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

Lia Cristina Ceron

Um mundo perturbador e violento: uma leitura dos contos de Samanta Schweblin

(Versão original)

SÃO PAULO
2018

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

Lia Cristina Ceron

Um mundo perturbador e violento: uma leitura dos contos de Samanta Schweblin

Dissertação apresentada ao Programa 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 Mestre em Letras.

Orientadora: Profª. Drª Ana Cecilia Arias Olmos

SÃO PAULO
2018

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.

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

C
416m

Ceron, Lia Cristina
Um mundo perturbador e violento: uma leitura dos contos de Samanta Schweblin / Lia Cristina Ceron ; orientador Ana Cecilia Arias Olmos. - São Paulo, 2018.
99 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. Literatura argentina. 2. Literatura fantástica. 3. Conto. 4. Literatura e violência. 5. Schweblin, Samanta, 1978- .. I. Olmos, Ana Cecilia Arias, orient. II. Título.

CERON, Lia Cristina. **Um mundo perturbador e violento: uma leitura dos contos de Samanta Schweblin.** Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2018.

Dissertação apresentada ao Programa 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 Mestre em Letras.

Aprovado em : ___/___/___

Banca examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

A meus pais, por todo amor e apoio.

Agradecimentos

À minha família, pelo apoio e compreensão nas ausências prolongadas.

A Ana Cecilia Olmos, por toda orientação, desde a graduação. Sem as conversas e leituras atentas, esse trabalho não teria sido possível.

Aos professores Idalia Morejón Arnaiz, Adriana Rodríguez Pérsico, Laura Janina Hosiasson, Pablo Fernando Gasparini, Adriana Kazenpolsky, Nora Dominguez, Mónica Szurmuk e Andrea Ostrov, pela contribuição neste trabalho e em minha formação acadêmica.

Aos meus colegas de pós-graduação, em especial Mariana-flor, pelo carinho, conversas e trocas sempre produtivas.

À Red de Macro Universidades, pelo financiamento de intercâmbio de pesquisa que me possibilitou um tempo precioso, e à Universidad de Buenos Aires, em especial a Silvana, Ariel e Lucía, pelo acolhimento e ajuda.

Ao Colégio Bandeirantes, pela licença concedida para o intercâmbio, e em especial à professora e coordenadora de Português Susana Vaz Húngaro, por todo apoio.

"*Siempre he sabido que la grandes sorpresas nos esperan allí donde hayamos aprendido por fin a no sorprendernos de nada (...)*."

(Julio Cortázar. *Del sentimiento de lo fantástico*)

CERON, Lia Cristina. **Um mundo perturbador e violento: uma leitura dos contos de Samanta Schweblin.** Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2018.

RESUMO

Os contos da escritora argentina Samanta Schweblin são peculiares. A partir da atmosfera densa de suas narrativas, podemos ver de outra forma a nossa relação com o mundo e entre (e como) sujeitos. Este trabalho visa, com a análise de contos selecionados dos livros *El núcleo del disturbio* (2002) e *Pájaros en la boca* (2009), indagar sobre como o modo de representação proposto pela autora explora o cotidiano e as relações sociais, muitas vezes marcadas por diferentes manifestações de violência, suscitando um efeito perturbador para o leitor ao problematizar o real. Para isso, interessa-nos analisar como a obra da autora dialoga com dois universos importantes da tradição literária hispano-americana em geral, e argentina em particular, ao retomar o gênero conto e aspectos da literatura fantástica e do insólito. Além disso, essa proposta de leitura volta-se ao uso de uma representação que preza pela verossimilhança, aspecto essencial à narrativa fantástica, uma vez que o leitor reconheceria a realidade representada nos relatos, ao mesmo tempo que percebe que há algo inusitado (mas não necessariamente irreal ou sobrenatural) ocorrendo nas situações limítrofes construídas pela autora.

Palavras-chaves: *Samanta Schweblin; literatura fantástica; conto; literatura argentina; literatura e violência*.

ABSTRACT

Argentine writer Samanta Schweblin´s short stories are peculiar. From the dense atmosphere of her narratives, we can see in another way our relationship with the world and with others. This paper aims to investigate how the representation mode proposed by the author explores the daily life and the social relations, often marked by different manifestations of violence, provoking a disturbing effect for the reader while turning the real into a problematic matter. For that, we are interested in analyzing how the author's work interacts with two important universes of the Hispano-American literary tradition in general, and in Argentine in particular, by returning to the short histories as a literary gender and working with aspects of fantastic literature and the fictional uncommon. In addition, this reading turns to the use of a representation that values verisimilitude, an essential aspect of the fantastic narrative, since the reader would recognize the reality represented in the narratives, while realizing that there is something unusual (but not necessarily unreal or supernatural) occurring in the borderline situations constructed by the author.

Key-words: *Samanta Schweblin; fantastic literature; short story; Argentine literature; literature and violence.*

RESUMEN

Los cuentos de la escritora argentina Samanta Schweblin son peculiares. A partir de la atmósfera densa de sus narrativas, podemos ver de otra forma nuestra relación con el mundo y entre (y como) sujetos. Este trabajo tiene como objetivo, con el análisis de cuentos seleccionados de los libros *El núcleo del disturbio* (2002) y *Pájaros en la boca* (2009), indagar sobre cómo el modo de representación propuesto por la autora explora el cotidiano y las relaciones sociales, muchas veces marcadas por diferentes manifestaciones de violencia, suscitando un efecto perturbador para el lector al problematizar lo real. Para ello, nos interesa analizar cómo la obra de la autora dialoga con dos universos importantes de la tradición literaria hispanoamericana en general, y argentina en particular, al retomar el género cuento y aspectos de la literatura fantástica y del insólito. Además, esa lectura se vuelve al uso de una representación que aprecia la verosimilitud, aspecto esencial a la narrativa fantástica, ya que el lector reconocería la realidad representada en los relatos, al mismo tiempo que percibe que hay algo inusitado (pero no necesariamente irreal o sobrenatural) ocurriendo en las situaciones limítrofes construidas por la autora.

Palabras claves: *Samanta Schweblin; literatura fantástica; cuento; literatura argentina; literatura e violencia*.

SUMÁRIO

Introdução | 1

Capítulo 1 | 5

O conto em suas diferentes perspectivas | 5
A complexa questão do fantástico | 12
O fantástico e seu(s) efeito(s) | 18
A representação da violência | 21

Capítulo 2 | 26

O desequilíbrio de forças nas relações entre sujeitos | 26
A perturbadora relação familiar | 27
A violência naturalizada | 35
Sobre como construir um patrão | 40

Capítulo 3 | 45

As reações à possibilidade de contágio | 45
A "enfermidade" não reconhecida (a família contaminada) | 46
A enfermidade nomeada (a família saudável) | 56
A enfermidade compartilhada | 59

Capítulo 4 | 63

O perturbador, a arte, a violência | 63
O assassinato e a arte | 73
O tumulto ou de como expor um crime | 77
Ser um artista para não ser um assassino | 83

Considerações finais | 90

Referências bibliográficas | 93

INTRODUÇÃO

O historiador Carlo Ginzburg, ao pensar sobre os modos de representação estética, reconhece o estranhamento como um dos possíveis efeitos de alguns textos narrativos, os quais se configurariam em função de um modo particular de representação capaz de alterar a nossa percepção. O estranhamento, aponta o autor, seria uma forma de poder *ver* realmente as coisas, olhando-as primeiro como se elas não tivessem o sentido já atribuído e automatizado pelo hábito, que tenderia a anestesiar nossa percepção. Nesse sentido, o estranhamento se configuraria também como "um antídoto eficaz contra um risco a que todos nós estamos expostos: o de banalizar a realidade (inclusive nós mesmos)." (2001: 41). Ser ingênuo, espantar-se, "compreender menos", diz o historiador, seria o âmago da noção de estranhamento que ajudaria a aguçar a nossa percepção do real.

A reflexão de Ginzburg se origina a partir do pensamento do crítico russo Chklovski, com sua proposição de que a arte se define a partir da singularização de momentos importantes. Estes, na vida prática, poderiam se tornar imperceptíveis pela tendência do homem de parar de prestar atenção às ações, objetos e situações reiteradas no cotidiano. Em "A arte como procedimento" (1917), Chklovski afirma que o objetivo da arte estaria em proporcionar uma *sensação* da coisa que deve surgir com a visão do objeto e não com um reconhecimento (que pressupõe um conhecimento anterior). Para isso, a arte se pautaria em dois instrumentos: "o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma" (CHKLOVSKI *apud* TOLEDO, 1976: 45). Em outras palavras, o formalista russo defendia que a arte era capaz de ressuscitar nossa percepção da vida por meio do estranhamento, isto é, um procedimento de singularização que apresenta as coisas como se as víssemos pela primeira vez. O estranhamento também dependeria da complexidade da forma, pois quanto maior a dificuldade que o contato com o objeto artístico oferece para a percepção, mais duradouro seria seu efeito.

A partir dessa reflexão, retomando Ginzburg, este defende que se a arte se sustenta no procedimento, seria necessário entender como ela funciona, não como se originou. Com esse ponto de partida, analisando o estranhamento, o autor convoca dois escritores cujas narrativas produzem esse efeito por vias distintas. No caso do escritor russo Tolstoi, e a tradição vinculada a ele, o estranhamento se pautaria pela busca do

princípio causal como forma de evitar as falsas representações, isto é, parte-se da ordem lógica e da percepção dos elementos que constituem um todo para procurar suas causas, sem aceitar sentidos pré-estabelecidos. Ginzburg explica que a procura do princípio causal requer um afastamento do objeto, já que "para ver as coisas, devemos, primeiramente, olhá-las como se não tivessem nenhum sentido: como se fossem adivinhas" (2001: 22). Em outras palavras: questionar os sentidos que o hábito tornou óbvios, gastos, repetitivos; "anular as aparências e alcançar uma compreensão mais profunda" (2001: 36). Por outro lado, revisitando textos de Proust, o autor percebe outra manifestação do estranhamento. Segundo ele, o objetivo do escritor francês seria preservar o "frescor das aparências contra a intrusão das ideias, apresentando as coisas 'na ordem de sua percepção', ainda não contaminadas por explicações causais" (2001: 36), levando a uma impressão imediata como resultado. Aqui, o estranhamento se concretizaria pelo fato de a representação explicar as coisas não por uma ordem lógica (começando pela causa, portanto), e sim pelo efeito perceptivo que suscitam.

O raciocínio de Ginzburg sobre o "estranhamento oitocentista à Tolstoi" e o "estranhamento novecentista à Proust" sugere que há diferentes caminhos para que a arte provoque um determinado efeito pretendido. Mesmo que as maneiras de representar sejam diferentes, assemelham-se pela tentativa de apresentar as coisas como se vistas pela primeira vez, remetendo à importância de não se banalizar a realidade ou automatizar o olhar. Assim, o estranhamento, conclui o historiador, nos permitiria tomar uma distância crítica da realidade, o que seria a possibilidade que a arte (aqui incluída a literatura) nos proporciona de vermos as coisas.

Essa postura é particularmente interessante para pensar sobre os relatos da escritora Samanta Schweblin que, a partir da atmosfera densa de suas narrativas, é capaz de nos fazer ver de outra forma a nossa relação com o mundo e entre (e como) sujeitos. Para interferir em nossa percepção da realidade, a obra da autora dialoga com dois universos importantes da tradição literária hispano-americana em geral, e argentina em particular, ao retomar o gênero conto e aspectos da literatura fantástica na construção de suas narrativas. Se por um lado vemos tal retomada, interessa-nos também indagar como a autora atualizaria estes dois universos na produção literária contemporânea, ao problematizar os limites da nossa realidade, de maneira às vezes quase inacreditável,

mas ainda assim verossímeis, nos contos reunidos nos livros *El núcleo del disturbio* (2002) e *Pájaros en la boca* (2009)[1].

Nesse sentido, a orientação deste trabalho é refletir, a partir da análise dos contos selecionados, sobre como o modo de representação proposto pela autora explora o cotidiano e as relações sociais, muitas vezes marcadas por diferentes manifestações de violência, suscitando um efeito perturbador para o leitor ao problematizar o real. Para isso, faz uso de uma representação que preza pela verossimilhança, aspecto também essencial à narrativa fantástica, uma vez que o leitor reconheceria a realidade representada nos relatos, ao mesmo tempo que percebe que há algo inusitado (mas não necessariamente irreal ou sobrenatural) ocorrendo nas situações limítrofes propostas pela autora.

A peculiaridade com que se constrói o estranhamento nesses relatos, que ressaltaria um efeito capaz de alterar a percepção do leitor, os aproximaria do fantástico, no entanto, esta mesma construção possibilita colocar a pergunta acerca de como os contos filiam-se também a uma representação realista. Se considerarmos, em termos gerais, que dentro do que se convencionou chamar de realismo, a construção de um relato tende a basear-se em uma lógica causal e a relacionar-se diretamente com o presente, pretendemos indagar se os relatos de Schweblin se afastariam dessa lógica ao privilegiar o estranhamento sem, no entanto, renunciar a uma conexão com o real, por explorarem diferentes aspectos e temáticas da vida cotidiana e do presente, principalmente no que concerne a relação entre as personagens, marcada por comportamentos violentos e/ou pouco explicados.

Com isso em mente, nossa reflexão parte do levantamento, no capítulo 1, de um universo teórico que auxilie e oriente a leitura dos contos, principalmente em relação ao gênero conto, à literatura fantástica, à verossimilhança e à manifestação da violência representada nos relatos. No segundo capítulo, iniciamos a análise de "El cavador", "Matar a un perro" e "Hacia la alegre civilización de la Capital", cujas tramas privilegiam a interação humana pautada por relações de desequilíbrio de forças entre os personagens, estabelecendo uma linha tênue entre o comportamento social, em certo sentido, aceitável, e as tensões que se desvelam dentro de diferentes grupos sociais

[1] Além dos dois livros de contos, a autora lançou seu primeiro romance, *Distancia de rescate* (Literatura Random House, 2015), e seu terceiro livro de contos, *Siete casas vacías* (Editorial Páginas de Espuma, 2016). Publicou ainda contos em diversas antologias como *Cuentos argentinos* (Editorial Siruela España, 2004), *La joven guardia* (Editorial Norma, 2005) e *Una terraza propia* (Editorial Norma, 2006). Vale ressaltar também que recebeu o Premio Casa de las Américas (categoria conto, em 2008) e o Premio Internacional de cuento Juan Rulfo em 2012.

(como entre patrão e empregado, entre colegas de trabalho, entre familiares e amigos). No terceiro capítulo, propomos a leitura de "Pájaros en la boca" e "Mi Hermano Walter", narrativas que exploram o comportamento das famílias em situações em que um dos entes queridos apresenta uma característica incomum, indesejável, relacionada à perspectiva da enfermidade que pode se alastrar para os outros. A questão da enfermidade direciona também a leitura do conto "La furia de las pestes" neste capítulo. Por fim, nossa leitura volta-se para os relatos "La pesada valija de Benavides" e "Cabezas contra el asfalto", que exploram a relação dos personagens com o universo artístico (seja como produtores/artistas ou apreciadores) a partir de situações aparentemente reconhecíveis e cotidianas, mas que se desenvolvem rapidamente para situações de conflito pouco explicáveis, levando a um tumulto de maiores proporções ou a uma agressão física.

A seleção dos relatos e sua organização foram determinadas por questões que permitem reconhecer aspectos da obra de Schweblin que se reiteram e que são retomados pela autora em mais de um conto, possibilitando, assim, que se vislumbre temas e/ou problemas que singularizam a sua narrativa.

Capítulo 1

O conto em suas diferentes perspectivas

José Miguel Oviedo (2007) defende que, ainda que exista uma produção anterior importante, o auge do conto hispano-americano pode ser reconhecido na primeira metade do século XX, com autores como Jorge Luis Borges (com a publicação de títulos como *Ficciones*, em 1944, e *El Aleph*, em 1949) e em seguida com Julio Cortázar, Felisberto Hernández e Juan Carlos Onetti, entre outros. No entanto, para o pesquisador, nos anos 60, se não houve uma crise na produção do conto, houve-a no interesse que esse gênero parecia suscitar nos leitores, mais atraídos pelos encantos dos romances. Elsa Drucaroff também aponta que nesse mesmo período, principalmente a partir dos anos 60, "la narración gana la partida", isto é, uma série de fatores (econômicos, sociais, políticos, culturais) levaram a narrativa a se impor e se manter como estrutura literária, em que a tendência dominante era hierarquizar o romance, no entanto, como ela explica, o conto não teria perdido seu valor como forma "breve y perfecta, apta para el más refinado trabajo de escritura" (2000: 8), e por isso este gênero ainda manteve um grupo expressivo de leitores, bem como uma produção constante.

Para além da sua produção e de seus leitores, a importância do conto na região se comprova também pela preocupação dos escritores em delimitar e problematizar tal gênero. Como explica Pablo Brescia, no artigo "La teoría del cuento desde hispanoamérica" (1998), o espaço de reflexões sobre o processo de evolução/formação do conto hispano-americano no século XX se consolida com base nos seus próprios escritores e críticos, que engloba autores como Horacio Quiroga, Cortázar, Borges e Ricardo Piglia. Samanta Schweblin, a nosso ver, se enquadraria entre esses escritores que problematizaram sobre os pressupostos que delimitam este gênero, produzindo relatos com clara consciência da sua composição. Em entrevista ao jornal *La Nación*, a autora sugere que a escolha pelo conto se dá pelo fato de este gênero, por suas características específicas, permitir sustentar a tensão necessária para formular a narrativa. Sobre a construção de seus textos, ela diz:

> En principio tengo una fuerte conciencia de cierta animosidad que quiero transmitir. (…) La historia que encuentro es una especie de puente entre mi emoción y la del lector, por eso no me siento a escribir hasta que no tengo el argumento. Eso me da mucha libertad,

> porque sé que el centro del cuento está en ese efecto emocional, así que no me molesta corregir, cambiar escenarios, personajes, probar voces...Tengo un trabajo muy consciente de la escritura que creo que fui construyendo como lectora. (SCHWEBLIN, 2015)[2]

Na postura da autora em encontrar o "efeito emocional", que configura o centro do conto, ecoa o estranhamento que poderia causar ao leitor. Além disso, parece ser um procedimento utilizado de forma consciente em seu processo de criação em relação à forma de construir a narrativa, associando-se a uma ideia moderna do conto.

Além de a obra de Schweblin retomar tal gênero importante à literatura argentina e hispano-americana, também se relaciona com outros aspectos herdados de gerações anteriores. De acordo com Silvia Saítta, no artigo "La narrativa argentina, entre la innovación y el mercado (1983-2003)", a retomada de uma narrativa de gêneros ocorre principalmente nos anos 90, com autores como C. F. Feiling, que promovem uma renovação na produção literária que, com um gesto mais democrático, abre-se a diferentes temas e gêneros (resgatando alguns como o horror, o suspense, o policial). Além disso, segundo Saítta, a possibilidade de a literatura pensar-se a si mesma, sem compromissos econômicos ou políticos, ou ainda de se julgar desnecessária, ser autônoma, foi uma postura herdada nos anos 90 de autores da década anterior, como Ricardo Piglia e Juan Jose Saer, os quais se afastaram de alguns parâmetros estéticos que pautaram as produções narrativas dos anos 60 e 70[3]. Claro está que muitas outras características das gerações anteriores ficaram ou foram descartadas, mas nos parece que esse princípio de autonomia ainda vigora em parte da produção contemporânea, podendo, com variantes, ser lida dentro de parâmetros estéticos modernos[4].

---

[2] A entrevista, feita em novembro de 2015, está disponível em: http://www.lanacion.com.ar/1824851-animales-los-nuevos-actores-politicosoliver-sacks-no-todos-los-heroes-se-mueren-jovenesdesde-el-derecho-la-filosofia-y-el-activismo-ecologico-ganan-fuerza-los-llamados-a-pensarnos-como-especie-y.
Esta postura de refletir sobre a construção do conto, além de produzi-los, é reiterada pela autora em diversas entrevistas.

[3] Sergio Olguín e Claudio Zeiger discutem, no texto "La narrativa como programa. El realismo frente al espejo" (*apud* CELLA, 1999), as particularidades de alguns autores do início dos anos 70. Dentre as muitas diferenças presentes nas obras analisadas, os autores chamam a atenção para o fato de que a produção literária desse momento (e do momento anterior), se orientava ao redor de aspectos como o compromisso e a participação na política, a experimentação, a atenção às formas do imaginário popular e a tentativa de registro de um momento histórico marcado por mudanças em todas as ordens.

[4] Isso também afastaria a autora da tendência vista por Josefina Ludmer nas produções contemporâneas, tais como as que denomina de "literaturas posautónomas", que se estabelecem no limite entre ficção e realidade. Diz Ludmer: "Porque estas escrituras diaspóricas no solo atraviesan la frontera de 'la literatura' sino también la de 'la ficción' [y quedan afuera-adentro en las dos fronteras]. Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero 'realismo', en relaciones referenciales o verosimilizantes. (…) Salen de la literatura y entran a 'la realidad' y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano [y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, internet, etc.]. Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas. La realidad cotidiana no es la realidad

Pensar sobre os contos de Schweblin dentro da tradição hispano-americana, e principalmente argentina, portanto, sugere a necessidade de retomar os aspectos desse gênero propostos por vários escritores, dentre eles, focaremos na reflexão feita por Julio Cortázar. Segundo o autor argentino, como afirma em seu já conhecido "Alguns Aspectos do Conto", existiriam algumas constantes que se aplicariam a todos os contos, e que seriam, portanto, invariáveis, permitindo definir o conto como um gênero. Para defini-las, Cortázar parte inicialmente do limite físico, visto que um conto não se pode prolongar como um romance, que não tem outro limite que não "o esgotamento da matéria romanceada" (2011: 151). A partir desse aspecto, o escritor propõe uma comparação: o conto se aproxima da fotografia, assim como o romance do cinema. Isso porque a fotografia depende da limitação prévia da câmera e da visão do fotógrafo, operando um recorte sobre a realidade que precisa ser uma imagem ou um momento *significativo*, capaz de levar o leitor a projetar sua inteligência e sensibilidade a algo além do que o contido no recorte. Por outro lado, o romance seria uma "ordem aberta", em que a maneira de captar a realidade pode ser ampla e multiforme e na qual o desenvolvimento se dá com elementos parciais e acumulativos. Cortázar chega, assim, a sua comparação mais conhecida de que o conto vence o leitor por *knock-out*, como um soco que o toma de surpresa, enquanto o romance ganharia por pontos, permitindo a acumulação de efeitos.

Não cabe aqui discutir a coerência de toda a defesa de Cortázar frente a esse "gênero de tão difícil definição" (2011: 149), mas alguns aspectos levantados pelo autor são relevantes para analisar os contos de Schweblin. Para prender a atenção do leitor (isto é, dar-lhe o "golpe certeiro") o material com que o contista trabalha precisa ser significativo[5], uma vez que existe uma limitação física associada à extensão do conto.

---

histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social [la realidad separada de la ficción], sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteriores a un sujeto, que incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático". Os contos de Schweblin não se alinhariam às literaturas pós-autônomas pois, a nosso ver, prezam por uma verossimilhança, retratando uma "realidade histórica referencial e verossímil" ao invés de uma realidade que em si já é representação e, ainda, por se tratar de uma narrativa que se filia a uma ideia moderna de conto.

