo de participar, entre o lírico e o grotesco, entre a virtude e a traição.

Nesse sentido, os distintos significados que a água adquire ao longo do relato propicia toda a atividade onírica que a suposta patologia de Margarita – que pode ser também apenas a estratégia de convivência com um trauma – promove. Fruto de uma escrita cuidadosa e lapidada, como afirma Gustavo Lespada, este *efeito onírico*¹⁵⁰, esta sobreposição de sentidos, que aparentemente partiram de um automatismo do discurso, na verdade, não tem nada de “automático” (não se trata da reprodução de um monólogo interior), pois é produto de um árduo trabalho com a linguagem e suas figuras, não um resultado obtido por acaso.

Todas as simbologias que esta senhora atribui às imagens aquáticas ou simplesmente a água, o elemento vital, comunica-se sensivelmente com o seu silêncio, com a reflexão sobre a própria história e, aos poucos, fomenta o seu desejo construir novos sonhos: “Yo debo preferir, seguia pensando, el agua

¹⁴⁹ HERNÁNDEZ, 2003, p. 196.

¹⁵⁰ LESPADA, 2014, p. 342.

que esté detenida en la noche para que el silencio se eche lentamente sobre ella y todo se llene de sueño y de plantas enmarañadas”¹⁵¹.

A água, em suma, representa neste relato uma escrita que tudo penetra, que propicia uma circulação contínua que conecta diferentes profundidades – ações conscientes e devaneios –, e assim, dissolve os limites entre categorias mais ou menos fixas. Além disso, como bem observa Bachelard, este elemento que também possui a propriedade de refletir, semelhante a um espelho, “duplica o mundo, duplica as coisas. Duplica também o sonhador, não simplesmente como uma vã imagem, mas envolvendo-o numa nova experiência onírica.”¹⁵².

Assim, essa propriedade de duplicação, aliada à da dissolução de compartimentos convencionalmente estanques – como loucura e razão – imbuídas na simbologia da água, traz à tona personagens repletos de desejos ambíguos: Margarita compartilha sua história, o leito conjugal e rituais insólitos de culto à memória com um escritor estranho, ainda que nunca tenha deixado sentir brutalmente a ausência do marido desaparecido, como constata o narrador: “en el relato [...] me di cuenta de que ella pertenecía al marido”¹⁵³.

¹⁵¹ Op. Cit. p. 196.

¹⁵² BACHELARD, 1998, p. 51.

¹⁵³ HERNÁNDEZ, 2003, p. 198.

Considerações finais

“No me di cuenta cuándo fue que mi destino tuvo la esquina:
debíamos haber parecido que el ferrocarril se enloquecía
y que yo era un vagón que se desprendía
y tomaba por otra vía”

(Felisberto Hernández,
Ester)

Ao longo do percurso da pesquisa, saltam aos olhos as combinações atípicas que dão corpo às narrativas de Felisberto Hernández; não por acaso há um relativo consenso crítico quanto à excentricidade de seus temas e estilo. Sua rara poética, povoada por reflexões de narradores solitários, sempre o manteve à margem de correntes que marcaram a literatura hispano-americana de seu período.

Frente ao viés realista da narrativa uruguaia dos anos 1920 e 1930, deliberadamente marcada por uma tomada de posição reflexiva e político-cultural que acentua a eleição de determinados recortes temáticos para compor um universo desencantado e ácido – como vemos em livros como *El pozo* (1939), *Tierra de nadie* (1941) ou *La vida breve* (1950) de Onetti –, a obra de Felisberto Hernández com um estilo de escrita lenta e introspectiva, tanto nas tímidas publicações iniciais, como em publicações posteriores mais sedimentadas e com estilo próprio já consolidado, não se mostra redutível às categorias genéricas que usualmente a crítica emprega para definir literária e contextualmente os perfis de um escritor.

Além disso, a vinculação da obra de Felisberto com as diferentes correntes das vanguardas europeias e rioplatenses, que se manifestaram em diferentes vertentes artísticas das décadas iniciais do século passado, também não configura um campo de acordo entre a crítica no que se refere às influências que sua obra absorveu.

A originalidade desta narrativa, que se mostra precocemente na diferença e no estranhamento que apresenta em relação aos modelos das narrativas em curso na época, é fruto de uma escrita que sugere, a nosso ver,

o declínio da lógica racional e, principalmente, revela a urgência da instalação do inconsciente e dos conflitos que transformam os indivíduos que se voltam sobre suas histórias, cientes da própria orfandade e do desenraizamento, em um campo de tensões repleto de percepções opostas, mas que são inerentes e constitutivas da própria subjetividade.