[5] Cortázar afirma que "um conto é *significativo* quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta" (2011: 153). Além disso, para ele a significação não reside somente no tema e tal ideia só terá sentido se relacionada com as de tensão e intensidade, que se referem "ao tratamento literário desse tema, à técnica empregada para desenvolvê-lo" (*idem*). Assim, a rigor, qualquer tema poderia ser adequado para um conto, diz Cortázar, e será tão significativo quanto for a capacidade do contista de abordá-lo.

Sendo assim, Cortázar defende que não pode haver elementos gratuitos ou meramente ilustrativos em um conto (em consonância com o que Edgar Allan Poe já defendia muito antes em relação ao conto)[6].

Estes aspectos definem a brevidade necessária ao conto. Ela faz com que o contista tenha que trabalhar de forma vertical, afirma Cortázar, isto é, condensando o tempo e o espaço no relato. Com essa explicação, podem-se entender as ideias de intensidade e tensão, defendidas como único modo de atingir o leitor (levando-o por uma espécie de "sequestro momentâneo"), e que estão presentes também na obra de Schweblin. Quanto à intensidade, o autor a define como "eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige" (2011: 157), o que remete novamente a ausência dos elementos gratuitos, pois tudo o que está no relato tem uma função dentro da narrativa. Já para a tensão, uma intensidade de "outra ordem", ela se caracteriza por ser

> uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta. Ainda estamos muito longe de saber o que vai ocorrer no conto, e, entretanto, não nos podemos subtrair à sua atmosfera. (2011: 158).

Tal tensão se faria presente nas narrativas de Schweblin que pretendemos analisar, já que cada novo elemento levantado pelo narrador auxilia na construção do conflito, do qual o leitor parece não conseguir se esquivar. Em alguns casos, o leitor encontra-se já diante de uma situação perturbadora ou vê o conflito desenvolver-se de forma abrupta e concomitante à leitura, ganhando proporções inesperadas. Nesse sentido, percebemos a consciência da autora no esforço de construir a tensão necessária ao conto, como ela mesma explica:

> Para mi hay dos ejes fundamentales que deben atravesar un cuento de punta a punta, son dos elásticos muy tirantes que si se aflojan por un segundo ya no pueden volverse a atar, y son la tensión y el verosímil. Tratándose de una literatura tan cercana a los mundos de lo anormal y de lo fantástico, estos elásticos se vuelven doblemente peligrosos. Pero hay un pequeño secreto: cuanto más nos acercamos a ellos, más tiran.[7].

---

[6] Edgar Allan Poe, no ensaio "Filosofia da Composição", publicado originalmente em 1846, já fazia alusão à necessidade de se escolher conscientemente todos os elementos de uma narrativa. Com a intenção de mostrar a construção de seu poema "O Corvo", Poe cita os seus "passos progressivos" e afirma: "É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático ". (1999: 20)

[7] Em entrevista ao blog *Palabras Malditas*, disponível em http://www.palabrasmalditas.net/portada/literatura/articulos/item/262-entrevista-a-samanta-schweblin.

Assim, encontramos nos contos da autora um modo de narrar econômico e que respeita os aspectos de intensidade, tensão e brevidade defendidos por Cortázar e nos quais, sabemos, ecoam reflexões precedentes de Horacio Quiroga[8] e Borges[9]. Em entrevista concedida ao jornalista Ariel Palacios, do jornal *O Estado de S. Paulo*, Schweblin esclarece como é sua escrita, aproximando-a tanto dos escritores argentinos, quanto da linha americana de narrativas breves, com a influência de autores como Raymond Chandler. Ela procura "escrever o máximo possível em uma única frase", pois seu interesse está no que ocorre dentro da cabeça do leitor, e defende que a velocidade é um dos principais elementos da sua narrativa: "A 'velocidade', ao contrário do que se acredita por aí, não é 'superficialidade' (...) A velocidade é precisão. E é sutileza. Mas, acima de tudo, é retirar metade da história do papel impresso e colocá-la na cabeça do leitor". Para não ser superficial, o ritmo veloz impresso ao conto depende da profundidade das palavras escolhidas, o que leva também à importância que a autora atribui às imagens visuais nas narrativas. Com isso, percebe-se como o que não é dito em suas narrativas é tão importante quanto o que é explicitado.

Ainda em relação à estrutura das narrativas, cabe perguntar se as proposições feitas por Ricardo Piglia sobre o conto também orientariam a construção dos relatos de Schweblin. Piglia coloca, em "Tesis sobre el cuento", que um conto deve contar sempre duas histórias, uma visível, em primeiro plano, e a segunda que se desenvolve nos silêncios e interstícios da primeira (com o que não é dito, com o subentendido e com as alusões). Segundo o autor, a "historia secreta es la clave para la forma del cuento y de sus variantes" (PIGLIA, 2000:108) e, assim, determina a estratégia do relato em

---

[8] Horacio Quiroga, com uma boa dose de ironia, propôs diversas "dicas" para se escrever um conto, em um "decálogo" originalmente publicado na revista *El Hogar* (Buenos Aires), em julho de 1927. Segundo Nadia Gotlib, o escritor uruguaio reforça, entre suas propostas, as qualidades que um contista deve ter a partir de Tolstoi: "*sentir com intensidade, atrair a atenção e comunicar com energia os sentimentos*. Porque um conto diluído é como um perfume rarefeito: 'não se percebe mais a intensidade essencial que constituía(m) sua virtude e encanto'" (2000: 76). Cabe ainda ressaltar que o próprio Cortázar retoma um dos mandamentos de Quiroga, no texto "Do conto breve e seus arredores" (2011), e concorda que para escrever um conto é preciso pressupor um pequeno ambiente, fechado e esférico, no qual o próprio autor poderia ser uma de suas personagens.

[9] Borges, no texto "El arte narrativo y la magia" (1974), defende que a lógica que organiza a narrativa (pensando a partir do romance) estaria associada à "magia". O autor esclarece que há dois processos de causalidade: o natural, resultado de operações infinitas e incontroláveis; e o "mágico", um processo limitado e consciente, em que cada elemento pode antecipar o que ocorre depois. A superstição dos árabes de não escreverem que seus reis morreram com medo de atrair esse acontecimento terrível, diz Borges, é um dos exemplos dessa lógica mágica. Se no mundo real, tal superstição é inútil, o mesmo não ocorreria na narrativa. A organização do romance dependeria de uma lógica causal mágica, pois um elemento prefiguraria um elemento posterior, ainda que a princípio não haja uma relação evidente: o romance "debe ser un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades" em que "todo episodio, en un cuidadoso relato, es proyección ulterior" (1974:110).

primeiro plano. A revelação da história secreta ao final é o que causaria o efeito de surpresa no leitor, pois é capaz de dar novo significado a todo o relato. Caberia perguntar se os contos de Schweblin dialogam com os pressupostos propostos por Piglia, uma vez que, se por um lado, nos relatos da autora ainda existe uma história velada e fragmentada nos contos, a partir da materialidade do que está sendo efetivamente narrado, que muitas vezes é o que faz surgir o efeito perturbador, por outro, tal história subentendida não é necessariamente exposta ao final, fazendo com que o conto não apele à estratégia do final surpreendente.

Com relação a este ponto, Ariel Idez, no artigo "Apología de la literatura breve", ao abordar o contexto atual de produção, suporte e divulgação dos textos literários (como blogs, sites, redes sociais), propõe duas hipóteses para a extinção da supressa final nos contos: a história velada foi sepultada e jamais se tornará visível, mas o escritor a conhece e constrói sua narrativa assumindo que o leitor compartilha desse conhecimento; ou já não existe uma segunda história e o conto narra apenas uma história ou muito mais do que duas, condensando uma proliferação que Idez considera quase patológica e incessante. Qualquer uma dessas formas é um modo de construção do relato que opera com os motivos da história por meio de ressonâncias internas, ou seja, não é a "história oculta" quem regula a trama, "sino las derivas de la superficie del relato, las "asonancias" y "disonancias" de las acciones de los personajes y el salto hipertextual de un tema a otro a través de vínculos precarios y azarosos". Parece-nos plausível supor que os relatos de Schweblin se relacionariam com as hipóteses de Idez, já que ela defende a participação do leitor (com a interpretação, com sua leitura própria), mas isso não significaria deixar um final aberto ou ambíguo para a história. Schweblin afirma que "o escritor tem que avançar nessa história, tête-à-tête, par a par com o leitor" e construir assim um final que seja "fechado", quer dizer, reconhecível, mesmo que aparentemente o seja apenas para o escritor/narrador, que assume que o leitor também o conhece.

Se a velocidade narrativa, que leva à supressão de "metade da história do papel impresso", como sugere a autora, é um aspecto fundamental, a construção dos relatos se orienta também por uma história velada presente no que não é dito. Os dois aspectos se associam ao silêncio, isto é, àquilo que é ou não revelado pelo narrador, determinando como a narrativa se desenrola. Além disso, outros aspectos formais, como a posição assumida pelo narrador e a própria preocupação com o léxico citada pela autora, ajudam a configurar a fragmentação da história e a expor a violência presente na relação entre

as personagens, intensificando a tensão nas narrativas, o que nos parece propício para levar o leitor a uma sensação perturbadora. Com esses espaços a serem preenchidos pelo leitor, principalmente com relação ao comportamento das personagens, Schweblin constrói uma situação comunicativa que pode ser aproximada aos relatos fantásticos, a partir da definição de Rosalba Campra de que este tipo de relato "juega con los desequilibrios entre lo dicho y el silencio, combinación que constituye el relato fantástico como un tipo particular de proceso comunicativo dentro de ese tipo particular que es a su vez la ficción". (1991: 51)

Além disso, se a autora se destaca por escrever neste gênero tão importante para a literatura argentina, o uso da velocidade narrativa, por outro lado, ecoa uma tendência de muitos escritores contemporâneos. Elsa Drucaroff enquadra a produção de Schweblin dentro de uma geração a que denomina "nueva narrativa agentina" (NNA), que inclui escritores que nasceram depois dos anos 1960 e começaram a produzir a partir dos anos 1990. Sem nos aprofundar na complexidade que é tentar definir ou categorizar uma geração literária (seja qual for o conceito que se tenha sobre "geração"), retomamos o que a pesquisadora defende ao incluir tais escritores em um mesmo grupo:

> Cuando hablo de "nueva" narrativa para la obra de las generaciones de postdictadura me refiero a que encuentro en ella cierta entonación, ciertas "manchas temáticas" y ciertos procedimientos que en general no aparecen así en otra parte, al menos no como tendencias generalizadas. (2011: 18).

Dentre os procedimentos vistos pela pesquisadora, nos interessa em particular a construção da ironia na voz do narrador, que veremos mais adiante nos contos. Em relação às "manchas temáticas", Drucaroff entende que essas obras se alinham por explorarem a realidade (e em muitos casos, como Schweblin, o cotidiano), ainda que sem a intenção de denunciá-la, como já ocorrera em diferentes momentos da produção hispano-americana[10]. Isso também se relaciona à "entonação": enquanto as gerações anteriores procuravam o grito, a denúncia, a reflexão, a NNA "se toma menos en serio.

[10] "Los escritores invisibles (los que, precisamente, quiero visibilizar acá, tienen el mismo desconcierto y también viven el duelo, pero *no* se expresan en obras necesariamente 'difíciles de abordar' o con gestos que supuestamente el mercado rechaza, sino en una producción constante y a menudo accesible, muchas veces 'más de acuerdo con las normas de género', y salen tozudamente a buscar lectores y críticos. Hacen una narrativa que no necesariamente responde con melancólico aislamiento a la 'parálisis intelectual', más bien muestra que no está paralizada, interroga lucidamente la sociedad en la que vive y se enchastra de conflictos, de trama, de violencia y de política, aunque no da soluciones voluntaristas, conciliadoras, políticamente correctas, que querrían los lectores progresistas (…)" (2011: 42)

Predomina la socarronería, una semisonrisa que puede llegar a carcajada o apenas sobrevolar, pero señala siempre una distancia que no se desea recorrer: la que llevaría a tomarse demasiado en serio" (2011:22).

A complexa questão do fantástico

Para além do exposto, cabe assinalar que Schweblin não enquadra seus contos dentro de uma vertente fantástica. A autora, em relação ao livro *Pájaros en la boca* (2009), considera que a maior parte são contos realistas, embora estejam concentrados em situações anormais. Ela defende que a narrativa fantástica colocaria o leitor em um lugar confortável, uma vez que o leitor pressupõe que a irrupção do sobrenatural é impossível em sua realidade, enquanto seus contos, ao prezarem pela verossimilhança, causam um desconforto, pois remetem a situações que poderiam ocorrer ao leitor. Nesse sentido, seria importante indagar se, por abordar situações limítrofes que tenderiam ao "anormal", suscitando no leitor esse efeito particular, tais relatos não representariam uma forma de vigência do fantástico na produção contemporânea, a qual, no momento, parece ter renunciado a certas estratégias e procedimentos discursivos da modernidade.

Por outro lado, a tradição desse gênero na literatura hispano-americana é inquestionável. Sobre esse aspecto Luis Sáinz de Medrano (1991) e Paul Verdevoye (1991) encontram diferentes temas e tendências na produção hispano-americana. Para Medrano, o fantástico já estaria presente nas letras hispano-americanas desde o século XIX, o que é um marco diferenciador em relação à produção ibérica, e teria sido desenvolvido em três vertentes distintas que marcaram a produção inicial e se ampliaram ao longo do tempo: a cientificista, a puramente lírica e a que envolve uma reflexão social. O autor atribui maior ênfase à primeira e a localiza em uma etapa mais avançada do modernismo hispano-americano, com a incorporação de elementos do discurso científico ou pseudocientífico à narrativa, pautando-se em um suporte pretensamente racional. Nesse ponto, Medrano concorda com a posição do pesquisador Paul Verdevoye, ao defender que, sob a influência de sistemas filosóficos da época, como o positivismo, a literatura volta-se para a ciência e requisita dela uma espécie de "álibi", uma forma de fundamentação em que basear suas invenções[11]. Com o uso deste

[11] Esse "ingrediente cientificista", dirá Medrano, exerceu função importante nas obras de diversos autores hispano-americanos como Leopoldo Lugones e Horacio Quiroga. Para o primeiro, o cientificismo seria elemento justificante de muitos dos fenômenos que acontecem nos relatos de *Las fuerzas extrañas* (1906)

"cientificismo" pelo apoio em um discurso lógico e racional, o efeito conseguido seria intensificado. O horror produzido por essas narrativas era maior que nas histórias góticas precedentes, em que o macabro se dissipava como um produto da fantasia, uma vez que estas não apresentavam uma fundamentação lógica, amparada em fenômenos do mundo real. Tal vertente, defende Medrano, dará espaço às narrativas fantásticas mais complexas que surgiriam nas obras de autores como Borges (com *El Aleph*, 1949) e Adolfo Bioy Casares (com *La invención de Morel*, 1940)[12].

Verdevoye entende o fantástico a partir da definição proposta por Rosalba Campra, para quem a noção de transgressão seria essencial a essa produção: a transgressão seria todo transtorno da ordem natural das coisas, como a intromissão de um objeto sonhado na vida cotidiana, a animação de uma estátua, a coexistência de vivos e mortos, entre outros. Para Campra, não apenas a temática determina a natureza do fantástico, mas também a existência de uma "sintaxis definitoria de la narración fantástica" (1991: 115). O autor, citando Campra, chama a atenção para a ideia de que a função do fantástico contemporâneo, assim como no século XIX, seria a de levantar a incerteza a partir da linguagem, fazendo com que se possa indagar sobre a irrupção, no mundo natural, do sobrenatural.

Muitos dos contos de Schweblin se aproximam de aspectos já assinalados por teóricos como Tzvetan Todorov (1968) e Ana Maria Barrenechea (1972) que, apesar de iniciarem essa discussão nos anos 70, ainda permanecem relevantes e imprescindíveis como ponto de partida para se pensar sobre o fantástico. Como já citado, nem sempre os procedimentos utilizados pela escritora, que atribuem elementos pouco verossímeis às narrativas, alteram necessariamente as referências espaço-temporais que as levariam a se desenvolver em um plano alternativo da realidade. Contudo, em alguns contos, seria possível aproximar o universo relatado ao fantástico, principalmente pela questão da

---

e *Cuentos fatales* (1924). Já em Quiroga, haveria uma tendência a introduzir explicações de caráter científico, como em " El almohadón", de *Cuentos de amor de loucura y de muerte* (1907).

[12] Verdevoye defende que, na região do Rio da Prata, contos publicados nos jornais sob a rubrica de "cuentos fantásticos" já aparecem mesmo antes do final do século XIX. Estes relatos antecipam elementos presentes na literatura fantástica rio-platense posterior, como os temas da loucura, da intervenção diabólica, da magia negra, da morte violenta, das cenas macabras com um crime secreto ou ainda com episódios históricos compostos com fatos estranhos e misteriosos (1991: 118). Percebe-se, assim, uma ampliação das temáticas com as quais o fantástico passa a trabalhar. Sobre essa variação dos temas, o pesquisador retoma a afirmação de Bioy Casares, já nos anos 1940, que dizia não haver um tipo, mas muitos de literatura fantástica, ideia corroborada por Cortázar, que em 1975 marcaria as seguintes distinções: "Algunos célebres relatos de Leopoldo Lugones, las atroces pesadillas de Horacio Quiroga, lo fantástico mental de Jorge Luis Borges, los artificios a veces irónicos de A. Bioy Casares, la extrañeza en lo cotidiano de Silvina Ocampo y del que suscribe, y (…) el universo surreal de Felisberto Hernández, son algunos ejemplos suficientemente conocidos por los amantes de esta literatura." (*apud* VENTURA, 1991: 115)

hesitação do leitor frente ao que ocorre. Isso é o que define o fantástico para Todorov: a dúvida. Segundo ele, para a existência do fantástico, o leitor precisa hesitar entre uma explicação natural e uma sobrenatural para os acontecimentos narrados, hesitação que também é compartilhada por uma das personagens. Além disso, o leitor deve assumir uma postura determinada quanto ao texto, recusando tanto a interpretação poética, quanto a alegórica, que atribuiriam outros significados ao relato (2007: 39).

Interessa-nos o foco na questão do leitor e de como ele é tomado por uma sensação incomum ao ler os contos de Schweblin, ao ser colocado no mesmo nível da personagem e compartilhar com ela tal dúvida conforme a narrativa se desenrola. Associando a dúvida à construção dos contos, em muitos relatos, a falta de causas e explicações para as ações dos personagens contribuem efetivamente para suscitar certo incômodo. A própria autora coloca em jogo a importância do inquietante ao afirmar que "se não encontro nada perturbador, não me interessa narrar. Sem o elemento perturbador, não posso armar o conto" (PALACIOS: 2000).

Para Todorov uma narrativa deixaria de ser fantástica a partir do momento em que a dúvida se dissipa e o leitor é obrigado a escolher uma solução ou outra para o problema apresentado. A solução, tendendo para o universo natural ou sobrenatural, levaria o relato aos âmbitos do estranho ou do maravilhoso, respectivamente. Para a crítica Ana Maria Barrenechea, que coloca em diálogo a teoria de Todorov com a produção do conto hispano-americano do século XX, no entanto, é possível pensar na presença do fantástico não apenas a partir de haver ou não uma dúvida sobre a natureza do evento, e sim, do fato de existir implícita ou explicitamente fatos anormais, não naturais ou irreais dentro do texto, e se tal presença foi ou não problematizada na narrativa. Nesse sentido, a literatura fantástica na América Hispânica se definiria por colocar como centro de interesse a violação de uma ordem terrena, natural ou lógica a partir desses acontecimentos (2007: 393).

Sem a necessidade de manter-se na dúvida, como queria Todorov, Barrenechea propõe que todo o narrado poderia estar na ordem do natural, do não natural ou ainda em uma mistura dessas duas ordens. Para a autora, um conto como "El cocodrilo" de Felisberto Hernández, apesar de não conter nenhum feito ou acontecimento que fuja do âmbito do mundo natural, seria uma narrativa fantástica por supor uma problemática entre esses dois âmbitos ao longo do relato. É possível pensar que isso ocorre também com alguns contos de Schweblin, que não saem do âmbito do natural, mas tomam como foco de interesse um contraste entre o natural e o não natural (as situações "anormais",

às quais se referia a escritora), sem prescindir de uma descrição que aproxime o relato ficcional da realidade do leitor. As reflexões de Barrenechea levam a uma nova perspectiva sobre o fantástico, não mais entendido como um gênero literário de curta duração (com uma produção concentrada, principalmente, no século XIX), como queria Todorov, marcado pela hesitação.

Dando continuidade às ideias de Barrenechea, ainda que adotando posturas críticas e metodológicas diversas, os trabalhos teóricos mais recentes abordam o fantástico a partir da manifestação do insólito ficcional nestas narrativas. Como defende Flavio García: "A teoria e crítica literárias vêm salientando o essencial papel da manifestação do insólito ficcional no sistema literário fantástico como categoria discursiva ou genológica" (2012: 23). Seja o fantástico visto como um gênero, uma categoria ou um modo discursivo (como veremos em seguida), o que esses discursos teóricos compartilham para problematizar o fantástico é a presença de um evento insólito. García explica que o insólito se manifesta a partir de algum elemento da narrativa apresentado de modo pouco ou nada coerente com a realidade exterior vivenciada pelo leitor (muito próximo, portanto, a "transgressão" definida por Campra). Nesse sentido, para tais discursos, se torna necessária, no plano narrativo, a manifestação

> de algo que fuja às regras convencionais da racionalidade própria do senso comum quotidiano – obviamente, subvertendo os padrões do sistema literário real-naturalista, representante, no imaginário ficcional, das referências imediatas da realidade ôntica, física, empírica –, e, consequentemente, a incerteza que disso resulta, tanto por parte dos seres de papel, quanto pelo leitor real, diante das possíveis explicações para o evento insólito. (GARCÍA, 2011).

Outra postura contrária à pretensa hegemonia do fantástico como gênero, mas que se pauta pela presença do insólito no plano narrativo, aparece nos estudos de Irène Bessière (2009), aproximando o fantástico a um modo discursivo. Sua reflexão nos interessa em particular em relação ao posicionamento do leitor. Para a pesquisadora, o fantástico

> não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo.
> (2009: 186)

Bessière entende que o fantástico provoca a "incerteza ao exame intelectual", pois coloca em jogo dados contraditórios agrupados e associados sob uma coerência e complementariedade próprias. (2009: 186). Se para Todorov, como vimos, o fantástico dependia da hesitação, que mantinha narrador, personagens e leitor em dúvida permanente, sem poder decidir por possíveis explicações para o evento insólito presente na narrativa (com o risco de sair-se desse gênero), para Bessière bastaria ao fantástico a "manifestação do insólito, deixando narrador, narratário, personagens e leitor real na incerteza diante das explicações que se lhes apareçam como possíveis, sem que uma delas anule as demais. " (GARCÍA, 2011:19).