O curioso é que em meio a cenas cotidianas, aparentemente sem grande relevância, surgem estes tormentos mentais dos narradores como necessidades imediatas de esclarecer pontos obscuros que enxergam na própria trajetória, sempre permeados por vieses fortemente especulativos e imagéticos. À medida que progridem, estas cenas são alimentadas pelo caráter enigmático da realidade e pelo mistério presente em todas as relações, o que impede qualquer interpretação de mão única.

O conjunto das narrativas, consideradas estranhas e irregulares para a crítica contemporânea ao autor, revela a fragilidade de certas classificações – como aquela que define o viés fantástico como característica central dessa obra. Categorias genéricas que enquadram sua obra estritamente nas linhas do fantástico e na do memorialismo e/ou autobiografismo são puramente arbitrárias, agrupamentos aleatórios e temporários e, por isso, categorias utilizáveis e descartáveis.

Concordamos com a opinião de Gamero (2010), quando afirma que estas categorias auxiliam enquanto permitem descobrir conexões inesperadas, ou seja, enquanto permitem ler os textos a partir de uma nova perspectiva que iluminem zonas que antes estavam obscuras, entretanto, é necessário ter ciência que estas mesmas categorias, não abarcam nenhuma obra em

totalidade – ainda mais uma obra um tanto intangível como esta –, pois ao mesmo tempo em que revelam, deixam outros pontos obscuros.¹⁵⁴

Neste universo ficcional, a vida ocorre no mundo das memórias, na consciência que se volta febrilmente para o passado. As relações que os narradores possuem com o mundo são intermediadas pelo passado latente, além dessa relação se dar por meio de uma consciência que não se fixa diretamente nem no referente, nem no referido, mas nela mesma.

Num ambiente em que as fronteiras entre fatos (realidade) e suposições (imaginação) se diluem, se instalam as relações inusitadas e, a partir disso, as sensações de inquietude e estranhamento que suas narrativas provocam em nós, leitores, revelam-se como importantes ingredientes de suas criações.

A leitura nos faz titubear e nos sentirmos incomodados ao embaralhar as certezas e nos depararmos com instabilidades de diversas ordens: ao tomarmos contato com narradores fragmentados e em crise, com a interrupção do tempo linear e acumulativo e sua substituição por uma temporalidade imprecisa, com relatos que têm o costume de transpor o umbral entre os dois mundos – o da realidade e o da fantasia – e também de subverter as convenções quando nos deparamos, por exemplo, com uma casa inundada e com uma fonte de água que se enche de terra para se transformar em ilha, como vimos em *La casa inundada*, e não menos importante, como bem expressam as palavras de Arrigucci (2006), com a *pertubadora* atmosfera

¹⁵⁴ Cf. GAMERRO, 2010, p. 198-199.

erótico-poética que vai tomando conta da história¹⁵⁵, que nos deixa a mercê de sugestões que dificilmente se cumprem.

Tais elementos, completamente inovadores no momento de produção, fizeram do uruguaio um escritor postergado. Como bem observa Cortázar, a crítica sempre manifestou certa angústia, quando chamada a situar uma obra como a de Felisberto¹⁵⁶. Situação compreensível até certo ponto, uma vez que certo nível de leitura e certa concepção do fazer literário não estavam ainda maduros frente a este tipo de texto, indubitavelmente atípicos para a época e para a região. A crítica de seu tempo não encontrou um meio para adentrar as especificidades de sua literatura e, para alguns, a apreciação objetiva de seus textos foi uma espécie de impressão de obra inacabada, por isso, foi recuperada e aprovada tardiamente.

Felisberto foi, sobretudo, um autor audacioso e, talvez daí se deva a atualidade de sua obra: produziu uma obra personalíssima, uma obra literária que se propôs a se aventurar em um terreno ainda hoje obscuro – os meandros da mente que guardam os resquícios de nossas histórias –, obviamente uma empreitada que exerce sobre nós leitores um estranho poder de atração e, por vezes, até de identificação. O sentimento de angústia gerado em seus narradores pela obsessão em relação ao passado, seguido da impossibilidade da reconstrução da sua totalidade, nos mostra a permanente sensação de

¹⁵⁵ ARRIGUCCI, 2006, p. 222 – grifo nosso.

¹⁵⁶ HERNÁNDEZ, 2006, p. 12.

estranheza que experimentam em relação ao mundo, sensação tão cara à condição humana.