A manifestação do insólito também é elemento central e característico da "configuração semiótica do fantástico" para o pesquisador boliviano Renato Prada Oropeza. Em seu artigo "El discurso fantástico contemporáneo: tensión semántica y efecto estético", o pesquisador se debruça sobre os "novos" discursos fantásticos produzidos a partir do século XX, em que o insólito emerge em um "clima, por así ecirlo, de aparente normalidad" (2006: 57). Continua necessária a presença da dúvida (do leitor, bem como do narrador e personagens) frente a um traço que se mostra incoerente, no plano narrativo, em relação às expectativas do sistema literário real-naturalista. Mas Prada Oropeza não exige que o fantástico busque explicações frente a um evento insólito, ao contrário, permite que se instaure uma realidade fraturada:

> En este discurso fantástico no hay la "explicación" que restablecería el "orden" realista: éste debe permanecer dislocado y aquí radica su contribución a la concepción del mundo posmoderno: mostrar la fractura, sin mayor explicación, arrepentimiento o temor al escándalo; esto constituye el núcleo de la nueva articulación de sentido, la nueva actitud estética que nos pide este subgénero narrativo. Una espécie de sin sentido. (PRADA OROPEZA, 2006: 58)

Este mundo sem sentido poderia ser representado ficcionalmente a partir da subversão de seus elementos de discursivização, em que o traço insólito aparece em um dos quatros elementos da narrativa: personagem, tempo, espaço e ação. A subversão apresentada na construção das categorias narrativas será percebida como insólito, mas não será alvo de questionamentos e nem ficará na dependência de sua aceitação (GARCÍA, 2011). Estaria aqui, na falta de exigência de explicações sobre o evento insólito, a atitude exigida por estes novos discursos. A manifestação do insólito nos contos de Schweblin se associaria a esta possibilidade múltipla de explicações (seja no plano interno da narrativa, seja na projeção para a realidade subjetiva do leitor), no

entanto com uma particularidade: tais explicações são, em muitos casos, apenas sugeridas e não explicitadas, já que a narrativa esquiva-se de justificar o que ocorre e por que os personagens agem como o fazem. Retomando a fala da autora, indagamos se esta não seria uma estratégia para tirar o leitor de sua zona de conforto e causar o efeito perturbador, pois não se evidencia explicitamente desde o início e ao longo da leitura que é uma narrativa "fantástica".

Assim como outros pesquisadores, Prada Oropeza chama atenção para o fato de que o fantástico depende de uma tensão que se estabelece na codificação "realista": dentro do próprio universo racional das coisas, surge o "incoerente" com este reino, ao que se denomina insólito. (2006: 57-58). Dessa forma, podemos indagar como os contos de Schweblin adentrariam um âmbito do verossímil realista, que discutiremos mais adiante, mas neles também estaria presente o extraordinário, o insólito, que irrompe dentro da vida cotidiana (ou apenas uma sugestão dessa transgressão), uma das vertentes orientadoras do desenvolvimento do fantástico na literatura hispano-americana[13].

O fantástico presente na obra de Schweblin não é, claro está, o mesmo dos seus antecessores, ainda que apresente muitas semelhanças. Para Elsa Drucaroff, no artigo "Fantástico desencantado: los nietos de Cortázar" (2005), percebe-se em Schweblin a influência do fantástico de Cortázar não pela retomada dos recursos narrativos usados pelo autor, mas pela sua "violência fantástica desoladora" que

> llega porque sí, de pronto, como una bofetada en medio del relato; o está desde el comienzo, indicando agresivamente que ese mundo es absurdo sin paliativo; pero nunca señala una utopía. Nada hay seriamente en juego cuando la grieta fantástica irrumpe, incluso si es serio, incluso si es peligroso. (DRUCAROFF, 2005)

[13] Em artigo publicado em 2016 no jornal *La Nación*, Martín Lojo destaca outros autores que estariam ligados a esta nova vertente fantástica na Argentina, assim como Schweblin. O autor procura reconhecer como relatos contemporâneos revisitam a presença do "otro invisible que amenaza el orden coditiano" a partir dos "gêneros fantásticos". Ao contrário das ameaças externas (como as catástrofes naturais ou invasões alienígenas) que aparecem em narrativas de outros países (principalmente estadunidenses), o autor defende como a distopia local se construiria a partir do medo ao caos social e a um outro diferente que inquietam o imaginário argentino. Afirma que "Cada sociedad posee sus propios miedos, y los géneros que deben su efectividad al impacto emotivo y físico necesitan detectar el modo de interpelar esa sensibilidad particular. Las crisis políticas de las últimas décadas, 1989, 2001, y el crecimiento extremo de la pobreza, generaron una nueva sensibilidad política: la inminencia de la descomposición social, un fantasma siempre presente que encuentra algunas de sus representaciones más inquietantes en esta nueva narrativa.". O jornalista cita, em particular, a nouvelle *Distancia de Rescate* de Schweblin, que retoma não apenas a ameaça do caos social, como constrói uma metáfora da enfermidade, do contágio, que pode transformar a vida rapidamente em tragédia, como retratado na contaminação dos campos e dos personagens pelo veneno usado nas grandes plantações. Parece-nos que esta vertente fantástica ligada a retratar a sociedade "ameaçada" configura-se também nos contos da autora.

A "violência fantástica desoladora", que chega e domina sem aviso ou que se constrói pouco a pouco na tensão do relato, que mostra um "absurdo do mundo" do qual não se pode prescindir, se desenvolveria nos contos da autora para algo no mínimo desconfortável.

O fantástico e seu(s) efeito(s)

O fantástico, assim, estaria presente nos contos da autora ao proporcionar um efeito perturbador a partir daquilo que é conhecido, com uma representação realista das situações cotidianas relatadas e das relações estabelecidas entre os personagens. O impacto pretendido, neste sentido, se aproxima do conceito do estranho de Freud, que está ligado, como sabemos, àquilo que é assustador e familiar ao mesmo tempo. Lembremos que para distinguir parâmetros que definem o estranho, Freud parte da etimologia da palavra *unheimlich*, que contém em si as noções de familiar e assustador ao mesmo tempo, colocando em evidência a proximidade entre o que nos assombra e o que nos é conhecido: "o que é familiar e agradável, por outro lado, o que está oculto e se mantém fora de vista". (1969: 282)

Mais do que apenas determinar os possíveis sentidos da palavra, Freud utiliza tais concepções para mostrar como o estranho se manifesta dentro da teoria psicanalítica desenvolvida por ele. O estranho se construiria a partir daquilo que era conhecido e que, reprimido, retorna de uma maneira capaz de amedrontar e perturbar[14]. Entre as categorias do reprimido que pode retornar à mente de forma inquietante, Freud enquadra a compulsão à repetição, o animismo, a onipotência dos pensamentos, o complexo de castração, entre outros.

O próprio autor reconhece que o estranho não pode ser transposto para a ficção sem modificações, já que depende da representação criada pelo escritor. Na obra de Schweblin, por exemplo, o efeito inquietante se inicia porque, em alguns contos, o leitor é capaz de reconhecer a realidade ali representada, ao mesmo tempo em que percebe que há algo fora de lugar, como se o que está ocorrendo não se encaixasse plenamente

[14] Nas palavras do psicanalista: "Em primeiro lugar, se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que retorna. Essa categoria de coisas assustadoras construiria então o estranho (...) Em segundo lugar, se é essa, na verdade, a natureza secreta do estranho, pode-se compreender por que o uso linguístico estendeu *das Heimlich* (...) para o seu oposto, *das Unheimliche* (...); pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão." (1969: 301).

nas regras e convenções sociais que orientam as relações entre as pessoas. Como as adivinhas estudadas por Chklovski com o uso do estranhamento como procedimento literário, os relatos de Schweblin também exigem do leitor um esforço cognitivo para compreender a realidade representada e relacioná-la com a sua própria, o que provoca esse efeito particular, próximo ao desconforto.

A concepção freudiana do estranho nos aproxima do efeito do fantástico, mas não o esgota. O crítico espanhol David Roas, ao comentar o conto "O livro de areia" de Borges, em que um vendedor oferece um livro com um número infinito de páginas ao protagonista, aponta que a inquietude experimentada pelo leitor advém da relação inevitável que ele estabelece entre a história narrada e seu próprio mundo. Roas explica que o mundo construído dentro das narrativas fantásticas parece, a princípio, "normal", pois o leitor o identifica com sua própria realidade. Essa construção se ligaria à presença de dados provenientes da realidade objetiva (citar o nome da cidade em que o protagonista reside, referir-se à Bíblia, mencionar nome de pensadores e lugares reais), no entanto, além destas referências reconhecíveis "e que garantem uma evidente ilusão de realidade, o que é verdadeiramente importante é que a construção do mundo textual parece estar destinada a demonstrar que ele funciona de modo idêntico ao real" (2014:110). O funcionamento do "mundo textual" seria repentinamente tomado por um fenômeno que contradiz as leis físicas que deveriam organizá-lo, se esse realmente se identificasse com o "mundo real". Tal choque é o que leva o leitor a sair do âmbito apenas ficcional e remeter-se a sua própria realidade. Roas defende que o fantástico, assim, depende daquilo que consideramos como real e este, por sua vez, deriva diretamente do que conhecemos. (2014:111)

O produto desta transgressão de nossa ideia do real, afirma Roas, será o medo que "es una condición necesaria para creación de lo fantástico, porque es su efecto fundamental" (2001: 88)[15]. Nesse sentido, o pesquisador defende que, por desestabilizar os limites que nos dão segurança e questionar a validade dos sistemas de percepção da realidade comumente admitidos (cf. 2012:119), o fantástico poderia produzir tal efeito, configurando-se a transgressão ao real (em outros termos, a manifestação do insólito) como uma ameaça. Para abarcar as produções contemporâneas fantásticas, Roas sugere

[15] Todorov já apontava para o fato de o medo ser um efeito frequentemente associado ao fantástico, mas ao contrário de Roas, não o considera condição necessária para este gênero, posto que o medo se associa também a outros gêneros literários e cinematográficos. Além disso, para o pesquisador búlgaro considerar o medo como efeito residiria no leitor, dependeria de seu ato individual de leitura, deslocando as premissas básicas da estrutura narrativa para o universo da recepção. (*apud* GARCÍA, 2000:16)

uma distinção entre o medo físico (ou emocional) e medo metafísico (ou intelectual). O primeiro vincula-se à ameaça física e à morte, impressão experimentada pelos personagens e comunicada, emocionalmente, ao leitor, produto do nível mais superficial da narrativa, o das ações. Já o segundo seria exclusivo do gênero fantástico e, apesar de normalmente se manifestar nos personagens, concerne diretamente o leitor, "já que se produz quando nossas convicções sobre o real deixam de funcionar" (ROAS, 2012: 136)

Qualquer que seja a forma do relato fantástico (tanto nas produções do século XIX, quanto nas mais recentes), este teria sempre o mesmo efeito: inquietar o leitor. A falta de assombro diante do insólito que personagens (e narradores) de textos contemporâneos apresentariam é rebatida por Roas com o argumento de que isso não significa que o questionamento sobre a veracidade do narrado tenha desaparecido como recurso, "sino que ha sido desplazado al lector." (2011: 105). No entanto, mesmo o pesquisador admite que o termo "medo" é problemático, já que pode ser (e foi) utilizado como sinônimo de muitas outras reações: terror, inquietação, angústia, apreensão, estranho (em sua concepção freudiana).

Flavio García faz eco à posição de Roas ao afirmar que seja como se denomine, a dependência de cada época e de cada vertente, o fantástico se associa a uma "variedade de medos", posto que é impossível determinar a reação de um leitor real, em cada ato individual de leitura. O que configuraria o "medo", como termo amplo para se referir ao efeito do fantástico, é o fato de este se destacar de outros gêneros/modos discursivos por suscitar efeitos incomuns que desconstroem as rotinas esperadas de recepção de textos ficcionais, a partir da manifestação do insólito ficcional.

Os contos de Schweblin não provocariam "medo" ao leitor, no sentido tradicional de um produto de ficção criado para amedrontar. Por outro lado, há a clara intenção de suscitar um sentimento particular, próximo à inquietude de que falava Roas e ao estranhamento a que se refere Carlo Ginzburg, o que contribuiria também para aproximar os relatos do universo fantástico. O importante, para um texto fantástico, não seria a *natureza* do efeito em si, mas o fato de que o relato procura construi-lo e mobiliza estratégias para isso. O efeito surgido daquilo que é percebido como insólito estará associado a como o leitor articula tais estratégias a partir de sua realidade[16]. Tal

[16] Nas palavras de Marcello de Oliveira Pinto: "In other words its [Fictional Uncommon] role in the narrative structure is to cause a constant tension between the reader as constructor of meaning and the floating possibilities of the language architecture of a text. I here distinguish the way it operationalize

traço seria inerente e necessário à construção destas narrativas, como vimos nas palavras da própria autora sobre sua obra. Isso porque o insólito se tornaria presente pelas "fraturas das convenções sociais" (Bessière, 2009) colocadas em evidência na narrativa a partir das ações das personagens.

A representação da violência

As "fraturas das convenções sociais" são intensificadas nas narrativas pelo comportamento dos personagens ao longo das situações cotidianas representadas e mais ainda, mesmo que sutilmente em alguns casos, pela manifestação da violência que permeia a interação entre eles. No entanto, não se trata necessariamente de atos de agressão física ou explícita. Segundo Yves Michaud, é obvio que existem elementos de força física cujos efeitos são facilmente identificáveis quando se aborda a violência. No entanto, haveria outro aspecto da violência, mais imaterial, de transgressão vinculada à ruptura ou desvio a uma norma (1989:10). No âmago da noção de "violência" há sempre uma força cuja ação sobre algo ou alguém apresenta um caráter violento quando passa da medida ou perturba uma ordem. O autor define a violência da seguinte maneira:

> Há violência quando, numa situação de interação, um ou vários atores agem de maneira direta ou indireta, maciça ou esparsa, causando danos a uma ou várias pessoas em graus variáveis, seja em sua integridade física, seja em sua integridade moral, em suas posses, ou em suas participações simbólicas e culturais. (MICHAUD, 1989:11)

Percebe-se que a violência para Michaud pode ou não ter múltiplos agentes (como a máquina administrativa ou diferentes organizações) e causar danos físicos. Por outro lado, amplia tal ideia mostrando que a violência possui diferentes modalidades de produção de acordo com os instrumentos utilizados, apresenta uma distribuição temporal ("maciça ou esparsa") e ainda provoca danos de outros tipos (morais, psicológicos, materiais) que não apenas físicos. Só esses aspectos, no entanto, não seriam suficientes. A qualificação de uma força ou uma ação como violenta ocorre em função de normas que são variáveis fazendo com que possam existir "tantas formas de

---

effects to the nature of the effect: and that´s why nor the Freudian *Unheimlich* (…) nor the concept of *étrange*, via Todorov, are enough to deal with what we call Fiction Uncommon. So, if one feels repulsion, terror, discomfort, or identifies the character´s establishment of an unquestionable relationship with an element in plot development that is considered uncommon, it is a matter of how producers and receivers articulate management strategies in the context of their social realm." (2012, 51).

violência quantas forem as espécies de normas". (1989:8) Nesse sentido, a noção de violência, para Michaud, tem em seu âmago a ideia de norma, mais precisamente, de perturbação de um estado "normal"[17].

Isso o leva à discussão sobre o fato de que a violência das sociedades contemporâneas não é a mesma presenciada por sociedades de outras épocas históricas. É necessário considerar as referências normativas, isto é, a violência deve ser entendida "em função de valores que constituem o sagrado do grupo de referência." (Michaud, 1989:14). Por causa da diversidade dos grupos humanos, alguns valores podem ou não ser compartilhados, por isso a importância de se estabelecer critérios para refletir sobre a concepção de violência (sejam eles jurídicos, institucionais, valores do grupo ou até disposições pessoais). Jaime Ginzburg dialoga com esse posicionamento ao afirmar que "a violência é construída no tempo e no espaço", o que irá determinar sua configuração estética de acordo com o tempo histórico em que foi produzida (2012: 15).

Além disso, a particularidade da violência contemporânea, para Michaud, advém do fato de ser um produto de sociedades em que foram alterados não apenas o modo de viver, mas também a tecnologia e os meios de comunicação. Sem se aprofundar em todos os aspectos levantados pelo autor quanto às estratégias de gestão da violência, Michaud afirma que as sociedades contemporâneas fizeram da violência um instrumento banal e estão sempre criando novas formas de controlá-la, neutralizá-la, utilizá-la e reduzi-la, de acordos com os interesses em jogo (a violência dos estados pode ser aceita enquanto a violência de grupos não reconhecidos é considerada ilegal). A contribuição da mídia para banalizar a violência, por exemplo, levaria as pessoas a uma experiência anestesiada da realidade.

Em uma posição próxima, Ginzburg aponta que a exposição excessiva às imagens violentas, proporcionada pela indústria midiática, pode levar à falta de empatia, pois "se tivéssemos a disponibilidade emotiva de reagir com intensidade a cada uma das notícias que recebemos sobre guerras, genocídios, destruição, nosso aparelho psíquico

[17] Jaime Ginzburg (2012) define a violência a partir de uma situação, promovida por um ser humano ou por um grupo de seres humanos, que leva a danos físicos a outra pessoa (ou grupo). Por isso, a violência seria "um fenômeno que inclui deliberado dano corporal. A violência, tal como definida aqui, envolve o interesse de machucar ou mutilar o corpo do outro, e levá-lo à morte." (2012: 11) O caráter deliberado desta violência que atingiria o corpo do outro, tal como entende Ginzburg, não é reconhecível em todos os relatos de Schweblin, no entanto, nos contos selecionados, a violência regula de diferentes maneiras as relações estabelecidas pelas personagens. Nesse sentido, o que essa definição e a violência nas narrativas da autora argentina têm em comum é a perspectiva adotada de que "a violência é constante no campo da experiência humana" (2012: 11), e pode, portanto, se manifestar de diversas maneiras (na relação entre pais e filhos; entre patrão e empregado; na passagem da ordem para a desordem; na dominação pelos governos; etc.).

provavelmente não suportaria" (2012: 23). A falta de empatia, causada pelo excesso de exposição ou pela banalização de imagens violentas, a nosso ver, remete à necessidade da arte de proporcionar outra maneira de ver o mundo, no sentido de tirar da automatização a maneira de perceber a realidade, aproximando-se do que defendia o historiador Carlo Ginzburg.

Dessa forma, a maneira como a violência é representada nos relatos de Schweblin seria um dos fatores que influenciaria a percepção do leitor, uma vez que ele será capaz de reconhecê-la em sua própria realidade, levando-o ao efeito perturbador. Por abordar temáticas ligadas ao cotidiano e as interações sociais que ali se tornam possíveis, nota-se que a autora se preocupa com certa interpelação dos textos com relação ao presente. Tal preocupação a leva a privilegiar um modo de representação que preza pela verossimilhança. Uma representação "realista" (no sentido de apresentar o mundo literário como reflexo possível do mundo extraliterário), como vimos, é também condição necessária ao fantástico e, claro está, não é nova, entretanto, parece-nos que a autora faz dela um uso incomum pelo efeito que pretende acarretar.

Uma das características principais do realismo surgido no século XIX seria a exigência de representar o próprio presente. Como ponto de partida, pode-se pensar nas proposições feitas por Georg Lukács no texto "Narrar e descrever" (1936) sobre essa produção. Sua visão, ideologicamente pautada, enquadra o romance realista dentro de uma literatura politicamente responsável. Como explica Erik Karl Schollhammer, para Lukács o romance deveria ser "uma representação do individual em conexão concreta com a realidade histórica e social dentro de uma visão abrangente e unida" (2009: 166). Para atingir tal objetivo, Lukács defende a narração em detrimento da descrição, pois esta levaria à perda da unidade e totalidade narrativa e deveria ser usada apenas na medida em que se justifique dentro da necessidade dramática, enquanto aquela seleciona os elementos essenciais da realidade histórica a ser representada e entrelaça os detalhes explorados no texto, garantindo o interesse do leitor pela história. Assim, o realismo "verdadeiro" se afastaria tanto de uma subjetivação excessiva (naturalismo), quanto de uma objetivação também em exagero (formalismo modernista).

Desde então, a definição do que seria o realismo sofreu muitas modificações, já que o termo foi usado para definir manifestações artísticas diversas[18]. Apesar de

[18] Partindo de outro ponto, o realismo foi visto por Erich Auerbach, por exemplo, como uma corrente estética que atravessa a história da arte, não associada apenas à produção do século XIX. Para Auerbach, um aspecto inerente ao conceito de realismo é a quebra da regra clássica de níveis sobre o material com

diferentes abordagens, as discussões sobre o realismo parecem compartilhar, por outro lado, um questionamento sobre a intenção destas manifestações artísticas em construir uma representação da realidade, seja ela uma representação fiel, mimética, ou aquela destinada a produzir um "efeito de real", como queria Roland Barthes, prezando pela verossimilhança.

Barthes pauta sua discussão a partir dos elementos internos da estrutura narrativa e suas funções. Alguns detalhes na narrativa parecem pretensamente insignificantes – objetos que não participariam, "à primeira vista, da ordem do *notável*" (2004: 36). No entanto, Barthes mostra que tais detalhes "inúteis" que não fazem progredir o enredo são inevitáveis e não foram inseridos no texto sem motivo. Eles funcionariam como um índice de realidade exterior, fazendo com que o leitor, ao entrar em contato com o texto, seja capaz de perceber nele tal realidade, quase sem esforço. Dentro dessa leitura, o caráter artificial da representação escrita, por meio da descrição necessária à inclusão desses elementos na narrativa, é reduzido[19]. Tais elementos não possuiriam, assim, outra função ou sentido que "significarem o real", "não dizem nada mais que isso: *somos o real*" (2004: 43). A carência de outro sentido cria um "efeito de real" produzido pela inserção desses elementos na trama textual.

Em outra perspectiva, Luz Horne encontra na literatura contemporânea latino-americana um interesse renovado por uma literatura "realista", ainda que com distinções ao que seria o realismo anterior. Nos autores contemporâneos, haveria uma preocupação de mostrar algo da ordem do real de sua própria época, mas para conseguir isso, recorrem a formas diferentes das consagradas pelo realismo clássico, já que "si cambia lo que entendemos por realidad y los modos de percibirla, y si cambia lo que consideramos como verosímil, los modelos de representación también deberían cambiar." (2011: 14). Para Horne, esta literatura procura produzir uma "intervenção no real", a partir da desestabilização textual com a intervenção de um elemento alheio ao

---

que a arte poderia trabalhar – aquilo que é cotidiano, real e prático corresponderia a um estilo baixo, enquanto o estilo elevado estaria destinado a trabalhar com o que é sublime, heroico ou trágico. Tal quebra, defende o autor, pode ser encontrada desde a Antiguidade, com os relatos da vida de Cristo, no entanto, foi com o movimento realista do século XIX que esta se produziu de maneira evidente e sistemática. Por se tratar do material com o qual o escritor trabalha, parece-nos interessante retomar o pensamento do pesquisador, relacionando às temáticas exploradas por Schweblin em seus contos, ligadas ao cotidiano.

[19] A defesa de Barthes para comprovar tal redução da artificialidade passa pelos conceitos semióticos. Ele afirma que o detalhe concreto na narrativa cria uma ilusão referencial, pois faz ligação direta entre um referente e um significante, expulsando o significado do signo, e com isso, qualquer possibilidade de "forma de significado", que se refere à estrutura narrativa. (2004: 43)

que é estritamente literário[20]. A obra de Schweblin não se encaixa nos parâmetros descritos por Horne, dado que a representação nos seus relatos permanece no domínio do estritamente literário, mas é possível pensar que configuraria outra forma de retomar uma representação realista na produção atual. O realismo dos contos de Schweblin se pauta por uma representação do cotidiano reconhecível para o leitor (evidenciando a intenção de interpelar uma experiência do presente) e pela manutenção de uma ordem racional para representar o mundo, a qual, ainda que se apresente num frágil equilíbrio, não altera os parâmetros de tempo e espaço como muitas narrativas fantásticas. Se o realismo necessariamente passou (e passa) por transformações, uma vez que o conceito de realidade também se modifica de acordo com as épocas, poderíamos supor que os contos de Schweblin configurariam outra forma de representação desta realidade, que parecem querer interpelar uma experiência de violência.

[20] Segundo a autora, "ya no se busca *representar* lo real sino más bien señalar o incluir lo real en forma de indicio o huella y, al mismo tiempo, producir una intervención *en* lo real" (2011: 15), a partir da própria materialidade do texto. Para a autora, na interrupção da verossimilhança, da ordem simbólica e racional presente nessas narrativas seria possível reconhecer uma "ambición realista", isso é, com uma tentativa de apresentar "algo de sus propios mundos contemporáneos" (2011: 16), produzindo um realismo de outro modo, um "verosímil realista", ainda fazendo com que o leitor possa encontrar semelhanças entre a ficção e o material extraliterário que ela representa por um efeito de realidade. Para isso, analisa obras dos autores César Aira, Sergio Chejfec e João Gilberto Noll.

Capítulo 2

O desequilíbrio de forças nas relações entre sujeitos

Se, como sustentamos no capítulo anterior, a autora organiza sua escrita a partir da presença de um elemento perturbador, fazendo com que suas narrativas oscilem entre um universo que beira o fantástico sem abrir mão da verossimilhança na representação, cabe-nos analisar como tal postura reverbera no texto. Em alguns contos, o efeito perturbador está intimamente associado à maneira como os personagens se relacionam dentro das de situações cotidianas, interação muitas vezes marcada por relações de dominação que comportam manifestações de violência. Nesse sentido, retomamos a perspectiva de Jaime Ginzburg sobre a violência, que afirma que esta "é constante no campo da experiência humana" (2012: 11), e pode, portanto, se manifestar de diversas maneiras (na relação entre pais e filhos; entre patrão e empregado; na passagem da ordem para a desordem; na dominação pelos governos; etc.).

No conjunto de contos selecionados neste capítulo, a interação entre as personagens está pautada por um desequilíbrio de forças: um personagem (que pode inclusive representar uma instituição) exerce seu poder e controle (legitimados ou não por mecanismos sociais) sobre outro(s) personagem(ns). Esse aspecto dos relatos pode ser pensado nos termos em que Foucault explora as microrrelações sociais, as quais são base para mecanismos e práticas de poder em escalas mais amplas na sociedade, favorecidos pela construção de determinados discursos com propósitos bem específicos de controle e disciplinamento dos indivíduos. Para ele,

> (...) as relações de poder existem entre um homem e uma mulher, entre aquele que sabe e aquele que não sabe, entre os pais e as crianças, na família. Na sociedade, há milhares e milhares de relações de poder e, por conseguinte, relações de forças de pequenos enfrentamentos, micro lutas de algum modo. Se é verdade que estas pequenas relações de poder são com frequência comandadas, induzidas do alto pelos grandes poderes de Estado ou pelas grandes dominações de classe, é preciso ainda dizer que, em sentido inverso, uma dominação de classe ou uma estrutura de Estado só podem bem funcionar se há, na base, essas pequenas relações de poder. O que seria o poder de Estado, aquele que impõe, por exemplo, o serviço militar, senão houvesse em torno de cada indivíduo todo um feixe de relações de poder que o liga a seus pais, a seu patrão, a seu professor – àquele que sabe, àquele que lhe enfiou na cabeça tal e tal ideia? (FOUCAULT: 2003, 231).

Foucault entende que as microrrelações de poder estão presentes em diferentes esferas da vida social, inclusive entre indivíduos. E, poderíamos acrescentar, se a interação entre pessoas possibilita uma forma de relação de poder, abre espaço também para a manifestação da violência, seja ela em que forma for (física, psicológica). George Simmel, por outro lado, delineia diferenças entre relação de poder e relações de violência. Como explica Giane Alves de Carvalho, retomando a este autor,

> o poder é uma forma de exercer a dominação que se caracteriza pela legitimidade e pela capacidade de negociar o conflito e estabelecer o consenso, enquanto a violência é uma relação social inegociável, pois alcança, no limite, as condições de sobrevivência, materiais e simbólicas. No famoso capítulo "Superiority and subordination", de Simmel (1896), a dominação, assim como o conflito, não se encontra na imposição unilateral da vontade do subordinador sobre o subordinado, mas envolve uma ação recíproca. A ação do subordinador não pode ser compreendida sem a referência ao subordinado e vice-versa, ou seja, ao contrário de violência, a dominação é uma forma de interação" (2007: 155).

Ainda que seja pertinente reconhecer que a dominação advinda das relações de poder depende da interação entre os indivíduos, percebemos também que é a partir desta que ações violentas podem ocorrer, e efetivamente ocorrem nos contos selecionados neste capítulo, uma vez que a dominação, no sentido da hierarquia de forças estabelecida entre os personagens, envolve e determina também as condições de sobrevivência a que estão expostos. Veremos, assim, como as situações apresentadas nos contos a seguir constroem-se ao redor de personagens que exercem seu poder e aqueles que a ele se submetem, mesmo que momentaneamente.

A perturbadora relação familiar

No conto "Hacia la alegre civilización de la Capital", a dificuldade inicial apresenta-se desde a primeira frase: "Ha perdido su pasaje y tras las rejas blancas de la boletería se le ha negado la compra por falta de cambio". (2011: 9). Existe o relato porque existe a impossibilidade de adquirir a passagem e embarcar no trem. Assim, o personagem Gruner encontra-se, contra a sua vontade, em uma estação de trem onde, aos poucos, passa a interagir com as pessoas ali presentes: o homem da bilheteria (Pe) sua mulher (Fi) e mais três homens (Gong, Gill e Cho), antigos executivos da "Capital".

A recusa do homem da bilheteria em vender uma passagem a Gruner é o primeiro elemento perturbador utilizado pela autora para armar o conto. Há uma explicação para sua recusa inicial (não haver dinheiro para dar o troco), mas o prolongamento desta situação dá lugar ao conflito. O narrador onisciente não esclarece por que o personagem estaria ali e como chegara a este local. A economia narrativa reduzida ao essencial deixa entrever lacunas que o leitor tenta preencher, ao entrar em contato com uma situação inusitada e reconhecível, mesmo que não a apreenda completamente[21].

O que o leitor sabe com clareza, por outro lado, é a oposição que o personagem constrói entre o lugar em que se encontra e a "Capital" onde pretende chegar. Tal disposição em pontos opostos revela que o espaço não se configura apenas como pano de fundo, mas pode "revelar metaforicamente as práticas ideológicas do mundo posto em ficção e ser um potente canal para a deflagração de sentidos" (GAMA-KHALIL, 2012: 30) e, nesse sentido, contribuir para o surgimento do insólito. O local da estação de trem, nomeado de "campo", é descrito com imagens que remetem à imensidão e ao isolamento e que poderia, geograficamente, corresponder a muitos lugares: "desde un banco de la estación, mira el inmenso campo seco que se abre hacia los lados" ou "la línea negra en la que se pierden los rieles de la estación" (2011: 9). Do outro lado está a "Capital", que não é nunca nomeada como cidade, mas que está sugerida como o espaço urbano, um espaço desejado e talvez cheio de promessas favoráveis e inalcançáveis ao protagonista, pela recusa do homem da bilheteria.

Neste espaço ao mesmo tempo reconhecível e desconhecido pelo leitor, a impossibilidade de comprar o bilhete opera uma fratura nas convenções sociais esperadas. Como aponta Elsa Drucaroff, a falta de troco subverte o valor do dinheiro como "espejo de valor que permite adquirir todo" (2006: 121), posto que ao

[21] Alguns elementos deste início sugeririam que o leitor entra em contato com um conflito já em andamento. No entanto, não seria uma narrativa *in media res*, uma vez que o conflito ainda não se estabeleceu de todo (só ocorrerá com o prolongamento da estadia de Gruner na estação de trem). As lacunas presentes sugerem uma narrativa pautada pelo silêncio, no sentido daquilo que o narrador escolhe ou não revelar, e o silêncio dará lugar ao insólito: para a negativa em vender a passagem não há resposta nem na personagem, nem no leitor. Ao abordar o silêncio dentro das narrativas fantásticas, Rosalba Campra afirma que "Existen, sin embargo, silencios incolmables, cuya imposibilidad de resolución es experimentada en el cuento fantástico como una carencia por parte del lector, y que estructuran el cuento en sus características genéricas. Éste es el tipo de silencio que encontramos en el cuento fantástico: un silencio cuya naturaleza y función consisten precisamente en no poder ser llenado. El sistema prevé la interrupción del proceso comunicativo como condición de su existencia: el silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad" (1991: 52).

personagem é impedida a alegria de "consumir", aspecto sugestivo da qualificação positiva da "Capital" como um lugar "alegre". Ela afirma

> Con un acento falsamente ingenuo, con entonación socarrona y lejana, el texto define como "alegre" a esa civilización a la que los protagonistas intentarán retornar, donde las reglas son las nuestras: el dinero funciona como equivalente universal de todas las riquezas (2006: 121)

O dinheiro como parâmetro de "todas as riquezas" determinaria que a mercadoria, o produto a ser consumido, comprado, seja o elemento diferenciador entre o "campo", onde Gruner e os outros se encontram, e a "Capital". Este funcionamento interrompido do dinheiro, que ocorreria em um local em que "as regras são como as nossas"[22], também auxilia para a manifestação do insólito. O narrador é claro ao mostrar que neste espaço do campo, os personagens "han perdido todo. Mujeres, hijos, trabajos, un hogar, esas cosas que podrían tenerse antes de quedar varado en una estación como ésa" (2011: 17). Interessante notar que "mujer, hijos, trabajo" parecem adentrar, na lógica do narrador, na mesma categoria das mercadorias que podem ser compradas, adquiridas com dinheiro (DRUCAROFF, 2006: 122).

Neste espaço, a reiteração da recusa aos pedidos para comprar a passagem a cada vez que um trem se aproxima da estação dá indícios da relação que se estabelece entre Gruner e Pe, revelando o controle que este pode exercer sobre aquele e intensificando a presença do insólito na narrativa, pois nada justifica claramente os motivos que levam a Gruner, com o passar do tempo, a aceitar tal domínio. Talvez o aceite primeiro pela fome e depois pela necessidade de encontrar um lugar para se abrigar do frio. Obrigado a permanecer na estação de trem, Gruner tenta recusar a oferta da sopa quente e de comida mais de uma vez, mas não consegue. Neste ponto, o narrador é irônico ao incluir o leitor como cúmplice por "saber" o que acontece:

> Las acciones de Gruner en el primero día son iguales a las de todas las personas que alguna vez estuvieron en esta situación. Recluirse ofendido y pasar la mañana junto a la boletería de un tren que no llega. Después, negarse a almorzar y, por la tarde, estudiar en secreto las actividades del grupo. (…) Después Fi trae té para todos, y

[22] Retomamos David Roas: "para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad" (2014: 8). A descrição do espaço físico nesta narrativa, como vimos, dá indícios do que ocorrerá com o personagem, mas há também uma dimensão do espaço em que se esclarecem as "práticas ideológicas do mundo posto em ficção", a que se referia Marisa Martins Gama-Khalil, com a oposição entre "campo" e "Capital". A expressão "donde las reglas son como las nuestras" de Drucaroff ecoa a necessidade vista por Roas de construir o espaço, não necessariamente apenas a partir de seu aspecto físico, de forma reconhecível para o leitor.

> todos, Pe, Cho, Gong y Gill, le hacen señas a Gruner, que se creía oculto, para invitarlo a unirse al grupo. Pero Gruner, lo sabemos, se niega. (2011: 13-14).

Gruner não seria, portanto, o único. Suas ações são iguais "a las de todas las personas que alguna vez estuvieron en esta situación", o que sugere a viabilidade de que alguém mais pudesse se encontrar retido em uma estação de trem por falta de dinheiro trocado para comprar uma passagem. No entanto, há matizes nessa descrição que permitem a irrupção do insólito. Como o narrador saberia que as reações de Gruner são como as de qualquer outra pessoa que se encontrasse nessa situação? Como alguém poderia se encontrar em uma situação que se prolonga a ponto de impedi-lo de sair de uma estação de trem por tempo indeterminado? Além disso, o uso da primeira pessoa do plural ("lo sabemos") inclui o leitor em sua visão e o convida a compartilhar do que já se sabe: a teimosia (ou resistência) inicial de Gruner.

A descrição feita pelo narrador utiliza um procedimento de dissociação para se referir ao personagem, ao relatar que não é ele quem aceita o prato de sopa oferecido por Pe, e sim suas mãos: "Pero su mano se mueve sola hacia al tazón, y el calor entre los dedos lo distrae" (2011: 10). A seguir, o aproxima a um animal com a comparação que o próprio personagem faz ao refletir sobre o cachorro na estação: não seriam os cachorros do mundo o resultado de homens cujos objetivos de deslocamento teriam fracassado? A transformação de homem a cachorro seria feita a base de caldo quente (o mesmo oferecido a ele) e de um sentimento de terror e frio que levam todos ao silêncio (o mesmo ocorrerá com ele?). O silêncio não diz respeito, assim, apenas à estrutura da narrativa, mas também à reação do personagem, que paulatinamente aceita o que lhe é oferecido e imposto simultaneamente, uma vez que não lhe é dada outra escolha. A submissão, característica muitas vezes associada ao comportamento canino, se aproxima da atitude do personagem, pois ele permanece calado, ainda que o narrador onisciente deixe escapar certa indignação do personagem, que caracteriza Pe como "miserable". Sua reação passiva aparece no trecho: "el diario ahora enroscado vuelve a apoyarse en el regazo de Gruner sin que ninguna conclusión logre incorporarlo para ir en busca del miserable que le ha negado la civilización alegre de la Capital" (2011:10). No fragmento, percebe-se que ele não reage, senta-se novamente e "todo permanece quieto y en silencio".

A microrrelação de poder entre Gruner e Pe se intensifica conforme o personagem se submete às regras desta nova realidade. Há uma mudança significativa

no léxico usado pelo narrador para evidenciar os pensamentos de Gruner sobre sua situação. Ao aceitar a sopa, pensa que se estivesse em uma guerra, já teria perdido duas batalhas. Mais adiante, o narrador insiste: "Sabe que afuera el frío es húmedo e inhóspito y sabe también que ha perdido otra batalla, puesto que no tarda en llevarse a la boca el primer bocado" (2011: 12). O uso do vocabulário bélico evidencia as relações de poder e a violência que, como vimos, confluem desde este início, pois a interação de Gruner com o homem da bilheteria toma moldes de um processo de dominação, ao mesmo tempo que revela a violência dessa relação: ao oferecer o alimento, Pe indica que depende dele a sobrevivência do personagem.

Mas a resistência de Gruner não dura. Sente-se atraído pela familiaridade da situação a ponto de compará-la com a situação ideal da "Capital":

> con fraternales palmadas en los hombros, Pe felicita a sus hombres de oficina mientras ellos, agradecidos, preparan una mesa que a Gruner le recuerda aquellas íntimas festividades navideñas de su infancia y, por qué no, a la alegre civilización de la Capital" (2011, 14).

O vocabulário bélico é substituído por expressões que remetem semanticamente às ideias de união e família. Gruner é convidado a "unirse al grupo" (2011: 14), enquanto vê de longe que "la noche los reúne a todos en la preparación de una cálida cena familiar", e mais adiante na narrativa, de longe percebe o "murmullo familiar"[23]. A referência à família aparece ainda com a brincadeira que os outros "oficinistas" fazem com Gruner, pedindo-lhe para passar o sal de um lado para o outro da mesa, até que tal ação é cortada por Pe, tomando para si o papel da autoridade, como um pai faria. O domínio exercido por Pe não recai apenas sobre Gruner, mas sobre todo o grupo. Isso se evidencia também com explicações sobre como os outros homens trabalhavam na terra ao redor da estação sob o comando do "pai". O narrador faz menção direta a tal papel social de Pe (e de sua mulher) construído dentro daquele contexto, quando explica, não sem ironia, que os "oficinistas" vão arrumar a cama de "Papá y Mamá".

A opressão presente na situação, em que três "oficinistas" (quatro com Gruner) trabalham em um ambiente onde estariam normalmente deslocados e sob as ordens de

[23] Elsa Drucaroff, continuando sua leitura a partir da questão da mercadoria, vê na mesa posta e na citação sobre "íntimas festividades navideñas de su infancia" o que há em comum entre o espaço do campo e da cidade ("Capital"): o fato de ambos terem em sua cultura festas populares, a ideia de lugar (como aquele a que se pertence) e a família. No entanto, o que continua faltando é a lógica da mercadoria: "en esa mesa la riqueza no se obtuvo con dinero y el dinero no media aunque sea indirectamente las relaciones entre los que allí van a sentarse, como ocurre en la 'civilización de la Capital'" (2006: 123). Assim, a pesquisadora vê no teatro forçado da família representado no conto uma coerção extra econômica, pré-capitalista, isto é, o controle não advém da lógica do dinheiro e do trabalho, mas de um vínculo humano "que más se parece a un secuestro, a una maligna relación entre captores y prisioneros". (2006: 123)

um homem sobre quem não se explica por que carrega tanta autoridade, aceita por eles, é, portanto, transformada e legitimada pela ideia da família. Evidencia-se uma microrrelação de poder entre Pe e os outros, em que este assume o papel do patriarca orientador de seus "filhos"[24]. A família "seria um útil modo de manter o controle". (GINZBURG, 2012: 83) e, como tal, é também um espaço institucional legítimo no qual pode se manifestar a violência. Como instituição social existente em diversas tradições conservadoras, a família encara a figura paterna como uma autoridade, associada à lei, à ordem, à norma. Como explica Ginzburg: "Sem a presença de um pai, não haveria como assegurar disciplina, controle, regularidade e continuidade no funcionamento da realidade" (2012:79). Mas o afeto paterno ao filho não é incondicional e "pode ser casual, arbitrário, condicionado pelas circunstâncias" (2012: 81). Tampouco seria incondicional na direção contrária, sugerindo que os filhos também podem violar tal sentimento, como ocorre no conto (ainda, não podemos esquecer, que seja um afeto familiar artificial, construído pela situação de permanência prolongada dos homens na estação).

O personagem é, assim, inserido nessa família artificial. No entanto, nota-se que, mesmo que o domínio pareça ser aceito pelo personagem, suas ações serão contraditórias. Há uma oscilação em seu comportamento, porque ao mesmo tempo em que Gruner entra na rotina, continua procurando maneiras de conseguir comprar o bilhete e ir embora:

---

[24] O conceito de dispositivo de Foucault também depende dessas relações de poder. O dispositivo é um "conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certo tipo de saber e por ele são condicionados" (*apud* Agamben, 2009: 28). Se o dispositivo é um conjunto heterogêneo, que inclui discursos, instituições, edifícios, leis, pode também incluir a construção/instituição da família. Giorgio Agamben, retomando este conceito e ampliando-o, entende o dispositivo como "qualquer coisa que tenha a capacidade de modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões, e os discursos dos seres viventes" (2009: 40). Nesse sentido, aponta para o processo de subjetivação, isto é, produzir o sujeito que resulta da relação entre os seres viventes e o dispositivo. O controle de Pe sobre os "oficinistas" aparece no impedimento de consumir e permitir que se desloquem, fazendo com que se transformem em sujeitos outros do que eram/seriam se estivessem na "Capital". Isso se relaciona à leitura de Drucaroff sobre as personagens no conto: são papéis sociais (advogado, contador, "hombrecitos de oficina", "pequenos oficinistas", na irônica voz do narrador) mas que já não tem significado em sua situação atual, uma vez que a lógica capitalista também não funciona. Drucaroff chama a atenção para o fato de que, ao contrário de construções ideológicas presentes na literatura dos anos 60-70, aqui não é o trabalho o que modifica o ser humano ou constitui sua subjetividade. Não há processos de transformação ou devires possíveis para estes personagens, o que os leva à alienação: "Schweblin produce um cronotopo donde la oposición ciudad-campo es falsa, tempo-espacio son uno y eterno, no hay mobilidad ni cambio, detrás de cualquier escenario, el puro vacío se revela al final tal cual es", afirma Drucaroff (2006: 124-125). Ainda que seja interessante a perspectiva sobre a identidade dos personagens, o que nos interessa particularmente dessa explanação é perceber como estes estão inseridos em uma relação desigual de poder, legitimada pela ideia de família, em um mundo que parece funcionar como o mundo extraliterário do leitor, auxiliando na irrupção do insólito na narrativa.

> Después suplica otra vez. Ofrece pagar a cambio de su trabajo. Pagar por cualquier cosa, pagar por la merienda. Arrimarse un poco a las tareas de campo. Charlar una que otra vez con los hombrecitos de oficina. Descubrir en Gong facultades increíbles en lo que se refiere a teorías de eficiencia y trabajo grupal. En Gill, a un abogado de alto prestigio. En Cho, a un contador capaz. Volver a llorar frente a la boletería y por la noche ofrecerse para preparar el almuerzo del día siguiente. Cazar con Cho conejos de campo, sugerir pagar para agradecer la buena voluntad de la familia, pagar al menos por la tan rica comida. Procurar saber cómo se hace esto y cómo lo otro y procurar también pagar por aquella información tan importante (…) (2011: 15)

A situação de rotina, configurada pelas tarefas habituais, pelas pequenas descobertas e pela constante procura por maneiras de comprar a passagem, é intensificada pelo uso dos verbos no infinitivo, em um ritmo veloz, quase como uma sequência de cenas cortadas que constroem a narrativa em um filme. Para além do procedimento narrativo, o narrador destaca que Gruner quer pagar por seu trabalho, pagar por *qualquer coisa*. Novamente a importância de um sistema organizado por aquilo que se possa trocar pelo dinheiro, sistema a que Gruner e os "oficinistas" são negados ao permanecer na estação de trem. Trabalham na terra, obrigados por Pe, e trocam seu trabalho por comida, hospedagem, não por dinheiro e mercadorias. Ali, já não são advogados ou contadores.

O equilíbrio ao mesmo tempo frágil e opressor da família não se sustenta. Em relação à construção da narrativa, as expressões que remetiam à família e união ganham um novo aspecto que se liga à falsidade. Gruner percebe que a alegria dos três homens ("la alegria oficinista") não é verdadeira: Gill e Gong cospem nos travesseiros ao arrumar a cama dos "pais". É interessante a descrição: os personagens estão no controle ("controlan los pliegues que mal doblados podían dibujar diagonales") e no momento seguinte "están se rebelando", fugindo ao domínio (e às expressões de controle), pois "tanto amor no podía ser real" (2011: 16). Outro momento que pontua a mudança da percepção da família para uma situação artificial está no trecho: "en la noche, cuando renace el eufórico amor familiar, Gruner comprende que todo es y ha sido siempre una farsa que ha comenzado muchos años antes de su llegada". (2011: 16)

O sentimento familiar desloca-se dos "pais e filhos" e parece se estabelecer entre os quatro "oficinistas", como uma "hermandad", também artificial, mas alimentada por uma esperança em comum: parar o trem, conseguir todo o mais que isso envolveria (a negada "civilização da Capital") e libertar-se da situação opressiva. O sucesso do plano é o último elemento narrativo que possibilita a manifestação do insólito e o surgimento

do efeito perturbador: ao conseguirem parar o trem, a descrição da cena sugere (ainda que não a concretize de todo) a entrada em um plano de realidade alternativo, já que enquanto os "oficinistas" e Gruner lutam para entrar no trem, muitas pessoas desembarcam e seus comentários desequilibram a realidade até então estabelecida. Os passageiros comemoram a parada, afirmando que achavam que isso nunca aconteceria. Se antes o leitor poderia alimentar apenas uma suspeita de algo diferente no mundo representado, a verossimilhança deste é posta em cheque, e pela primeira vez de maneira significativa, visto que para que um trem nunca pare, os parâmetros de tempo e espaço vigentes na narrativa seriam outros que não aqueles que regem a realidade do leitor.