Um autor excêntrico, em suma: Felisberto Hernández produz sua obra a partir da periferia do sistema literário institucionalizado – em meio a estreitos vínculos amistosos com personalidades artísticas e intelectuais adeptas das tendências artísticas da época, ele nunca abriu mão de sua marginalidade a fim de prezar por sua autonomia criativa.

Bibliografía

A. Obras de Felisberto Hernández:

HERNÁNDEZ, Felisberto. *Obras completas de Felisberto Hernández: Primeras invenciones; Por los tiempos de Clemente Colling*. Volumen I. México: Siglo Veintiuno editores, 1983.

_____. *Obras completas de Felisberto Hernández: tierras de la memoria; diario del sinvergüenza; últimas invenciones*. Volumen III. México: Siglo Veintiuno editores, 1983.

_____. *Nadie encendía las lámparas y otros cuentos*. Barcelona: Editorial Lumen, 1982.

_____. Autobiografía literaria. In: DÍAZ, José Pedro. *Felisberto Hernández: el espectáculo imaginario*. Montevideo: Arca, 1991, pp. 164-185.

_____. *Seis relatos magistrales*. Montevideo: Grupo Editor, 2003.

_____. *O cavalo Perdido e outras histórias*. Tradução Davi Arrigucci. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2006.

_____. *Las Hortensias y otros relatos*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2009.

_____. *As hortênsias / Felisberto Hernández*. Tradução Pablo Cordellino Soto e Walter Carlos Costa. Edição bilíngue. São Paulo: Grua, 2012.

B. Bibliografia crítica específica:

ANASTASÍA, Luis Victor. Sobre la filosofía de Felisberto Hernández. In: *Prometeo*. Ano I, nº 1, 1979, pp. 26-51.

ALAZRAKI, Jaime. Contar como se sueña: relectura de Felisberto Hernández. In: *Escritura*, ano VII, nº13-1, 1982, pp. 31-55.

ANDRADE, Fabio de Souza. *Piano de imagens. Contos do uruguaio Felisberto Hernández exploram o peso do cotidiano opressivo sobre o solitário*. Folha de São Paulo. 19 de agos. 2006; Caderno Folha Ilustrada.

ARRIGUCCI, Davi. Curiosidades indiscretas. In: HERNÁNDEZ, Felisberto. *O cavalo Perdido e outras histórias*. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2006. pp. 215-227.

_____. *O cavalo perdido e outras histórias, de Felisberto Hernández, recebe edição brasileira. Arrigucci traduz obra clássica de escritor uruguaio*. Diário de Natal. Natal 18 de julho de 2006; Caderno Muito, Seção Literatura.

BENEDETTI, Mario. Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico". In: *Literatura Uruguaya Siglo XX*. 2ª edición ampliada. Montevideo: Alfa, 1969, pp. 90-95.

CHACÓN FRIONI, Juan Carlos. *El texto anómalo de Felisberto Hernández*. São Paulo: Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – USP, 1990.

CORTÁZAR, Julio. Prólogo. In: HERNÁNDEZ, Felisberto. *O cavalo Perdido e outras histórias*. Tradução ao português: Paulo Werneck. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2006. pp. 09-14.

_____. Carta en mano propia. In: HERNÁNDEZ, Felisberto. *Las Hortensias y otros relatos*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2009. pp. 09-16.

DÍAZ, José Pedro. *Felisberto Hernández su vida y su obra*. Montevideo: Editora Planeta, 2000.

_____. *Felisberto Hernández: el espectáculo imaginario*. Montevideo: Arca Editorial, 1991.

ECHAVARREN, Roberto. *El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1981.

FERNÁNDEZ, Mariana Risso. *La realidad inundada. El sujeto es un objeto extraño en Felisberto Hernández*. Montevideo: Biblioteca Uruguaya de Psicoanálisis. Vol. III, Literatura y Psicoanálisis. pp. 163-166. [on line] Disponível na internet via: www.apuruguay.org/bup_pdf/bupVII-risso.pdf Arquivo capturado em 15 de novembro de 2013.

FERRÉ, Rosario. *El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

GAMERRO, Carlos. Felisberto Hernández: la sonata despedazada. In: *Ficciones barrocas: una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti e Felisberto Hernández*. 1ª ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010. pp. 159-199.

GÓRTAZAR, Alejandro. El canon nacional por dentro y por fuera. Felisberto Hernández en las antologías narrativas uruguayas (1930-1966). In: ROCCA, Pablo (org.). *Fragmentos. Felisberto Hernández 1902-2002*. Revista de Língua e Literatura Estrangeiras. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Florianópolis: Editora da UFSC, nº 19 / jul – dez / 2000. pp. 31-45.