Se Gruner e seus companheiros estavam presos na estação, também o estavam os passageiros dentro do trem. O desenlace da narrativa, a possibilidade de ir embora da estação de trem, não se apresenta como uma libertação da situação vivida, mas uma continuidade (e, nesse sentido, a falta de devir a que se referia Drucaroff). De dentro do trem, os quatro "oficinistas" olham a plataforma:

> Una mancha que, ellos lo saben, es una estación llena de gente alegre, repleta de artículos de oficina y probablemente repleta de cambio. Una mancha que ha sido para ellos un sitio de amargura y miedo y que sin embargo ahora, imaginan, se asemeja a la civilización alegre de la Capital. Una última sensación, común a todos, es de espanto: intuir que al llegar a destino ya no habrá nada. (2011: 21)

As pessoas que desembarcam carregam consigo os artigos e mercadorias, a alegria e, que ironia, o dinheiro trocado que caracterizam a "Capital". Em seu espanto, os personagens se dão conta de que, apesar de se libertarem do poder opressor de Pe como desejavam, estão novamente se afastando do destino que queriam. Neste sentido, o texto sugere algo da natureza humana: a constante busca para suprir uma insatisfação, seja ela qual for. Se o insólito na narrativa se construiu pelo desequilíbrio de poder e submissão dos personagens ao homem da bilheteria, em um mundo representado muito próximo ao que reconheceríamos como nossa realidade, o estranhamento para o leitor se intensifica ao permitir uma reflexão sobre sua própria condição, que, como vimos, seria a função esperada da arte para Carlo Ginzburg.

A violência naturalizada

A violência no conto "Matar a un perro" é mais explícita que em "Hacia la alegre civilización de la Capital". Dá-se não apenas no desequilíbrio de poder entre os personagens, mas também na ação física contra um animal. O surgimento do insólito ocorre associado à relação entre os personagens e à maneira como tratam a violência de forma natural, como se fosse apenas mais um aspecto inerente à condição humana[25]. Neste conto, diferentemente do anterior, o espaço urbano é claramente reconhecível (posto que há menções, inclusive, a diferentes avenidas reais da cidade de Buenos Aires[26]), o que permite discutir a ação dos personagens também a partir deste âmbito. Segundo Cleia Schiavo Weyrauch (2011)

> A violência urbana se manifesta de diversas formas, individual e/ou coletivamente, segundo a natureza do espaço público e/ou privado, da qualidade de seu processo de produção, urbanização e, sobretudo, do nível de privação de sua população no campo da sobrevivência e dos direitos sociais. (...) A cidade como lugar das desigualdades se intensifica em certos contextos históricos, a exemplo o da consolidação do capitalismo e suas consequentes transformações. Este quadro colabora na interiorização da violência na medida do grau de frustração com base nas aspirações e bloqueios advindos tanto do desejo de qualidade de vida quanto dos estímulos da sociedade de consumo dirigido. A violência urbana tornou-se um fenômeno sistêmico alimentado pela economia, pela política que expressa a dinâmica global da estrutura capitalista sobretudo em países como os da América Latina onde o nível de concentração de renda é espantoso.

Os aspectos levantados por Schiavo Weyrauch sobre a relação da violência urbana e da economia baseada no sistema capitalista permitiriam uma explicação para a ação central do conto. Não sabemos muito sobre o narrador, mas desde o início, ele evidencia sua motivação:

---

[25] Milton Hernán Bentancor, em artigo sobre três contistas hispano-americanos contemporâneos, incluindo Schweblin, faz referência a essa violência "natural": "La violencia descrita en estos cuentos es - lamentable y absolutamente- natural. No es una violencia institucionalizada, como la de las novelas de las dictaduras de los años 80. Tampoco es el reflejo literario del accionar de guerrillas tales como el M-19 o Sendero Luminoso. Es una violencia que nace en cualquier momento, en cualquier lugar, por cualquier circunstancia, casi sin motivo. Pero a la que nos vamos acostumbrando." (2016). Talvez, pelo fato de que o leitor seja capaz de reconhecer tal violência naturalizada e seja obrigado a refletir sobre ela, o conto permita um efeito de estranhamento. Por outro lado, ainda que a violência neste conto não esteja diretamente ligada à violência institucional explorada nos romances que tratam das ditaturas latino-americanas, como defende Bentancor, ela tampouco é totalmente sem amarras, uma vez que o narrador sugere a existência de um "grupo" ao qual o protagonista deve entrar.

[26] "Tomo la avenida Caseros, creo que baja hasta el puerto". (2011: 27); "Después de varias cuadras Caseros cruza Chacabuco. Después Brasil, que sale al puerto (…)" (2011: 27)

> La prueba es fácil pero es muy importante superarla y por eso estoy nervioso. Si no hago las cosas bien no entro, y si no entro no hay plata. No hay otra razón para entrar. Matar a un perro a palazos en el puerto de Buenos Aires es la prueba para saber si uno es capaz de hacer algo peor. (2011: 25).

Por necessidade de dinheiro, portanto, o protagonista aceita a missão de matar um cachorro, sendo bem sucedido na tarefa, mas fracassando em relação ao seu objetivo final: "entrar" no que, se supõe, ser algum tipo de organização. O "algo a peor" a ser feito é revelado mais adiante: "Ellos dicen: algo peor, y miran hacia otro lado, como si nosotros, la gente que todavía no entró, no supiéramos que peor es matar a una persona, golpear a una persona hasta matarla" (2011: 25). A ação de olhar para o lado desse sujeito coletivo e anônimo ("ellos") mostra que, se há um silêncio compartilhado por todos que participam deste grupo, há também algo subentendido, a possibilidade da violência contra outro ser humano para suprir uma necessidade de sobrevivência ("si no entro no hay plata").

Nesse sentido, percebe-se que a violência já não diz respeito à família como instituição de controle, mas sim a outro contexto social, ainda que também ligado a um coletivo. A breve explicação sobre tal grupo já é perturbadora, posto que, associado a atividades violentas, não se esclarece se estaria ligado ao âmbito institucional (se seria, por exemplo, um braço de uma organização socialmente reconhecida) ou se funcionaria à margem dos espaços em que a violência é socialmente legitimada. De qualquer forma, a ambiguidade em relação a essa organização proporciona a reflexão sobre quanto desta violência é legitimada ou não, sem, por outro lado, levar o leitor a duvidar da sua existência, posto que sua realidade cotidiana poderia ser também carregada desta violência "naturalizada", a que estamos "acostumados", como defende Bentancor (2016).

O narrador está, portanto, disposto a realizar a prova e "entrar" para o grupo. Junto com ele está Topo, o homem de pequenos óculos negros, responsável por levá-lo até o local escolhido e determinar se a tarefa foi cumprida de forma satisfatória. A microrrelação de poder que se estabelece entre os personagens, posto que na sua interação com Topo, o narrador se coloca em um lugar inferior a ele, também será carregada de violência, que se evidencia pelo uso da palavra e pelo silêncio entre eles,

marcados em diálogos extremamente curtos[27], em que Topo dita ordens sobre o que o narrador deve fazer, como em "El Topo dice: nombre, y yo contesto" (2011: 25), ou faz comentários que ressaltam o seu despreparo, apontando, por exemplo, que ele não havia levado um pau para matar o cachorro ou sequer luvas para colocar o animal dentro do carro.[28]

O domínio exercido por Topo sobre o narrador e a posição submissa deste é evidente no momento em que estão no carro e o cachorro, machucado, mas vivo, no porta-malas. O narrador diz: "El Topo dice: frená. Freno. Dice: acelerá. Sonríe. Acelero. Más, dice, acelerá más. Después dice frená y freno. Ahora el perro se golpeó varias veces, el Topo se relaja y dice: seguí, y no dice nada más. Sigo." (2011: 27). A descrição é exageradamente violenta e cruel, não pela presença de detalhes possíveis sobre como o cachorro se machuca, mas pela repetição intencional e ordenada da ação de acelerar e frear. A narrativa constrói sutilmente uma imagem ligada ao excesso, que, segundo Ginzburg, "são muito comuns em cenas de agressão, como procedimentos de intensificação". (2012: 30).

Como vimos, a interação entre eles se baseia em uma linguagem direta, rápida, com uso de imperativos: um manda, o outro obedece. O narrador não se opõe às ordens porque está o tempo todo sob a pressão de terminar a tarefa. Há também um indício da crueldade latente do homem de óculos, pois enquanto dá ordens para machucar o cachorro, sorri e relaxa ao sentir-se satisfeito depois de vários golpes. Nesse sentido, essa cena sugere a naturalidade da violência para estes personagens, que contribui para a manifestação do insólito no conto. Para Topo, machucar o cachorro é motivo de prazer, para o narrador, uma ação necessária para sobreviver.

Por outro lado, ainda que tente tratar a tarefa como uma ação sem grandes consequências, o narrador precisa diminuir seu impacto para que seja bem sucedida, dando espaço para sua hesitação. A crueldade necessária para matar o animal aparece

---

[27] Diz Bentancur: "el 'dominante' presiona al otro, mientras que el "dominado" apenas consigue pensar en un accionar violento. Está justamente en este elemento la mayor diferencia entre los dos. El Topo, el dominante, se construye a través de la palabra dicha. El otro, el dominado, a pesar de utilizar la palabra (¿o se la niega -¿por miedo?- a sí mismo?), no consigue construirse, no consigue ser. No es ni será asesino, ni matador, ni ejecutor: ni de perros ni de hombres ni de pensamientos." (2016). Veremos que essa impossibilidade do narrador será a causa de seu fracasso, posto que o leva a hesitar.

[28] Os comentários aparecem também em "En el auto el Topo dice: si lo dejabas en el piso, se levantaba y se iba. Sí, digo. No, dice, antes de irte tenías que abrir el baúl. Sí, digo. No, tenías que hacerlo y no lo hiciste" (2011: 26); "Tendrías que haber usado guantes" (2011: 27); "Pero [Topo] disfruta del silencio, disfruta pensar que cada palabra que diga son puntos en mi contra. Entonces traga saliva y parece pensar: no va a matar a nadie" (2011: 27)

modalizada por ele, talvez como forma de se convencer da sua capacidade para levá-la a cabo, ao considerá-la inicialmente como "fácil", o que se provará falacioso ao final. O narrador se questiona inclusive sobre o que Topo pensaria, colocando a dúvida no comportamento do homem, que parece acreditar que ele "no va a matar a nadie", atribuindo a dúvida sobre sua capacidade ao outro. No primeiro encontro com o cachorro, o narrador consegue dar o golpe sem demonstrar hesitação, mas não o mata. Quando é obrigado a golpear fatalmente o animal, descreve:

> Me acerco con la pala, veo la espalda del Topo y detrás, en el piso, el perro. Si nadie se entera de que maté un perro nadie se entera de nada. El Topo no gira para decirme ahora. Levanto la pala. Ahora, pienso. Pero no la bajo. Ahora, dice el Topo. No la bajo ni sobre la espalda del Topo ni sobre el perro. (2011: 28)

O fragmento evidencia a hesitação do narrador, presente na dificuldade que encontra para desferir o golpe. Quando o faz, a descrição não é mais a partir da sua ação, mas como se partisse do próprio objeto que "baja cortando el aire y golpea en la cabeza del perro". O ato é, outra vez, explicitamente violento, mas contém também uma carga subentendida de violência, agora em relação ao narrador, que ensaia livrar-se do domínio imposto por Topo. Ao pensar que "si nadie se entera de que maté un perro nadie se entera de nada.", ele mostra que matar o cachorro já teria sido suficiente para dar um passo adiante e ser capaz de matar um ser humano (o homem que o humilhou toda a noite), mas não o faz já que assim ninguém saberia que cumprira a prova. Não pode esquecer do objetivo final, ingressar no "grupo", o que não seria possível sem uma testemunha. Mas, neste momento, o que o narrador demonstra é insegurança percebida por Topo e responsável pela sentença final: "Me asomo por la ventanilla y le pregunto qué va a pasar ahora. Nada dice: usted dudó". (2011: 28)

É possível ainda pensar na hesitação do personagem a partir do seu papel na narrativa. Como determina Ginzburg, a caracterização do narrador é importante, pois "delimita a perspectiva (...). É dele o ângulo pelo qual conhecemos os episódios relatados" (2012:31). Segundo o autor, nos relatos que envolvem violência, é preciso estabelecer, portanto, o papel do narrador: ele se coloca à distância dos acontecimentos e não participa dos fatos narrados; ele é vítima da violência, usando a linguagem para configurar o que ocorreu; ele é o agente da violência, responsável por concretizar ações agressivas; ou ainda, o narrador pode assumir uma posição oscilante entre posições discursivas, como dois personagens diferentes ou assumir a narração em primeira ou terceira pessoa.

Para o crítico, é relevante identificar tais papéis do narrador porque permitem "fazer um salto de articulação da estética com a ética", em outras palavras, considerar se o narrador, como agente da violência, teria alguma empatia pela vítima a ponto de "elaborar as consequências do que realiza. Em suma, se tem uma consciência crítica com relação aos atos que executa" (2012: 32). Por outro lado, se há um narrador distante, ele pode não revelar empatia, priorizando um vocabulário que expressa frieza e indiferença. Se o narrador for a vítima, é preciso perceber se é capaz de relatar de modo completo o que ocorreu ou se apoia em "resíduos", e se identifica o agente da agressão, entre outros aspectos.

No caso de "Matar a un perro", o narrador é o próprio personagem e é também um agente da violência, já que irá matar o cachorro. Como agente em potencial da violência, para convencer-se da sua capacidade de ação, o narrador não demonstra empatia e tampouco projeta as consequências em relação ao cachorro de um ponto de vista ético (ou em relação à pessoa que ele poderá assassinar se passar no teste, ou a Topo, se decidisse matá-lo). Mostra-se interessado somente no que diz respeito a si mesmo, dentro de uma situação em que não considera um problema matar a outro ser vivo. No entanto, pode-se considerar que o narrador é também vítima da dominação exercida por Topo. Nesse sentido, percebe-se que a conduta do narrador é modelada e controlada por Topo, como representante da organização a que deseja ingressar, configurando o processo de subjetivação a que se referia Agamben (2009), em que o sujeito resulta da sua relação com o dispositivo (neste caso, encarnado em Topo).

Ainda em relação à manifestação da violência na narrativa, nota-se que há mais de um plano em que as relações de submissão e domínio se estabelecem, já que podem ser pensadas a partir de como os personagens humanos interagem entre si, mas também como interagem com os cachorros. Os animais, que são, durante a maior parte do tempo, submetidos à violência dos dois personagens, parecem sair dessa condição e adotar uma posição do domínio ao final, quando o narrador é deixado sozinho na mesma praça em que golpeara o cachorro pela primeira vez. A possível agressão contra ele não é relatada, mas sugerida, construída no conto com os comentários do narrador de que os cachorros não esquecem[29]. Por isso, as consequências finais não são explícitas, o

[29] Vale lembrar que outro personagem já havia previsto a reação dos cachorros e alertado o narrador. Quando está na praça, selecionando sua vítima, o protagonista encontra um bêbado que diz: "que eso no se hace, que después los perros saben quién fue y se lo cobran" (2011: 26). A interação entre os personagens é rápida, mas para o leitor funcionaria como uma previsão ou aviso do que ocorrerá com o personagem. Além disso, seria suficiente para sugerir que outra realidade se confundiria com a do

que proporciona o efeito inquietante para o leitor por apenas sugerir o que ocorrerá em seguida.

Isso se aproxima da posição de Bentancur: a violência, tratada dessa maneira natural, esperada até, nos ambientes urbanos, sugere a desestabilização de uma ordem, impondo, de alguma forma e em certa medida, o caos. O provável ataque dos cachorros ao narrador estaria desfazendo o desequilíbrio de poder entre o homem e o animal? Invertendo-o? Em outro sentido, a violência como causadora da desordem se encontra no fato de ser ela a condição necessária para adentrar um grupo que parece funcionar às margens da ordem social estabelecida. Seja por um lado ou por outro, ao realizarem ações tão violentas (contra outro ser vivo, na forma que interagem entre si) os personagens não demonstram nenhum remorso ou preocupação ética. Se o leitor também achar isso natural, talvez aí esteja o problema.

Sobre como construir um patrão

No conto "El cavador", o desequilíbrio de forças na interação entre os personagens está ligado ao que talvez seja o mais representativo da sociedade capitalista: a relação entre patrão e empregado. Sem nos aprofundar em uma questão que é mais que complexa, destacamos que essa relação pressupõe que o empregado coloque a disposição do empregador sua força de trabalho, de modo a conseguir sua subsistência (usualmente, na sociedade contemporânea, na forma de dinheiro que será trocado por mercadorias, dentro da lógica capitalista também explorada no conto "Hacia la alegre civilización de la Capital")[30].

---

personagem, uma em que os cachorros são capazes não apenas de reconhecer seu agressor, mas de "cobrar", vingar-se de forma intencional e consciente, pela ação violenta feita contra eles.

[30] Ecoam, nessa definição, os conceitos de Marx sobre o capital, o trabalho e a alienação. Sobre este último aspecto, vale destacar que, segundo o teórico, os bens produzidos pelo trabalhador, como resultado de sua atividade, de suas capacidades físicas e mentais e do seu poder de modificar livremente a natureza, não lhe pertencem, pois são propriedade do capital, isto é, do patrão que possui os meios de produção. Sem a posse do bem produzido, ocorre a alienação do trabalhador em relação, inclusive, à sua atividade produtiva. Esta deixa de ser uma manifestação essencial do homem, para ser um "trabalho forçado", não voluntário, mas determinado pela necessidade externa. O resultado final desse processo é a alienação do homem pelo homem. Não nos aprofundaremos nestes conceitos, mas é interessante a leitura a partir do cavador: não se sabe nada sobre ele, além do fato de que está ali para cavar o poço. Não pede um salário em retorno, por exemplo, que justificaria o porquê de sua ação dentro deste contexto. Nesse sentido, estaria fora desse processo de alienação? Ao impor ao narrador que este seja o patrão, subverte tal processo? Assim como o conto "Hacia la alegre civilización de la Capital", esta narrativa aborda algo do estado das coisas no mundo contemporâneo sem, no entanto, pretender ser didático sobre como alterar tal realidade ou fazer uso dos procedimentos de uma literatura engajada com temáticas políticas ou sociais. Retomando Drucaroff, Schweblin constrói contos em que: "la alienación de los personajes se representa

A explicação é simplista, mas ajuda a compreender como os papéis de patrão/empregado serão construídos, e de alguma forma, subvertidos no conto. Neste, o narrador relata sua viagem para uma casa alugada no litoral e, ao chegar, se encontra com um homem que o interpela como se trabalhasse para ele cavando um buraco no meio do campo. A primeira interação entre eles deixa tanto o personagem, como o leitor, em um estado de atenção:

> - ¿Es usted?
> Retrocedí asustado.
> - ¿Es usted, don? – un hombre se incorporó con dificultad -. No desperdicié ni un solo día, eh… Se lo juro por mi mismísima madre… Hablaba apurado; se estiró las arrugas de la ropa y se acomodó el pelo. (2010: 47)

Ainda sem saber a que se referia esse homem estranho, o narrador o acompanha até um buraco escavado, o que se supõe ter sido a obra em que trabalhara sem desperdiçar um dia sequer. Neste trecho, percebem-se já alguns indícios de que o homem se coloca em uma posição subalterna em relação ao narrador, posto que tenta melhorar sua apresentação ao arrumar a roupa e o cabelo, e também pela forma como se expressa, com a utilização de um pronome de tratamento mais formal na língua espanhola ("usted") e um vocativo denotador de certo respeito ("don")[31]. Colocado inesperadamente em uma situação em que sua avaliação do trabalho feito era esperada, o narrador hesita:

> Me agaché y asomé la cabeza. El agujero medía más de un metro de diámetro y adentro no se alcanzaba a ver nada. ¿Para quién trabajaría un obrero que no reconocía ni a su propio capataz? ¿Qué andaría buscando para cavar tan profundo? (…) Le dije que no bajaría y, como no contestó, me fui para la casa. Recién cuando llegué a las escaleras de entrada escuché un lejano muy bien, don, como usted diga. (2010: 48)

O narrador reconhece que este homem seria um "obrero" e trabalharia para alguém, que em sua concepção, não seria ele. No entanto, alguns aspectos já causam certo estranhamento: se é uma relação socialmente instituída como patrão e empregado, como seria possível que o cavador não soubesse quem era seu empregador? Por que teria escolhido esse homem, que acabara de chegar, como tal? Com que propósito, aliás,

---

desde una distancia socarrona y desde ahí no se detectan psicologías: hay casi criaturas anónimas moviéndose azoradas en un mundo incomprensible" (2011: 23).

[31] A própria construção da fala do cavador levanta dúvidas. Na primeira pergunta, ao usar apenas "usted" ele poderia estar se direcionando a qualquer pessoa que chegasse no local, determinando-a e identificando-a assim como aquela que ele esperava. Como saber se era o narrador quem ele esperava efetivamente?

cava um buraco tão profundo?[32] Além disso, há uma diferença na maneira como tal interação é construída se comparada com os outros contos analisados: parte do próprio "cavador" a postura submissa em relação ao outro, ainda que à revelia do narrador ("- Creo que se equivoca – dije"), que vê atribuído a ele uma posição de domínio sem sequer ter compreendido o que estava acontecendo. Outra marca dessa relação de poder construída pelo cavador aparece na fala "muy bien, don, como usted diga", (2010: 48), já que demonstra aceitar o distanciamento do narrador sem tentar impedi-lo.

As ações e falas do homem, nesse sentido, reforçam a ideia de que seu capataz seria, sim, o narrador. Ele o espera na parte de fora da casa, segue-o e carrega as malas mais pesadas para a casa, pergunta continuamente sobre o "plano" e sobre o que deve ser feito em seguida[33]. O narrador não compreende qual é o serviço que o "empregado" lhe oferece insistentemente, pois o único trabalho relevante parece ser escavar um poço, situação que em si poderia ser pouco usual, mas ainda verossímil. Por outro lado, faz uma tentativa muito fraca de explicar ao homem que ou ele não era quem se esperava ou que deveria deixá-lo em paz. E, se a insistência era para que tomasse uma posição de poder, ele percebe que poderia realmente fazê-lo:

> Me di cuenta de que un gesto mío hubiera bastado para que el hombre se echara a correr hacia el pozo y se pusiera a cavar.
> - ¿Cuánto cree usted que falte?
> - Poco, don, muy poco…
> -¿Cuánto es poco para usted?
> - Poco… no sabría decirle.
> - ¿Cree que pueda terminar esta noche?
> - No puedo asegurarle nada… usted sabe: esto no depende sólo de mí.
> - Bueno, si tanto quiere hacerlo, hágalo.
> - Delo por hecho, don. (2010: 49)

Por que o narrador quereria saber quanto faltava, se não sabia para que servia o buraco?[34] Por que dizer ao homem para continuar (se quisesse, veja bem; um patrão talvez não fosse tão indulgente), se para o narrador o poço parece ter pouca importância?[35] E, por fim, de quem mais dependeria o término dessa "obra"? Conforme

---

[32] "- Hay que seguir cavando./ -¿Por qué?/ Miró el cielo y no contestó." (2010:51)

[33] "Sentado en la galería de la casa, el hombre cabeceaba vencido por el sueño y sujetaba entre las rodillas una pala oxidada. Al verme la dejó y se apresuró a alcanzarme. Caminó en silencio detrás de mí. Llegamos, esperó a que yo bajara todo del coche y cargó lo más pesado. Preguntó si los paquetes eran parte del plan." (2010: 48)

[34] Ou talvez ele soubesse. Uma leitura alegórica do conto poderia concluir que o mistério que envolve o poço se deve ao fato de esse ser o túmulo do próprio narrador, cavado por aquilo que determinará o fim de sua vida. É uma hipótese possível de leitura, mas, claro está, não a única.