GROPP, Nicolás. Una poética de la mirada intrusa. Maniqués y escaparates en la literatura de Felisberto Hernández. In: ROCCA, Pablo (org.). *Fragmentos. Felisberto Hernández 1902-2002*. Revista de Língua e Literatura Estrangeiras. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Florianópolis: Editora da UFSC, nº 19 / jul – dez / 2000. pp. 47-65.

HERNÁNDEZ de ELENA, Ana María. Testimonio personal. In: HERNÁNDEZ, Felisberto. *Seis relatos magistrales*. Montevideo: Grupo Editor, 2003. pp. 07-14.

LADDAGA, Reinaldo. Una literatura sin vida. In: *Literaturas indigentes. Felisberto Hernández, Virgílio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2000. pp. 31-67.

ONETTI, Juan Carlos. *Cinco novelas cortas*. Venezuela: Monte Ávila editores latinoamericanos. 3ª edición revisada, 1997.

PANESI, Jorge, "Felisberto Hernández, un artista del hambre" in: *Críticas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000. pp. 165-193.

PINTO, Julio Pimentel. História de homens cansados e perdidos. In: *Revista Entre Livros*. São Paulo, Editora Duetto, nº 17, ano 2, setembro de 2006, pp. 68-69.

PRIETO, Julio. *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata: Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*. 1ª ed. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

_____. *La singularidad sin lugar: Felisberto Hernández y la retórica de la vanguardia*. [on line] Disponível na internet via: www.felisberto.org.uy/mexico.html Arquivo capturado em 15 de novembro de 2013.

RAMA, Ángel. "Su manera original de enfrentar al mundo". In: *Escritura*. N°s 13/14. Caracas, Imprenta Universitaria Universidad de Venezuela, 1985, pp. 243-258.

RELA, Walter. Siempre recuerdo a Felisberto Hernández. In: HERNÁNDEZ, Felisberto. *Seis relatos magistrales*. Montevideo: Grupo Editor, 2003. pp. 05-06.

REYES, Juan Manuel Morales. *Felisberto Hernández: una conciencia "problemizada" y un sentido estético de la vida*. [on line] Disponível na internet via: www.felisberto.org.uy/docs/MX-2002-JuanManuelMorales-sitio.doc Arquivo capturado em 15 de novembro de 2013.

RIVERA, Jorge B.. Felisberto Hernández, una escritura de vanguardia. In: RAVIOLO, Heber; ROCCA, Pablo (orgs.). *Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomo I: La narrativa del medio siglo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1996. pp. 40-60.

_____. Felisberto Hernández: cronología biográfica. In: RAVIOLO, Heber; ROCCA, Pablo (orgs.). *Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomo I: La narrativa del medio siglo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1996. pp. 61-63.

ROCCA, Pablo. El campo y la ciudad en la narrativa uruguaya (1920-1950). In: ROCCA, Pablo (org.). *Fragmentos. Felisberto Hernández 1902-2002*. Revista de Língua e Literatura Estrangeiras. Universidade Federal de Santa Catarina.

Centro de Comunicação e Expressão. Florianópolis: Editora da UFSC, nº 19 / jul – dez / 2000. pp. 07-29.

_____. Felisberto Hernández en dos mujeres (entrevistas a Paulina Medeiros y Reina Reyes). In: ROCCA, Pablo (org.). *Fragmentos. Felisberto Hernández 1902-2002*. Revista de Língua e Literatura Estrangeiras. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Florianópolis: Editora da UFSC, nº 19 / jul – dez / 2000. pp. 83-98.

SICARD, Alain (org.). *Felisberto Hernández ante la critica actual*. Caracas: Monte Avila Editores, 1977.

SOTO, Pablo C.; COSTA, Walter C. Traduzindo Felisberto e seu idioleto fantástico. In: HERNÁNDEZ, Felisberto. *As hortênsias / Felisberto Hernández*. Tradução Pablo Cordellino Soto e Walter Carlos Costa. Edição bilíngue. São Paulo: Grua, 2012. pp. 213-218.

TANI, Ruben y NÚÑEZ, María Gracia. *Felisberto Hernández: un escritor de vanguardia*. [on line] Disponível na internet via: http://letras-uruguay.espaciolatino.com/tani/felisberto_hernandez Arquivo capturado em 04 de fevereiro de 2014.

VOLONTÉ, Luis. Cinco minutos con Felisberto Hernández (entrevista). In: ROCCA, Pablo (org.). *Fragmentos. Felisberto Hernández 1902-2002*. Revista de Língua e Literatura Estrangeiras. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Florianópolis: Editora da UFSC, nº 19 / jul – dez / 2000. pp. 99-102.

C. Bibliografia teórica:

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Introdução a análise da narrativa*. São Paulo: Scipione, 1995.

ABREU, Antônio S. Metáfora – uma visão funcionalista. In: *Revista do Instituto de Letras / Pontifícia Universidade Católica de Campinas* – Campinas, v. 19, pp. 95-108, n. 1 e 2, dez. 2000.

ALTAMIRANO, Carlos. “Ideas para un programa de historia intelectual”. In: *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. pp. 13-24.

ANTELO, Raúl. *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.

AMARO, Lorena. Borges: seguimento de uma herança. In: GALLE, Helmut, Org. et all. (orgs.). *Em primeira pessoa. Abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009. pp. 265-277.

ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico na (re)configuração da subjetividade contemporânea. In: GALLE, Helmut, Org. et all. (orgs.). *Em primeira pessoa. Abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009. pp. 113-121.

_____. *Memoria y autobiografía. Exploración en los límites*. Buenos Aires: FCE, 2013.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. 17ª. Edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BLANCHOT, Maurice. La amistad. In: *La amistad*. Madrid: Editorial Trotta, 1976. pp. 264-267.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 30 e a cultura. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 3ª edição. São Paulo: Ática, 2000. pp.181-198.

_____. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)*. 6ª edição. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, 1997.

_____. *Literatura e sociedade. Estudos de teoria e história literária*. 11ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

_____. *O Discurso e a Cidade*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. *O observador literário*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

DANTAS, José M. de S. *Imagem poética, linguagens, modernidade*. São Paulo: Difusão Editorial, 1979.

DERRIDA, Jacques. *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa, 1998.

ESTRADA, Elisabeth Muylaert Duque. O homem do subsolo: uma protodesconstrução da autobiografia. In: GALLE, Helmut, Org. et all. (orgs.). *Em primeira pessoa. Abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009. pp. 331-341.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: *Obras completas*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976, Vol. XVIII. p. 275-318.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários, Fale/UFMG: Editora UFMG, 1997.

GELADO, Viviana. *Poéticas da transgressão – vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. Rio de Janeiro: 7 Letras; São Carlos, SP: EdUFSCAR, 2006.

KLÜGER, Ruth. Verdade, mentira e ficção em autobiografias e romances autobiográficos. In: GALLE, Helmut, Org. et all. (orgs.). *Em primeira pessoa*.

Abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009. pp. 21-30.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. (Trad. Jovita G. Noronha e Maria Inês C. Guedes) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MARKOWITISCH, Hans. Pré-requisitos emocionais e cognitivos da memória autobiográfica. In: GALLE, Helmut, Org. et all. (orgs.). *Em primeira pessoa. Abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009. pp. 61-78.

MICELI, Sérgio. *Vanguardas em retrocesso. Ensaio de história social e intelectual do modernismo latino-americano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 3ª ed., 1998.

RAMA, Ángel. Capítulo Oriental. *La historia de la literatura uruguaya*. Nº 29, Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1968. pp. 449-464.

_____. Literatura vigente en Hispanoamérica. In: *Literatura, cultura, sociedad en América Latina*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2006, pp. 54-60.

_____. Literatura y sociedad. In: *Literatura, cultura, sociedad en América Latina*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2006, pp. 144-157.

RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica. 1989.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação. O discurso e o excesso de significação*. Tradução: Artur Mourão. Biblioteca de filosofia contemporânea. Lisboa, 2011.

ROSA, Juan J. da. Los narradores entre el realismo y sus fracturas. In: RAVIOLO, Heber; ROCCA, Pablo (orgs.). *Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomo I: La narrativa del medio siglo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1996. pp. 93-145.

SAMOILOVICH, Daniel. Poesia e memória. In: GALLE, Helmut, Org. et all. (orgs.). *Em primeira pessoa. Abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009. pp. 344-350.

SPINA, Segismundo. *A comparação, a imagem, a metáfora*. Confluência. In: Revista do Instituto de Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, v. 27, pp. 30-41, dez. 2004.

STRAUB, Jürgen. Memória autobiográfica e identidade pessoal. Considerações histórico-culturais, comparativas e sistemáticas sob a ótica da psicologia narrativa. In: GALLE, Helmut, Org. et all. (orgs.). *Em primeira pessoa. Abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009. pp. 79-98.

SYIPHER, Whyte. A perspectiva cubista. In: *Do Rococó ao Cubismo na arte e na literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 4ª ed., 2003.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maira Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TORRE, Guillermo de. Cubismo. In: *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971.