[35] "No tenía porque me preocupar con un hombre que cavaba un pozo en una casa que no me pertenecía." (2010: 49) No entanto, ao final, esta falta de preocupação do narrador se provará falaciosa.

a interação entre os dois se delineia com mais clareza (narrador-patrão; cavador-empregado), mais aspectos não explicados aparecem que apenas podem ser alvo da especulação do leitor. Para este, o silêncio quanto ao buraco e ao homem que o constrói aumentaria a sensação de estranhamento instaurada desde o começo, não por ser uma atitude inverossímil, mas por minar a ambição de verossimilhança do relato.

A ida até uma loja da cidade proporciona mais um indício de que talvez as coisas não funcionem como se espera: Cuando el empleado estaba envolviendo mi compra, preguntó: -¿ Y cómo va su cavador? (2010: 50). À reação surpresa do narrador diante da pergunta, o vendedor ainda completa: "- Que cómo sé del cavador? – dijo, como si no me comprendiese" (2010: 50). Se, neste local, parece ser algo corriqueiro indagar aos outros sobre "seu cavador", seria então algo compartilhado por esta comunidade, como se todos tivessem um cavador a sua disposição. Nesse sentido, a pergunta do vendedor dá margem para a manifestação do insólito na narrativa, até então sugerido, pois evidenciara a irrupção de uma outra ordem nessa realidade representada, como se ali as relações sociais fossem regidas por regras outras das que (re)conhecemos no nosso mundo e que incluem empregar um cavador.

Nesse contexto pouco usual, o narrador, como vimos, percebe sua posição construída nesta microrrelação com o cavador e parece aceitar a presença do homem sem maiores questionamentos ou incômodos, e sem que a diferença de poder levasse também a algum tipo de violência de um em relação ao outro. No entanto, no momento em que o narrador interfere no trabalho do cavador[36], a relação sofre uma alteração:

> Vaciló. Se alejó algunos pasos pero al fin se detuvo y se volvió hacia mí. Distraído, yo había dejado caer mi brazo y la pala colgaba junto a mis piernas.
> - ¿Va a cavar, don? – me miró
> Instintivamente oculté la pala. Él parecía no reconocer en mí al hombre que yo había sido para él hasta un momento antes. (2010: 53).

As características que pressupõem o tipo de relação estabelecida entre patrão e empregado são corroídas. O narrador não pode cavar ("- El pozo es suyo – dijo -, usted no puede cavar." (2010: 53), e o fato de tê-lo feito, como denuncia a pá em sua mão, faz com que o narrador deixe de exercer o papel que o cavador havia lhe atribuído e por isso já não o reconhece como antes, como bem percebe o narrador. Isso o leva, também

[36] O narrador tenta consertar o estrago que fizera na borda do poço: "Cuando apoyé una mano para levantarme, los bordes se quebraron. Me aferré a los pastizales y, paralizado, oí el ruido de la tierra cayendo en la oscuridad. (…) Miré con miedo, pero el cavador no se veía por ningún lado. Entonces se me ocurrió que podría arreglar los bordes con un poco de tierra húmeda, aunque necesitaría una pala y algo de agua" (2010: 52).

a mudar sua atitude diante do “patrão”. Sua fala, ainda que apresente a mesma maneira de se referir ao narrador, é carregada de certa tensão pelo conteúdo: uma pergunta que se aproxima mais a uma acusação, evidenciando que o personagem revê sua posição submissa. É neste final que a narrativa deixa transparecer a violência que estava pulsando no cavador e o detalhe despretensioso de ter se ausentado porque “afilaba la pala” a intensifica: “El cavador levantó la pala y, mirándome a los ojos, volvió a clavarla en la tierra” (2010: 53). O final é sugestivo e pouco explícito. Teria o homem continuado a cavar e por isso enfia a pá no chão? Ou teria se livrado do instrumento para agredir o narrador que não cumpriu o papel a ele designado? Se a ação de cavar um poço sem motivo aparente provocou certa perturbação no início, a violência sugerida do final serve como intensificador de tal sensação.

Capítulo 3

As reações à possibilidade de contágio

A doença e sua possibilidade de propagação sustentam a trama de alguns relatos, os quais desdobram situações propícias para a manifestação da violência no comportamento e na interação entre os personagens. Na nossa proposta de leitura, o sentido de enfermidade pode ser ampliado para compreender como essa se torna visível nas situações inusitadas construídas pela autora. Nesse sentido, em "Pájaros en la boca", "Mi Hermano Walter" e "La furia de las pestes", sugere-se que há, em um ou mais dos personagens, um aspecto ou característica incomum (não necessariamente sobrenatural) que se aproximaria de uma doença porque impacta, de maneiras mais ou menos explícitas, a ele próprio e àqueles ao redor. Esta ideia parece-nos pertinente pela carga de consequências negativas que o termo carrega: a doença, em seu sentido convencional, consistiria na invasão do corpo por elementos externos, que precisam ser combatidos pelas defesas imunológicas do organismo para restabelecer um estado saudável. Esse elemento externo poderia ser passado para outras pessoas, contaminando-as e fazendo com que elas também adoeçam.

Com efeito, os discursos que exploraram o tema da doença remetem a uma manifestação da violência ao se referir àquilo que domina o corpo. Susan Sontag mostrou que ainda hoje se reproduz esse discurso ao descrever a enfermidade como uma invasora da sociedade e ao se usar termos como *briga, luta, guerra* para denominar os esforços que se realizam para reduzir seus impactos. Dessa forma, os discursos sobre a doença sugerem uma violência tanto no combate da enfermidade, quanto na possibilidade de propagação da mesma. Para Sontag, estes discursos estão envoltos em um medo do desconhecido (das causas e consequências) em relação à enfermidade. Basta ver uma doença como misteriosa e temê-la imensamente, afirma a pesquisadora, para que se torne moralmente, senão literalmente, contagiosa (2005: 16).

O fato de a doença conter em si a possibilidade do contágio nos interessa, pois remete a como os personagens irão lidar com a "enfermidade" sugerida nos relatos e como essa transforma aquele que é contaminado e, em última instância, altera a percepção do leitor. É dentro desse impacto, que pressupõe um contágio, que vislumbramos uma manifestação da violência ligada à doença. Nos três contos

selecionados, no entanto, a contaminação trará efeitos diferentes em cada grupo de personagens. O impacto parece ser muito maior para aqueles que convivem com ou presenciam a manifestação de tal elemento incomum na personagem "infectada", que nem sempre é a protagonista.

A "enfermidade" não reconhecida (a família contaminada)

No conto "Pájaros en la boca", o narrador-personagem é um pai separado cuja rotina é transformada ao ter que cuidar de sua filha (Sara), que apresenta um hábito alimentar incomum. Essa descrição do conto poderia, em um primeiro momento, remeter à suposição de que esse pai não queria, na verdade, dividir seu espaço, tempo ou finanças ao assumir a responsabilidade de cuidar da filha. Mas não são esses tipos de modificações "normais"[37], reconhecíveis, na rotina que o conto aborda, e sim, impactos em uma dimensão mais profunda.

Partimos da "enfermidade" da filha. No início da narrativa, a mãe (Silvia) compartilha com o pai o fato de que a menina come pássaros vivos. Tal comportamento inesperado é descrito na narrativa, mas não é nomeado como um agente causador de um problema para a própria menina (não a afetaria fisicamente, como um vírus ou bactéria, para além da desnutrição sugerida ao ficar sem comer), no entanto, provoca modificações mais sutis: altera o comportamento (e, em alguma medida, a própria subjetividade) da menina e causa uma perturbação no entorno, percebida pelas sensações e ações dos outros personagens.

Esse comportamento que, apesar de incomum e violento, em si não pode ser caracterizado como irreal ou absurdo, parece afetar depois à mãe e, em seguida, ao pai, processo que discutiremos mais adiante. Quando se encontram pela primeira vez, no início do conto, o pai descreve a filha como uma adolescente com a pele do rosto corada, braços e pernas fortes e os cabelos brilhantes, ainda que em outras épocas

[37] Retomamos a discussão sobre o insólito como "categoria viabilizada por ruptura de normas ordinárias de conduta que opera no âmbito específico da faculdade intelectiva e assume uma relação antinômica com o acadêmico" (SANTOS: 2009). Para Acácio Luiz Santos, o insólito se coloca em oposição ao acadêmico, pois este se refere ao avaliativo, experimentador, que "propugna a obra como bom-senso significado, avaliado e consequente". Nesse sentido, a reação dos pais, e não apenas a doença da filha que se revela em um comportamento pouco comum, sugerem que a autora parte de uma premissa que, se não é nova, é inquietante, pois "algum elemento ou relação apresenta-se desviado da norma de referência corrente da estética ou da realidade empírica e é interpretado como normal, o que gera uma tensão entre desvio e interpretação e permite questionar pressupostos tacitamente admitidos como invariáveis." (SANTOS: 2009).

tivesse sido mais fraca e pálida. Chama a atenção também para o fato de vestir o uniforme da escola apesar de estar em época de férias e para sua imobilidade na maneira de sentar, com as costas retas, as mãos pousadas sobre os joelhos juntos, olhando concentradamente para algum ponto do jardim.

Tais descrições físicas remeteriam a uma menina comum, saudável até, não fosse pela estranheza da indumentária e pela rigidez da pose, que nada tem de gratuita; esses traços funcionam para o leitor como um indício de que algo está fora de lugar. A estranheza da situação também já é sugerida na fala apressada da mãe, que deixa entrever certo desespero, ao intimar o ex-companheiro a ir até sua casa. Ela diz: "No va a gustarte. Es fuerte...(...) es sobre Sara". E segue: "Vas a decir que exagero, que soy una loca, todo ese asunto. Pero hoy no hay tiempo. Te venís a casa ahora mismo, esto tenés que verlo con tus propios ojos". (2010: 69). A ideia de que é preciso *testemunhar* o que ocorre (ver com seus próprios olhos) para conseguir acreditar, porque é algo *forte* (o que já demonstraria a carga de violência presente no que será testemunhado), mostra que os personagens estão inseridos em uma situação que foge do que seria comum para eles (e, podemos imaginar, para o leitor).

Outro indício está na percepção do pai-narrador ao observar na sala uma gaiola vazia no canto, que lhe incomoda, mas não pergunta o motivo de o objeto estar ali (qual seria a função de uma gaiola vazia, poderíamos de novo e juntamente com o personagem, nos questionar). Então, Silvia coloca um pássaro pequeno dentro da gaiola, a menina se aproxima, devora o animal, vira-se e abre um sorriso, com os dentes manchados de vermelho para os pais[38]. A reação é imediata: a mãe cobre a boca com a mão; o pai corre para vomitar no banheiro.

Detemo-nos nos detalhes dessa cena inicial porque ela já contém muitos dos elementos importantes para a narrativa. Sara, como visto, come pássaros, vivos, inteiros, de uma vez. O que parece só um hábito alimentar incomum se associa a outros comportamentos, tomando proporções maiores ao longo do conto. A menina não sai de

[38] Diz o narrador: "De espaldas a nosotros, poniéndose en puntas de pie, abrió la jaula y sacó el pájaro. No pude ver qué hizo. El pájaro chilló y ella forcejeó un momento, quizá porque el pájaro intentó escaparse. (…) Cuando Sara se volvió hasta nosotros, el pájaro ya no estaba. Tenía la boca, la nariz, el mentón y las dos manos manchadas de sangre. Sonrió avergonzada, su boca gigante se arqueó y se abrió, y sus dientes rojos me obligaron a levantarme de un salto". (2010:72). A narrativa não é tão veloz quanto em outros contos (com o uso dos verbos no passado), mas usa uma estratégia interessante: o fato de Sara virar-se de costa para comer o pássaro demonstra algo de inadequado, proibido, censurado nesta ação. Além disso, poderia aumentar o impacto para o leitor, uma vez que acrescenta o suspense para ver/saber o que acontecia, com indícios apresentados pelo som que o pássaro faz e depois pelas manchas de sangue, estratégia visual muito próxima às utilizadas em filmes de terror/suspense. Percebe-se a intenção da autora em produzir uma narrativa que não deixe o leitor passar incólume.

casa, passa o dia sentada no sofá, na mesma posição já descrita, olhando o jardim. Além disso, responde negativamente aos insistentes convites do pai para que saísse. Estas atitudes associadas ao fato de comer pássaros vivos, sugerem que Sara se aproxima de um animal em cativeiro. Isso aparece com a lembrança de infância do narrador:

> Una vez vi en el circo a una mujer barbuda que se llevaba ratones a la boca. Los retenía un rato, con la cola moviéndosele entre los labios cerrados, mientras caminaba frente al público sonriendo y llevando los ojos hacia arriba, como si eso le diera un gran placer. (2010: 76).

A memória da mulher no circo prendendo ratos vivos dentro da boca estabelece um paralelo com a situação de Sara com a imagem do animal preso em um ambiente fechado. Sara estaria, assim, nesse limiar? A aproximação com um animal se dá também pela fala seca e pouca, que se atém somente ao necessário. George Steiner, em "Del hombre y la bestia", mostra que enquanto alguns animais conseguiriam desenvolver algum tipo de linguagem para se comunicar, apenas o homem "habla de una manera inovadora e integral" (2008: 189). Steiner defende que a capacidade do homem em utilizar a linguagem para classificar a realidade, abstrai-la ou metaforizá-la, configuraria a principal delimitação que separa o humano do animal. Nesse sentido, a capacidade de conceituar a própria morte, com uma "gramática do futuro", pertenceria apenas ao humano.

Por isso, para o autor, é importante pensar na ideia do tempo no uso da linguagem para explicar essa separação entre o humano e o animal, uma vez que o tempo deste não é o mesmo que o daquele. O ser humano teria a capacidade de usar a linguagem para demonstrar incertezas e hipóteses (por exemplo, o uso de subjuntivos e orações optativas e contra factuais). O autor afirma:

> Nuestra capacidad semántica para transcender, para negar los brutales imperativos de nuestra condición orgánica, para discutir con la muerte depende del "absurdo" inductivo, de la brujería de los futuros verbales. (…) Es esta sintaxis del futuro lo que parece humano por antonomasia. Lo que nos singulariza ontologicamente. (2008: 191)

Os animais, ao contrário, não teriam essa capacidade de pensar "más allá de sí mismos" e não poderiam constituir mental ou simbolicamente o amanhã, concretizado por meio da linguagem. Orientam-se apenas pelas funções primárias, que não precisam de discurso (a fome ou a sede, diria Steiner, têm "imperativos mudos"). Com isso, a possível comunicação entre os animais está subjugada a uma gramática que trata apenas do presente e do passado, que Steiner associa à ideia de instinto (e, podemos concluir, ao necessário para a sobrevivência).

Já vimos que o comportamento de Sara mudou, de forma inexplicável para os pais, sugerindo que ela pudesse apresentar uma enfermidade (como veremos mais adiante). E sua atitude mudou em diferentes aspectos: na postura, no hábito alimentar, na maneira de se comunicar. É este último aspecto que remete à reflexão de Steiner, pois as estratégias de comunicação utilizadas por Sara parecem se afastar da capacidade do ser humano de usar a linguagem para conceber sua própria condição. Apenas sabemos de seu comportamento a partir da visão do pai-narrador, e no convívio entre eles, todo diálogo se baseia na necessidade de alimentação, portanto, em uma condição orgânica, sugerindo sua condição ambígua: humana, mas próxima a um animal.

Por outro lado, Sara apresenta ainda resquícios de subjetividade. Em determinado momento da narrativa, o narrador, sem a ajuda da ex-mulher que trazia os pássaros, não consegue comprá-los e deixa Sara sem comida por três noites. A menina demonstra sinais de que sente fome, anda de um lado ao outro do quarto, diz o narrador, perde a cor rosada da pele, tem o cabelo desarrumado e "ya no se la veía tan bien como en los días anteriores" (2010: 81). Um adolescente, supõe-se, poderia reclamar pela falta de comida, talvez até de forma agressiva, mas já se sabe que Sara não é uma menina comum. Não briga com o pai, apenas pergunta-o se ele a ama, implicitamente associando este sentimento a necessidade de alimentá-la[39]. À pergunta de Sara ("¿Me querés?"), o narrador continua:

> Hice un gesto con la mano, acompañado de un asentimiento. Todo en su conjunto significaba que sí, que por supuesto. ¿Era mi hija, no? Y aun así, por las dudas, pensando sobre todo en lo que mi ex mujer hubiera considerado "lo correcto", dije: Sí, mi amor. Claro. (2010: 81).

Neste trecho, vale levantar o questionamento sobre a própria imagem/concepção de família que o relato sugere. O pai deveria amar a filha, afinal é sua filha. A fala reiterativa do gesto tem a intenção de sanar qualquer dúvida reminiscente da filha, por outro lado, parece funcionar como uma forma de convencer também a ele próprio de que deveria ter este sentimento. Sua relutância aparece ainda em pensar que isso seria o correto para a ex-mulher. Mas, o que seria correto? Que um pai ame a sua filha? Ele, então, expressa esse sentimento por uma obrigação social? Não há respostas claras a estas perguntas, no entanto, nota-se que o fato de o conto permiti-las revela a

[39] A surpresa do narrador, por ouvir a filha falar e por fazer uma pergunta com esse teor, é evidente: "Tragué lo que estaba masticando y bajé el volumen, dudando de que realmente me hubiera hablado, pero ahí estaba, con las rodillas juntas y las manos sobre las rodillas, mirándome." (2010: 81).

complexidade das relações estabelecidas entre as personagens que proporcionam o conflito e o surgimento do insólito.

Assim, é possível perceber uma dimensão ambígua desta personagem. Se o comportamento da filha, até este ponto, sugeria que estivesse em um presente constante (não precisava sair, sua alimentação estava garantida), o fato de ela formular sua necessidade de comida de maneira simbólica, a partir de um sentimento afetivo mostra que ainda há algo de, se não humano, pelo menos subjetivo (o sentimento que o pai tem por *ela*, e não outra pessoa). Sabendo da condição ambígua de Sara (animal-humana/saudável-enferma), podemos pensar em como esta impacta os pais. Na fala do pai, continuando sua lembrança sobre a mulher do circo, ele diz:

> Ahora pensaba en esa mujer casi todas las noches, dando vueltas en la cama sin poder dormir, considerando la posibilidad de internar Sara en un centro psiquiátrico (…) Pensé en esos casos en que los médicos sugieren cierto aislamiento del paciente, alejarlo de la familia por unos meses. (2010: 76).

Percebe-se nas palavras do pai uma das primeiras manifestações do incômodo que desenvolve por causa do comportamento da filha. Ele pensa neste comportamento como uma doença, em que o paciente precisa se afastar dos familiares para melhorar. Interná-la em um centro psiquiátrico, e assim afastá-la dele próprio, pareceria uma boa solução. A atribuição do sentido de doença ao comportamento da filha se origina pela postura do próprio pai, como se a menina não pudesse determinar por si mesma sua condição de enferma. Sobre isso, a escritora Silvia Molloy lembra que a relação com a enfermidade é sempre complexa, pois é mediada por temores, negociações e consequências. "De chico se está enfermo pero no se sabe decir 'estoy enfermo'" (2003: 31), o que sugere que os pais tomariam para si a responsabilidade de determinar a enfermidade do filho a partir do momento que usam, dirá Molloy, um termômetro para medir sua temperatura. Os pais decidem o que isso significaria, não o corpo do filho, e, nesse sentido, constroem o discurso da doença para a criança e através dela. Tentar compreender o que ocorre com a filha, no caso do conto, aproximando-a a alguém que sofre de uma doença, poderia ser associado ao temor que a enfermidade ocasiona sobre o ser humano. Isso porque se o narrador pudesse entender o que causa o comportamento

da filha, o fato de ter uma explicação poderia acalmá-lo. Se houvesse uma explicação, poderia haver a possibilidade de cura[40].

A menina continua alimentando-se exclusivamente de pássaros vivos, sem que haja, ao longo do conto, uma explicação para isso. Sabe-se somente, que é um comportamento que foi desenvolvido em algum momento posterior à infância. Isso fica claro com a lembrança do narrador: "Me acordé de Sara a los cinco años, sentada a la mesa con nosotros, llegando apenas a su plato, devorando fanáticamente una calabaza, y pensé que solucionaríamos el problema." (2010:75). O mistério que envolve a "doença" de Sara aumenta a sensação de inquietude tanto para os pais, quanto para o leitor. Javier Guerrero e Nathalie Bouzaglo, no livro *Excesos del cuerpo – ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*, abordam o medo causado pela doença e explicam que este se torna ainda maior quanto mais desumanizante a enfermidade for, o que se relacionaria com o monstruoso pela transformação que causa nos corpos. A transformação no corpo de Sara não é necessariamente monstruosa. Vimos que ela adota uma postura rígida (sempre olhando para fora, estaria talvez procurando uma caça?), fala pouco. O hábito de comer pássaros vivos carrega talvez certa monstruosidade pela carga de violência que o ato implica. No entanto, é capaz de causar, se não o medo visto por esses autores, alguma reação negativa dos pais.

A falta de explicação que torna a doença insondável associa-se também com o contágio que ela pode propiciar. Nesse sentido, Sontag aponta que "el contacto con quien sufre una enfermedad supuestamente misteriosa tiene inevitablemente algo de infracción; o peor, algo de violación de un tabú." (2005: 16). A convivência com o enfermo apresentaria o risco de arrancar-nos do mundo dos saudáveis para o reino dos doentes, condição dupla que pertence a todos os seres humanos. Para Guerrero e Bouzaglo, as metáforas de enfermidade e de contágio (que aqui podemos considerar o que ocorre com Sara e seus pais) apresentam construções significativas em que se trabalham os medos, desejos e tensões humanas, ligados aos corpos e seus excessos. Abordam ainda que

> la enfermedad contagiosa es siempre una invasión. El origen africano o asiático de virus o bacterias refuerza las representaciones del miedo – en ocasiones, el terror que produce el contagio. Sus orígenes insisten

[40] Como Sontag mostra, até que se fossem compreendidas tanto as causas do câncer quanto as da tuberculose (e, por consequência, como curá-la, no caso da tuberculose), essas doenças estavam envoltas no medo do desconhecido e em um sentimento de mistério que aumentavam ainda mais o temor associado a elas.

> en las amenazas, generalmente raciales, a la pureza de los cuerpos y el horror ante lo desconocido (2009: 16).

Para os autores, mesmo que a enfermidade não seja transferível, ela pode ser sempre evocada como "condição contagiosa" por colocar em primeiro plano os medos do corpo, sejam eles sexuais, raciais, políticos e também por estabelecer a oposição entre o enfermo e o saudável. Como vimos, quem associa o comportamento de Sara a uma doença foi o próprio pai, e sua capacidade de incompreensão do que ocorria com a filha (que seria uma manifestação do medo) poderia bastar para atribuir a ela uma condição contagiosa.

No entanto, enquanto uma gripe (se pensarmos em uma doença que atinge o corpo físico) se manifesta de forma muito similar entre as pessoas, o mesmo não ocorre com a "enfermidade" presente no relato: a personagem que sofre o impacto da doença do outro não desenvolve os mesmos sintomas, não passa a apresentar a mesma característica incomum que desencadeou o processo. O narrador e sua ex-mulher não comem pássaros. Pelo contrário: parecem desenvolver outros sintomas, outras consequências negativas, sem que possa combatê-los. Nesse sentido, ainda que os sintomas não sejam os mesmos entre as personagens, o fato de que há uma propagação e um impacto, sugere que há algo passível de ser transmitido de um para outro.

A imagem do contágio revela, também, uma forma de violência, mesmo que apenas implícita, posto que é um processo incontrolável e irreversível. Isso se associa à noção de violência discutida por Yves Michaud: a presença de uma força exercida sobre o outro teria um caráter violento quando passa da medida ou perturba uma ordem. A ordem, nesse relato, não se refere necessariamente à saúde física, ao bom funcionamento do corpo humano, mas também ao comportamento esperado, aceitável, "comum", dentro da sociedade ou de um grupo em geral, desrespeitado por essas personagens. A reação negativa dos pais em relação à menina, dessa forma, ecoaria as relações presentes na sociedade em que se exclui aquilo que é desconhecido, pelo medo ou pela falta de compreensão.

Já vimos um primeiro indício do incômodo do pai, tentando racionalizar o comportamento da menina associando-a a uma doença. Deixaremos o pai de lado por um instante para mostrar o que ocorre com a mãe. Afinal, ela é a primeira a ser afetada e a desenvolver "sintomas". Um primeiro indício de que o comportamento da filha perturba-a revela-se por meio da fala: "Te la llevás"; "No puedo más"; e mais enfática

“Si se queda me mato. Me mato yo y antes la mato a ella” (2010: 74). O que seriam apenas ameaças vazias, demonstrando um estado emocional desequilibrado, se transforma em um mal estar físico. Silvia continua levando caixas de sapatos com pássaros vivos até a casa do narrador. No quarto dia, em uma de suas visitas, encontra Sara em seu quarto. Diz o narrador “cuando bajó, le ofrecí café. Lo tomamos en el living, en silencio. Estaba pálida y las manos le temblaban tanto que hacía tintinear la valija cada vez que volvía a apoyar la taza sobre el plato.” (2010: 77). Dias depois, o mal estar se manifesta em uma gripe forte e Silvia avisa que não visitaria (e tampouco levaria as caixas de sapato, percebe o narrador). Em seguida, não atende as ligações insistentes do narrador, apesar do crescente desespero nas mensagens deixadas pelo homem[41]. Dessa forma, a partir de como Silvia age, fica claro que seu estado emocional e físico foi afetado pela “enfermidade” da filha e acaba, por fim, afastando-se dela e do narrador.

Retomamos agora como essa mesma perturbação irá contagiar o narrador. Sua primeira tentativa de racionalizar a situação é buscar o que a motivou, como já vimos. Afinal, quando criança, Sara devorava pratos de comida (um tipo “normal” de comida, claro está). Poderia, então, de alguma forma, solucionar o problema. Depois que Sara passa a viver com o pai, este relata sua rotina:

> yo salía temprano al trabajo y me aguantaba las horas consultando en Internet infinitas combinaciones de las palabras ‘pájaro’, ‘crudo’, ‘cura’, adopción’, sabiendo que ella seguía sentada ahí, mirando hasta el jardín durante horas. (2010: 76)

O raciocínio presente nessa busca de palavras, além de evidenciar a tentativa de achar uma cura, deixa transparecer novamente o indício de um incômodo, associando o comportamento da filha à doença (para a qual busca uma “cura”). Mais importante nesta passagem é a dimensão que a palavra “adopción” atribui ao conto. É possível questionar se o dado concreto que não está sendo dito na narrativa, mas que interfere na relação entre os pais e a filha, seria o fato de Sara ser adotada. Nesse sentido, o vínculo entre eles seria um vínculo afetivo (como o que se tem com um bicho de estimação, poderíamos supor) e não necessariamente de sangue, o que poderia esclarecer por que Sara e os pais se comportam como o fazem (a “doença” da filha não estaria, assim, associada a um fator genético, não seria responsabilidade dos pais). Mas achar uma

[41] “Era sábado, pero no atendía el teléfono. Llamé más tarde, y cerca del mediodía también. Dejé un mensaje, pero no contestó”; “Volví a llamar Silvia. Dejé otro mensaje. En voz baja, cuidando que Sara no me escuchara dije en el contestador: - Es urgente, por favor”. (2010: 82)

explicação não é o que importa. É a ausência de tal explicação, como já vimos, o que aguça a percepção inquietante no relato.

Em outro momento, o narrador confessa que ao voltar para casa e encontrar a filha exatamente na posição em que a imaginara, sentia os pelos da nuca se eriçarem e sentia "ganas de salir y dejarla encerrada dentro con llave, herméticamente encerrada, como esos insectos que se cazan de chico y se guardan en frascos de vidrio hasta que el aire se acaba" (2010: 76). Reaparece, nessa descrição, a aproximação de Sara com um animal preso em cativeiro. Além disso, levanta-se a mesma hipótese de acabar com o problema com a morte da menina (como o que ocorreria com um inseto preso em um recipiente de vidro sem ar), uma sugestão de violência que já havia sido manifestada na ameaça da mãe. Prendê-la ou matá-la poderia ser visto como formas de evitar o contato, e assim, o contágio. O mal estar do narrador cresce, se revela nas reflexões sobre a comida enlatada e ração para animais de estimação no supermercado[42], se manifesta na resposta agressiva ao vendedor da loja de animais: "Golpeé la mesada con la palma de la mano. Algunas cosas saltaron sobre el mostrador y el vendedor se quedó en silencio mirándome." (2010: 83).

No entanto, é ainda um mal estar também emocional, que logo se transforma em físico, como aconteceu com sua ex-mulher. Esse processo se consolida ao final do conto, depois da primeira vez em que o pai leva um pássaro vivo até o quarto de sua filha. Ele diz:

> El pájaro se movió y sus patas se escucharon sobre el cartón, pero Sara permaneció inmóvil. Dejé la caja sobre el escritorio y, sin decir nada, salí del cuarto y cerré la puerta. Entonces me di cuenta de que no me sentía bien. Me apoyé en la pared para descansar un momento. Miré el folleto del criadero, que todavía llevaba en la mano. En el reverso había información acerca del cuidado del pájaro y sus ciclos de procreación. Resaltaban la necesidad de la especie de estar en pareja en los periodos cálidos y las cosas que podían hacerse para que los años de cautiverio fueran los más amenos posible. Escuché un chillido breve, y después la canilla de la pileta del baño. Cuando el agua empezó a correr me sentí un poco mejor y supe que, de alguna forma, me las ingeniaría para bajar las escaleras. (2010: 84)

[42] O narrador diz: "Al día siguiente, antes de volver a casa, pasé por el supermercado. Puse algunas cosas en mi chango, lo de siempre. Paseé entre las góndolas como si hiciera un reconocimiento del súper por primera vez. Me detuve en la sección de mascotas, donde había comida para perros, gatos, conejos, pájaros, peces. Leí con qué estaban hechos, las calorías que aportaban y las medidas que se recomendaban para cada raza, peso y edad." (2010: 79). Não estaria pensando em como alimentar Sara, assim como se alimentam os bichos de estimação?

O narrador sente que suas forças se esvaem, por um mal estar físico ("no me sentía bien"), mas de alguma maneira foi capaz de reagrupá-las para descer a escada. O processo de contágio, assim, parece completo. Completa-se também a aproximação de Sara a um animal, quando o pai, ao descer as escadas depois de alimentá-la, lê um folheto sobre como cuidar de pássaros em cativeiro. Esse final evidencia que a "enfermidade" da filha, revelada por seu comportamento incomum que a aproxima de um animal, afeta os pais tanto emocionalmente quanto fisicamente, em uma propagação que não pode ser controlada e, talvez, nem combatida.

Ao longo da narrativa, esses "sintomas" que os pais apresentam causaram um incômodo para eles diante do despropósito da situação vivida e determinaram a maneira como se relacionavam com a filha, posto que os dois tomam ações deliberadas para se afastar da menina (a mãe deixa a filha aos cuidados do narrador; este demorava para chegar em casa, pensando em soluções como internar a menina em uma instituição psiquiátrica).

Cabe, portanto, pensar como esse desconforto para os personagens também se amplia para alterar a percepção do leitor. A situação incomum instaurada no conto se revela a partir de uma forma de narrar que preza pela verossimilhança ao passo que exagera nos silêncios. O leitor identifica o mundo representado com sua própria realidade, pois não há elementos que alterem os parâmetros espaços-temporais, instaurando uma realidade alternativa. A autora demonstra essa intenção ao colocar a descrição dos produtos nas prateleiras e a fila para pagar no supermercado, a menção à internet, entre outros elementos, que contribuem para construir uma ilusão de que o mundo textual funciona de modo idêntico ao real, retomando a reflexão de David Roas.

A ação de comer pássaros vivos, apesar de incomum, não transgrede as leis físicas que deveriam organizar a realidade representada, se essa realmente se identificasse com o "mundo real". O efeito inquietante, assim, surge pela maneira como a violência do contágio se manifesta. Não se oferecem explicações sobre o que motiva o jeito de agir da menina (não apenas de comer pássaros, como de quase não falar, de se recusar a sair), que seria pouco normal para um adolescente. Incomum, mas não impossível. A falta de explicação, o silêncio deliberado quanto a esse aspecto, é a primeira fonte de desconforto para o leitor. Além dela, o impacto sobre os pais, revelado em algumas passagens de forma sutil, também causa perturbação, posto que sugere a possibilidade de que seja o que for que a menina possui, por não ser uma característica sobrenatural, se alastre para os outros.

A enfermidade nomeada (a família saudável)

Se no conto anterior o temor dos personagens dependia da falta de compreensão sobre os motivos de a personagem "infectada" apresentar uma característica que foge ao esperado, ainda que não configure algo sobrenatural, no conto "Mi hermano Walter", a enfermidade é conhecida e nomeada. No entanto, sua existência parece suscitar efeitos contrários aos esperados: quanto mais Walter demonstra sinais de depressão, mais a família ao redor prospera em seus projetos pessoais e profissionais.

A depressão por que passa o personagem é relatada por seu irmão, narrador do conto. Walter é definido como "deprimido" desde a primeira linha e segue assim por muito tempo: "Pero el tiempo pasa, y Walter sigue deprimido. Tiene una expresión fatal, cada vez más triste" (2010, 125). Suas ações parecem corroborar com o esperado para uma pessoa nesta situação. Quase não fala, não toma interesse pelos acontecimentos externos ou pelas conversas sobre futilidades, se mexe muito pouco. Tal comportamento é explicitado pelo narrador: "No le interesa en lo más mínimo. Está tan deprimido que ni siquiera le molesta que estemos ahí, porque es como si no hubiese nadie." (2010: 123); "Hay una silla cerca de la parrilla, que él eligió el primer día que lo llevamos a la quinta, y de la que no se levanta" (2010: 125). Dessa forma, todo o relato gira em torno deste personagem, ainda que ele não participe ativamente do conflito e não se saiba qual motivo o levou a este estado de saúde.

Até este ponto, nada no conto sugere a manifestação do insólito ou o distanciamento de alguma convenção social esperada. Afinal, a família tem conhecimento da enfermidade de um ente querido e procura ajudá-lo como pode[43]. No entanto, a afirmação de uma das personagens atribui outro aspecto à enfermidade de Walter. Diz o narrador:

> Tía Claris, que siempre le busca el lado esotérico a las cosas más simples, dice que cuanto más deprimido está Walter más feliz se siente la gente que está alrededor. Esto es una verdadera estupidez. Lo que es verdad es que desde hace unos meses las cosas en la familia están mejorando. (2010: 124)

[43] Tais tentativas são evidenciadas pelo narrador com a atenção cuidadosa dirigida ao personagem pelos parentes: "Lo visitamos con mi mujer todas las noches, cuando volvemos del trabajo" (2010: 123); "Una decena de personas lo llaman por día para ver cómo está" (2010: 123); "Algunos sábados mi madre y tía Claris lo llevan a las fiestas de adultos del salón (…)" (2010: 123); "Tratamos de mantenernos alrededor, para animarlo o hacerle compañía. Tratamos de hablar de temas más o menos superficiales, siempre con optimismo" (2010: 125).

O narrador vê com descrédito a afirmação de tia Claris, porque seria "simplista" justificar o que acontece com a família a partir de uma explicação esotérica. Uma explicação desse tipo suporia relações não causais entre os aspectos envolvidos, isso é, a falta de uma causa reconhecível e concretamente definida para as consequências experimentadas (no caso, a depressão de Walter), e por isso se enquadraria em um plano misterioso que o narrador não parece disposto a aceitar. Reconhece, no entanto, que "las cosas en la familia están mejorando". Tal explicação sugere que a contaminação ocorre de forma inesperada: se aqueles ao redor de Walter não podem se contagiar com a depressão (que estaria ligada a aspectos emocionais e não físicos do corpo), poderia então acontecer uma contaminação ao contrário? Dependeria da doença do personagem a prosperidade e felicidade da família? Na trama narrativa, o discurso médico alia-se à constituição da família como instituição social, funcionando dentro das lógicas do dispositivo foucaultiano[44], afinal, se o discurso médico determina que Walter está doente, este mesmo discurso ganha o suporte da família, como instituição social, e isso determina não apenas a subjetividade deste personagem, como também dos outros ao seu redor.

Não há dúvidas da situação favorável dos parentes: o negócio da granja cresce sem dificuldades; o câncer de um dos familiares desaparece; os almoços de domingo constituem-se do "asado con una copa de vino y esa felicidad inmensa que dan los días de sol al aire libre." (2010: 124) e ainda, revela o narrador, "Nos mueve una energía optimista." (2010: 127). Os aspectos positivos que transparecem nessas situações e acontecimentos funcionam para aprofundar a oposição entre Walter e os outros. A maneira como a condição do personagem é exibida coloca o contágio em evidência (ainda que seja diferente do esperado, posto que se a depressão é maléfica para o personagem, parece trazer apenas benefícios aos outros). Com efeito, seja qual for a possibilidade de avanço da enfermidade, há implícita sua condição contagiosa e se configura também a própria noção do enfermo em oposição ao saudável. Construir a oposição entre o enfermo-Walter e os saudáveis-familiares funciona também "para normalizar el cuerpo que el progreso y el bienestar social necesitan" (GUERRERO; BOUZAGLO, 2009: 23). Se aceitarmos a afirmação de tia Claris como verdadeira, no

[44] Retomando o conceito, para Foucault, o dispositivo é um "conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certo tipo de saber e por ele são condicionados" (*apud* Agamben, 2009: 28). Como vimos, pode incluir também incluir a construção/instituição da família, já que o dispositivo se configura como um conjunto heterogêneo, que abarca discursos, instituições, edifícios, leis.

entanto, a própria noção de saudável também é subvertida: a felicidade dos parentes e amigos seriam consequências de uma doença "às avessas".

A afirmação de que "cuanto más deprimido está Walter más feliz se siente la gente que está alrededor" permite ainda atribuir outro significado às tentativas de ajudá-lo. A forma aparentemente preocupada de tratar o personagem e todas as ações feitas para animá-lo podem ser vistas de outra perspectiva, com certa suspeita do altruísmo de tais atitudes: dentro deste universo de sentido, ficar perto do homem deprimido se justificaria por um interesse dos demais porque garantiria seu próprio sucesso e felicidade, mesmo que as personagens não tenham consciência de que isso ocorra, possibilitando a manifestação do insólito. É quase agressiva, e de uma crueldade imensa, a oposição construída no trecho "Cuando le dejo a upa de Walter mi hijo sonríe y aplaude, y dice 'soy feliz, soy muy feliz'" (2010: 127). É uma criança quem faz a afirmação e talvez não soubesse como isso afetaria o tio deprimido (tampouco sabemos se o afeta realmente, posto que o narrador não é onisciente), mas a cena sugere que a manifestação/consciência da felicidade depende da presença do irmão enfermo.

Em outro momento, o narrador sugere como é algo naturalizado, aceito, até esperado, que seu irmão não compartilhe da felicidade dos outros ("Ahora tía Claris sale con el capataz de la granja y somos pares en la familia, menos Walter, claro") (2010: 125) e como parece ser necessária a sua presença para fazer o contraponto entre a depressão e a bonança familiar:

> En un único fin de semana faltamos hasta ahora, porque Walter estaba engripado y se negaba a subir al coche. Sentí que debía avisar al resto que él no vendría, entonces empezaron a llamarse entre sí, planteando si valdría o no la pena reunirnos sin él, y para la hora que Galdós empieza a servir el asado ya todos habíamos renunciado a la salida. (2010: 124-125)

Talvez, no início, fosse realmente uma preocupação em cuidar do parente enfermo, e por isso o encontro familiar sem sua presença não valeria a pena. Mas conforme a narrativa se desenrola e a depressão de Walter continua na mesma proporção em que as outras personagens conseguem prosperar, esclarece-se a relação denunciada na fala de tia Claris e desacreditada pelo narrador, ainda que esta não possa

ser comprovada[45]. Para o narrador, a consciência de que a enfermidade do irmão é necessária se esboça apenas ao final. No encontro de natal, este relata:

> Algo más pasa: Walter se inclina hacia el piso y la levanta. Su movimiento me resulta insólito. Me impide de moverme, o decir nada. Walter mira la guirnalda y por un momento todo me parece confuso. Gris. Es solo un momento, porque en seguida mi hijo se la quita, y regresa corriendo hacia su madre. Pero me tiemblan las pernas. Casi siento que podríamos morir, todos, por alguna razón, y no puedo dejar de pensar en qué es lo que pasa a Walter, en qué es lo que podría ser tan terrible. (2010: 128)

A repentina ação de Walter é uma ameaça porque quebra a "normalidade" construída até aqui. O irmão-narrador sente-se impactado ao ver o personagem se movimentar, tomar parte do que acontece ao seu redor e denuncia essa sensação mostrando uma reação física e uma incompreensão, exposta pela referência à cor cinza. Tal impacto evidenciaria um medo do contágio? Afinal, se Walter deixasse seu estado de indiferença, significa que sua condição é variável, isso é, ele pode melhorar, assim como os outros não estariam seguros e poderiam sofrer do mesmo mal que o personagem. O relato do narrador permite também levantar um aspecto do personagem Walter que era desconhecido: saberia ele de algo que os outros não sabem e seria este o motivo de sua depressão?

Assim, este conto, como outros vistos, não altera os parâmetros espaço-temporais que poderiam levar o leitor a enquadrá-lo em uma representação de uma realidade que não funcione como a sua. No entanto, a maneira como os familiares lidam com o personagem enfermo permite atribuir outros sentidos ao que está ocorrendo, como vimos, permitindo a manifestação do insólito, ao sugerir um contágio que acontece ao contrário do esperado. Contágio também, claro está, que não pode ser comprovado pelas leis que regem a nossa realidade. Revela, talvez, algo da natureza humana de mesquinho, de medir a felicidade, sucesso, prosperidade pela situação desfavorável do outro. Ou ainda, algo da crueldade que envolve certas relações familiares. Dessa forma, a prosperidade relatada pelo narrador torna-se, aos poucos, artificial, e leva à suspeita sobre até que ponto seria verdadeira.

A enfermidade compartilhada

[45] No mundo extraliterário, por exemplo, tal relação "depressão individual-felicidade dos outros" não teria um embasamento cientifico ou biológico. No entanto, se refere a um comportamento humano que poderia efetivamente ocorrer. Não seria essa possibilidade o que tiraria o leitor de um lugar de conforto?

O conto "La furia de las pestes" não trata de uma enfermidade de um dos integrantes da família e tampouco se apresenta uma doença no sentido convencional da palavra, como um organismo/vírus que se apodera de outro corpo e o prejudica. Na narrativa, a condição dos personagens advém de outra dimensão da vida humana, associando-se à necessidade do alimento e evidenciando o que a falta deste pode acarretar, sugerindo uma transformação (a que podemos agregar, perturbadora) nos moradores da vila. Isso é comprovado por Gismondi, o protagonista, ao chegar em um pequeno vilarejo para realizar o censo populacional e perceber que as pessoas daquele lugar parecem estranhamente inertes.

Todo o conflito se passa em um vilarejo sobre o qual há poucas informações. O narrador onisciente descreve-o a partir da percepção do protagonista e reforça repetidamente o isolamento e quietude do lugar ao mencionar as poucas casas, a rua sem ninguém[46] e o fato de ser mais um dos lugares que Gismonti visita a trabalho, com a sugestão de que estaria longe de qualquer intervenção ou ajuda do poder público: "llevaba años visitando sitios de frontera, comunidades pobres que sumaba al registro" (2010: 103). Ainda que não haja referências concretas sobre esse local (no sentido de localizá-lo geograficamente como uma vila real em um país real), não é inviável assumir que o leitor reconhece a possibilidade de existir um lugar assim no país onde vive. A percepção inicial do protagonista sugere seu estranhamento logo ao chegar, ainda que ele não saiba o motivo: "Gismonti se extrañó de que los chicos y los perros no corrieran hacia él para recibirlo. Intranquilo, miró hacia el llano donde, ya mínimo, se alejaba el coche que regresaría por él al otro día." (2010: 103)

Além de achar pouco comum que não fora recebido pelas crianças e cachorros, que seriam talvez os mais curiosos e abertos a chegada de forasteiros, Gismonti nota o vazio do local, intensificado pela falta de ação dos moradores. Dessa forma, a descrição do local reflete a condição dos moradores. O narrador dá uma pista ao citar que a vila "Parecía deshabitada, pero podía adivinar a los pobladores detrás de las ventanas y las puertas. No se movían, no lo espiaban, pero estaban ahí (…)" (2010: 104). Se os moradores desse local parecem estranhamente pouco ativos, esta fala sugere que a sua existência se resumiria exatamente ao fato de apenas existir, de "estar ali". Todos os seres que se encontram ali, sejam humanos ou animais, compartilham esta atitude

[46] "Las construcciones, una extraña mezcla de barro, piedra y chapa, se sucedían sin orden alguno, dejando hacia el centro una calle vacía." (2010: 103); "Vio las casas, pocas. Tres o cuatro figuras inmóviles y algunos perros echados sobre la tierra" (2010: 103); "Contempló las construcciones. No había nadie con quien pudiera hablar (…)" (2010: 104)

imóvel que, mais adiante, se justificará pela fome intensa que parecem sentir. Tal comportamento inesperado pelo protagonista o inquieta, mas ele primeiro atribui o mal-estar que sente ao sol forte ("Mareado por el calor"; 104). No entanto, o mal-estar aumenta, sugerindo que há algo neste local que não lhe faz bem, para além do calor do meio-dia[47].

Isso começa a ocorrer com a interação de Gismondi com os moradores. Ao falar com uma mulher, percebe sua voz seca e cansada, que o leva a temer "descubrir que ella nunca había pronunciado una palabra y que el calor del mediodía lo afectaba" (2010: 105). Depois, tenta se aproximar de alguns meninos que estão estirados em uma cama sem se mexer. O personagem se aproxima, toca no pé do menino e quando este reage abruptamente, o mal-estar sofre uma mudança e ganha outros contornos:

> También él de pie en medio de la habitación, miró al chico con miedo. Pero no era ese rostro lo que temía, ni el silencio, no la quietud. Recorrió con la mirada el polvo de las repisas y las mesadas vacías hasta detenerse en el único recipiente que había a la vista. Lo tomó y vació el contenido sobre la mesa. Permaneció absorto algunos segundos. Después acarició el polvo desparramado sin entender lo que estaba viendo. Revisó los cajones y los estantes. Abrió latas, cajas, botellas. No había nada. Nada para comer ni para beber. (…) Sin mirar a los chicos, como si hablara solo para él, preguntó si tenían hambre. Nadie contestó.
> -¿Sed? – un escalofrío le hizo temblar la voz. (2010: 105-106)

O medo do desconhecido, daquilo que ele não é capaz de entender, intensifica o medo que o protagonista sente (assim como o medo da doença pautavam os discursos sobre a enfermidade). Ao encontrar apenas pó nos recipientes e armários da casa, o personagem percebe que há algo de ambíguo na condição dos moradores da vila. Se não há comida, se não há água, estariam realmente vivos? Assim, é possível pensar que, pela fome, os moradores estariam em um limiar entre vida e morte que não é revelado completamente, mas apenas sugerido no conto. Gismondi não terá tempo de descobrir o que acontece com essas pessoas. Há uma contaminação muito sutil com o mal-estar crescente que o personagem sentia desde que chegara ao vilarejo, mas a sua presença ali também provoca alterações incontroláveis aos residentes. Já sem poder continuar indiferentes ao forasteiro que chegara trazendo comida, eles se aproximam de Gismondi, como uma ameaça crescente:

[47] Isso justifica a reflexão de que deve apenas fazer o trabalho e ir embora, afinal, "ningún agente se tomaría la molestia de corroborar los datos en un sitio como ése", intensificando a sugestão de isolamento do local.

> Apenas vio el chico, su mano pequeña, los dedos húmedos acariciar el azúcar, los ojos fascinados, cierto movimiento de los labios que parecían recordar el sabor dulce. Cuando el chico se llevó los dedos a la boca, todos se paralizaron. Gismondi retrajo la mano. Vio en los que lo miraban una expresión que, al principio, no alcanzó a entender. Entonces sintió, profunda en el estómago, la herida tajante. Cayó de rodillas. Había dejado que se desparramara el azúcar, y el recuerdo del hambre crecía sobre el valle con la furia de las pestes. (2010: 107)

Se o conto carregava certo estranhamento do protagonista (e do leitor, poderíamos acrescentar) em relação ao comportamento e ao lugar em que se encontram estes personagens, o insólito só se manifesta realmente neste trecho final. A presença de Gismondi com os sacos de comida, que daria em troca do trabalho de registrar a população local, provoca uma alteração inesperada e violenta. No entanto, a narrativa é construída de forma a tornar ambígua que transformação seria esta. A ferida que Gismondi sente é um golpe ao seu corpo físico desvelado por um dos moradores que se aproximou? Ou ele, agora, compartilharia da mesma fome que os outros (por ter aberto o saco de açúcar e o deixado cair no chão), sentindo-a como uma ferida no estômago? E, se é isso o que ocorre, então Gismondi também teria adentrado este limiar entre vida e morte que paira sobre os moradores do vilarejo? A possibilidade desta contaminação, que já fora construída ao longo da narrativa pelo mal-estar e depois pelo medo que o personagem sente, permite atribuir à condição destes moradores a ideia de enfermidade, no sentido mais amplo que já discutimos, como um comportamento inesperado causado por um fator externo (no caso, a fome) que repercute para os que estão ao redor. Além disso, as ações relatadas neste final sugerem diferentes leituras, que poderiam levar a uma violência física contra ele e uma violência de outra natureza com a propagação da condição ambígua desses seres, quase não humanos, provocada pela fome. Seja qual for, fato é que narrativa as permite e incentiva, corroborando a postura da autora quando afirma que "se não encontro nada perturbador, não me interessa narrar. Sem o elemento perturbador, não posso armar o conto" (PALACIOS: 2000).

Capítulo 4

O perturbador, a arte, a violência

Nos dois contos reunidos neste capítulo, as relações entre os personagens são marcadas pela violência de suas ações, mas também pela particularidade de tal violência estar associada às artes plásticas. Isso porque, em ambos, coloca-se em questionamento se a arte estaria sustentada na possibilidade do assassinato, seja este real ou apenas imaginado. É talvez no conto "La pesada valija de Benavides" que a presença da violência ajude a compreender melhor tal relação estética e o surgimento do efeito perturbador. Isso se configura, como tentaremos mostrar, a partir de uma reflexão sobre a experiência estética representada dentro do conto (isto é, como os personagens reagem a uma "obra de arte" e como se enquadram/afastam de um universo "artístico"). O insólito, por outro lado, também surge pelo fato de o texto sugerir uma reflexão sobre a própria experiência estética do leitor e da sociedade da qual fazemos parte (o que poderia projetar-se não apenas em uma postura quanto à literatura, mas também quanto às artes plásticas). Nesse sentido, a partir da narrativa, é possível levantar elementos que propiciam uma discussão mais ampla sobre (o estado da) a arte na sociedade contemporânea, questão que não pode ser definida com outra qualidade que complexa.

Neste conto, o personagem principal, Benavides, depois de matar sua mulher a punhaladas e colocar seu corpo dentro de uma mala, procura a ajuda do psiquiatra Corrales. Este, ao invés de ver no corpo espremido a evidência de um crime, atribui-lhe um valor estético e prepara, junto ao curador de arte Donorio, uma exposição da inigualável "obra de arte", na garagem da sua casa, ignorando os protestos de Benavides. A exposição, como esperado pelos personagens, é um grande sucesso.

É Donorio, o curador de arte, quem resume bem as questões que iremos discutir a partir do conto e que produziriam um efeito inquietante ao longo da leitura. Proclama enfaticamente que a "obra de arte" que seu amigo doutor o chamara para avaliar era "extraordinaria" – e a define com a seguinte expressão: "horror y belleza - qué combinación..." (2011: 131). Tal escolha de substantivos resumiria a "combinação" que dá materialidade à "obra" e possibilita uma primeira aproximação ao conto: como aquilo que está associado ao horror poderia ao mesmo tempo ser belo? A essa pergunta,

agrega-se outra que irá percorrer toda a leitura do conto: o que faz com que um cadáver, produto de um assassinato, possa ser visto com um valor estético de uma obra de arte?[48] Os personagens têm conhecimento do assassinato, pois foram repetidamente avisados por Benavides, mas parecem ignorar tal fato, e atribuem ao corpo um outro sentido, artístico, que não é compartilhado por Benavides. Dessa forma, percebe-se uma construção ambígua na mirada em relação ao corpo: é um cadáver, não o deixa de ser, mas é também uma obra de arte. Esta dupla condição do corpo, que depende dos valores que a ele se atribuem, se estende também para uma indeterminação sobre o próprio Benavides: seria ele um marido, um assassino ou um artista?

Com uma afirmação sugestiva, o narrador onisciente nos apresenta Benavides: "Regresa al cuarto con una valija" (2011: 121). A mala faz parte do plano do personagem para livrar-se do corpo da mulher morta e evitar que o sangue escorra pelo quarto. Tal início releva um procedimento utilizado em outras narrativas da autora: colocar o leitor em contato com uma situação que depende de ações anteriores (e sobre as quais se sabe pouco), afinal, o personagem está tentando limpar as evidências do assassinato já cometido. A ação violenta do personagem não é o evento central, mas ganha proporções importantes por ser a partir dela que toda a narrativa se desencadeia.

Essa estrutura pode associar-se ao que Ana Vicentini de Azevedo (2001) analisa sobre a construção do palco grego (e que auxiliará também para a cena final, com a apresentação da "obra"). A pesquisadora retoma alguns traços da arquitetura teatral do palco ateniense do século V e da estrutura das antigas tragédias gregas, embasando sua análise a partir do drama *Orésteia*. Entre os elementos estudados, reforça a existência da plateia como um traço essencial para o teatro e discute a nomeação dos espaços no edifício teatral, que diferencia entre o lugar de onde se escuta ("auditorium") e o lugar

[48] Corrales e Donorio, com seu olhar estético sobre o cadáver, seriam perfeitos candidatos à "Sociedade de *Connaiseurs* do Assassinato", a que se refere Thomas De Quincey em *Do assassinato como uma das Belas Artes* (1827: 1985). Na suposta conferência proferida diante dos membros desta sociedade secreta londrina, o narrador de De Quincey aponta o valor estético que poderia ser associado a um assassinato. Em tom irônico, explica que se uma "imperfeição" pode ter o seu ideal ou estado perfeito, é preciso "tirar o melhor partido de um mau assunto", ou seja, reconhecer o valor estético que uma ação como o assassinato (uma imperfeição moral) poderia apresentar. Os princípios que guiariam tal julgamento estético seriam a espécie de pessoa que deve ser assassinada (um "homem bom", não muito conhecido do público), e as ferramentas, o lugar e momentos apropriados para a ação (ambiente íntimo, sob a luz noturna). Há ainda uma outra dimensão discutida pelo narrador sobre o assassinato, que diz respeito à moral e à ética. Para justificar que a moralidade dos membros da sociedade pouco estaria em risco, o conferencista explica que não se trata de cometer a ação ou incentivá-la, mas, uma vez realizada, pode-se (e deve-se) dar vez ao "Gosto e Belas Artes". Afinal, "o propósito final do assassinato, considerado como uma das belas artes, é precisamente o mesmo que tem a tragédia, no que diz Aristóteles a respeito, a saber 'purgar o coração por meio da piedade e do terror'" (1985: 40). Talvez os corações de Donorio e Corrales, no conto, se deixem levar mais pelo segundo aspecto do que pelo primeiro, ainda que mantenham, se adotarmos a perspectiva do narrador de De Quincey, uma postura ética.

inacessível ao público ("skéne"). É neste em que os atores poderiam se preparar para a encenação, vestindo as roupas e máscaras necessárias ao espetáculo, marcando a passagem do atual para o representacional, do mundano para o sagrado.

Dessa forma, existiria um espaço responsável pela mediação entre a realidade e a ficção. Segundo a autora, estes elementos do palco referem-se tanto ao espaço técnico quanto à licença dramática que tomam os dramaturgos ao fazer uma cena, muitas vezes uma cena importante, acontecer longe dos olhos do público. Esse espaço daquilo que não é visto, conhecido como "opíso-skénion", em oposição ao lugar onde se encena às vistas do público (proscênio, na terminologia moderna), se torna para a autora o "ob-sceno", pois é onde se põe em relevo o incestuoso, aquilo que foi recalcado, que não deveria ser visto, mas que está presente, mesmo que por debaixo dos panos (ou antes do início do conto, poderíamos dizer) e que retoma e influencia toda a peça.

A passagem do "obsceno" para o "proscênio" interferiria na construção das narrativas dramáticas antigas e podemos ver traços de tal estrutura no conto: o assassinato, como consequência do ressentimento recalcado durante tantos anos de matrimônio, já ocorreu. Tal ressentimento é sugerido na descrição do narrador: "Benavides no se arrepiente de sus acciones. Cree que las puñaladas sobre su mujer fueron justas, pero sabe que pocos comprenderán las razones." (2011: 121) e logo em seguida na indagação do personagem: "Quizás es aquí cuando se dice que todo podría ser un sueño, que otra vez ha estado fantaseando sobre la posibilidad de matar a su esposa (...)" (2011: 123)[49]. Poderíamos questionar, assim, por que o assassinato, que coloca em andamento todas as ações posteriores, não é narrado. Talvez, por ser um ato de violência concreta contra outro ser humano, decorrente de sentimentos acumulados ao longo da vida conjugal, esta ação deveria ficar na zona do silêncio, do obsceno, daquilo que não pode/deve ser colocado diante dos espectadores (no palco) ou dos leitores (no conto)[50].

É plausível supor, por outro lado, que o assassinato foi silenciado não tanto por uma questão ética ou moral, mas sim porque convém ao relato ser estruturado desta forma. Isso ocorre pois o que interessa não é a ação em si, mas suas consequências e a relação entre assassinato e arte que a partir de então se pode estabelecer na narrativa.

[49] A dúvida, uma oscilação entre o que está acontecendo e o que Benavides imagina que possa acontecer ou ainda entre o que ele é ou não capaz de compreender, será um traço constituinte do personagem, como veremos, que auxilia para suscitar um efeito perturbador e marca novamente o estado de indeterminação em que se encontra este personagem.

[50] Por outro lado, é possível pensar que o assassinato não é narrado porque a violência presente neste ato já não impacta, aspecto que discutiremos mais adiante.

Aquilo que se silencia, na narrativa, se encaixaria em um "pasado activo", como tempo que rege o conto e que terá repercussões no presente dos personagens. Para Mario Lancelotti (1965), diferentemente do fluxo progressivo e contemporâneo presente no romance, a temporalidade do conto advém de algo que já ocorreu e a partir do qual a narrativa se desenvolve[51]. Assim, de acordo com o autor, o conto teria um caráter retrospectivo, evidente principalmente em contos policiais[52]. Na narrativa em questão, apesar de não pertencer ao gênero policial, os acontecimentos dependem da retomada de algo já ocorrido, até chegar a exposição final da "obra de arte".

A frieza aparente que acompanha as ações de Benavides, como (ex-)marido e assassino, neste momento inicial são acompanhadas de comentários que demonstram a ironia e pouca simpatia do narrador pelos personagens. Enquanto relata o plano de colocar a mulher dentro da mala, o narrador descreve friamente: "Oprimir sin cariño, dentro de los espacios libres, la masa sobrante, hasta terminar de encastrar el cuerpo en la base de la valija.".(2011: 121). A mulher, coisificada, é um corpo com pedaços sobressalientes. A mesma animosidade aparece ao descrever Benavides agachando-se para alcançar o puxador da mala: "postura que no ayuda en gracia ni en praticidad" (2011: 121). Logo em seguida, afirma que o personagem é um "hombre organizado", depois de recolher os lençóis sujos de sangue, colocá-los na máquina de lavar, e fechar a mala. Ainda que sutil, é preciso ressaltar a ironia[53] da descrição, uma vez que o narrador

---

[51] Nas palavras do autor: "a la temporalidad del cuento, diremos que, a diferencia del flujo progresivo y contemporáneo del acontecimiento que advertimos en la novela, en el cuento el suceso ya ocurrió al iniciarse la narración, a partir de cuyo momento vamos a enterarnos de los incidentes que le atañen." (1965: 34)

[52]Muitos são os autores que pensaram sobre o relato policial. Destacamos algumas reflexões de Raymond Chandler, por ser um dos autores que Schweblin considera como paradigmas da narrativa neste gênero. Para o escritor americano, o relato policial narra a busca de um homem por uma verdade oculta. Ao longo de sua busca, este personagem viverá também uma aventura pessoal, ainda que a demanda seja para outro (buscar a verdade em nome do outro). Interessante notar que, apesar de utilizar alguns procedimentos do relato policial (o crime ocorrido; o suspense no momento da revelação do corpo), o conto de Schweblin não se aprofunda neste gênero: não há a necessidade de encontrar o responsável pelo crime, posto que o leitor e os personagens já sabem que foi protagonizado por Benavides. Por outro lado, Benavides também viverá uma espécie de "aventura pessoal", deixando de ser um homem simples (um esposo), para passar a assassino (ainda que não reconhecido como tal) e, por fim, a artista (ainda que tampouco fique clara a realização completa desta mudança), dependendo, assim como o cadáver de sua esposa, do olhar dos outros personagens sobre ele.

[53] Retomamos a discussão de Elsa Drucaroff sobre a geração de escritores argentinos a que Schweblin pertenceria, ao qual a pesquisadora denomina "nueva narrativa argentina". Para Drucaroff, a ironia é um elemento constituinte desta geração. Ela afirma que "casi siempre se detecta una cierta distancia irónica o auto irónica acerca de lo que se está contando, la voluntad que poseen quienes narran de no utilizar el poder que les da su posición distanciada para consolidar un mensaje sólido y seguro que explique por qué ocurre lo que ocurre, o de qué modos podría evitarse." (2012: 22) Nos contos de Schweblin, este distanciamento que não explica por que as personagens agem da maneira como está presente no relato é um aspecto essencial para suscitar o efeito perturbador para o leitor e evidencia a vigência de certos aspectos do fantástico.

está se referindo a uma suposta qualidade de Benavides sendo usada para uma situação (esconder evidências de um crime) em que ser organizado não deveria ser algo positivo[54].

A perspectiva irônica do narrador é intensificada pela velocidade narrativa. Em poucas linhas, atendo-se a algumas ações, o narrador já relatou o que fez Benavides e como escolheu lidar com a situação: colocada a mulher na mala, parte em direção à casa do psiquiatra. O narrador não se detém para explicar como o assassinato ocorreu, mais que dizer que foram punhaladas, ou o motivo, além do que já apontamos. Com essas referências breves e amplas, deixa sugestões para que o leitor complete como tal evento poderia ter ocorrido. Por outro lado, o olhar do narrador faz um movimento inverso ao se focar em detalhes facilmente reconhecíveis pelo leitor como verossímeis, como o inconveniente de se carregar uma mala pesada, a necessidade de agachar para alcançar o puxador, ainda que a aparente indiferença do personagem acrescente certo desconforto. A atenção aos detalhes também funciona como uma forma de orientar o olhar do leitor, como um jogo de câmera em uma "tomada" de filme faria ao passar por um ambiente e apresentar ao espectador os elementos ali presentes, necessários à compreensão do enredo ou da ação em evidência, e ao reconhecimento de que a narrativa em questão é um reflexo do mundo habitado pelo espectador. Tal estratégia será usada em outras narrativas da autora e revela a importância dada ao aspecto visual e à velocidade narrativa, como ela mesmo defende nas entrevistas citadas.

A certeza inicial de Benavides (de que sua ação fora justa), começará a mostrar sinais de fraqueza. Ao chegar na casa do doutor Corrales, depois de um tempo de espera para ser atendido, que parece só aumentar a sua ansiedade, vê o psiquiatra rodeado de admiradores enquanto toca o piano. Diz o narrador:

> No es extraño encontrar al doctor Corrales en pleno ejercicio de sus virtudes frente a una decena de discípulos. Erguido sobre el piano, rodeado de hermosos y jóvenes admiradores, se deja llevar por el tiempo que le demanda una sonata que lo obliga a duplicar su esfuerzo segundo a segundo. Benavides, que comprende, aguarda junto a una de las tantas columnas del centro de la sala hasta que la interpretación culmina y los hombres que antes rodeaban al doctor Corrales abren el semicopa que formaban. El doctor Corrales recibe agradecido la copa de champaña que se le ofrece. (2011: 122)

[54] Para o leitor, é possível supor que a reação aparentemente fria e racional de Benavides estaria associada a uma sensação de choque depois de assassinar sua mulher. Tal hipótese de leitura, em um primeiro momento, não seria inválida. No entanto, consideramos que a maneira como o narrador relata as ações iniciais não leva a esse caminho, uma vez que ressalta que o personagem não demonstra arrependimento.

Alguns aspectos são interessantes nesta cena. A construção do mundo textual sugere ao leitor que tudo funciona da mesma forma que em sua realidade, uma vez que as referências explícitas do ambiente familiar e festivo são reconhecíveis. A descrição do médico alimenta a imagem de um profissional competente e admirado e talvez por isso, supomos, Benavides tenha ido procurá-lo[55]. A cena sugere uma relação do médico com o universo das artes, que será decisiva na ressignificação do corpo dentro da mala. Além disso, descreve-se uma apresentação artística, em que o artista é reconhecido pelo seu talento, cena que será reconstruída ao final, com consequências mais ou menos avassaladoras para Benavides. Como salienta o narrador, Benavides *não estranha* que seu psiquiatra se encontre em uma situação como essa, rodeado de admiradores. Essa situação é algo que o personagem *compreende*. Retomando nossa hipótese, se ele é um profissional competente e admirado, supõe-se que suas decisões e opiniões não seriam questionadas.

No entanto, a reação do médico ao ver Benavides na festa e ao testemunhar o conteúdo da mala é o que permite pela primeira vez vislumbrar algo insólito na narrativa. O médico demora a aceitar o pedido de seu paciente para ver o conteúdo da mala. É possível supor que o leitor se sinta impactado e se pergunte por que os personagens agem da maneira como fazem. Isso porque o leitor, a partir de sua experiência, poderia projetar uma reação esperada do doutor, dentro de padrões sociais vigentes, que seria perguntar por que Benavides fora até sua casa no meio da noite e por que carregara uma mala. O fato de a narrativa se esquivar constantemente destas ações esperadas, construindo uma situação cada vez menos explicável, contribui para produzir um efeito perturbador. Assim, ao invés de se preocupar com seu paciente, o psiquiatra declara, com sua autoridade médica, que Benavides está "exaltado, fatigado", que precisa dormir e depois retornar a sua casa. Diante da insistência de Benavides para ser atendido, Corrales pensa que melhor seria concordar, pois "cada paciente tiene sus mañas y al fin y al cabo él es el médico, para eso está" (2011: 127).

A interação entre médico e paciente revela mais detalhes sobre esta personagem. Benavides parece não ter clareza sobre sua situação. Em muitos momentos, o narrador

[55] Decisão que também será questionada pelo próprio personagem mais adiante: "Entonces Benavides descubre el error: confiar em el doctor Corrales, la esperanza en el médico. Como si un hombre dedicado a la salud de la vida pudiera lidiar con la muerte." (2011:128). Veremos que, ao fim, Corrales realmente consegue resolver o problema para Benavides, mas seguramente não da maneira como este esperava.

explora a oscilação do personagem entre um estado de realidade e fantasia[56]. Suas dúvidas ficam claras enquanto sobe as escadas atrás do doutor, arrastando a pesada mala

> Y quizá sea esta soledad húmeda y oscura en la que Benavides se encuentra la que lo hace reflexionar y dudar del presente. No del presente inmediato, es decir, de la escalera, del esfuerzo y sudor, pero sí del asesinato. Quizá es aquí cuando se dice que todo podría ser un sueño, que otra vez ha estado fantaseando sobre la posibilidad de matar a su esposa y ahora sube las escaleras que lo llevan al consultorio del médico, a quien ha molestado a las dos y media de la mañana, arrancándolo de sus célebres y prestigiosos invitados, para decirle mire, doctor, lo siento, pero todo ha sido una equivocación. (2011: 123)

A sua situação de solidão, dentro da casa do médico, no meio da noite, contribui para aumentar a dúvida do personagem. O narrador, neste trecho, insiste em uma escolha vocabular que evidencia a incerteza: "quizá"; "dudar"; "sueño"; "fantaseando"; "posibilidad". Aceita o conselho (quase uma imposição) de dormir na casa de seu médico e, ao acordar, Benavides continua imerso em uma dimensão onírica, imaginando que estaria novamente ao lado de sua mulher, mas "pronto comprende la situación": o assassinato ocorrera e agora era preciso lidar com isso. O narrador dá voz à imaginação de Benavides, pensando que Corrales apareceria já com tudo resolvido:

> Confía escuchar tras la puerta la voz del doctor, <<despierte Benavides, su problema está resuelto>> o << buenos días Benavides, aquí estoy con su mujer que ya se siente mejor>> o simplemente <<despierte Benavides, fue todo un mal sueño, desayunemos algo mientras esperamos su taxi…>>. El modo importa menos que la pronta resolución del problema. (2011: 125)

Nesse sentido, a narrativa joga novamente com aquilo que Benavides pode *compreender* (a situação social da festa, sua vida como marido, seu papel como paciente, o fato de ter assassinado sua mulher), ao passo que expõe um questionamento interno do personagem que *duvida*, mesmo que só por um instante, que o ato violento tenha realmente acontecido. Essa oscilação de Benavides coloca em evidencia o distanciamento entre ele e os personagens que atribuirão ao corpo de sua mulher um valor estético. O psiquiatra Corrales e o curador de arte Donorio parecem habitar uma esfera distinta (ainda que não signifique outra realidade), que talvez possa ser

[56] Em outro nível, a oscilação de Benavides poderia se dar também entre sanidade e loucura. Isso se atesta pela fala anterior do doutor Corrales, que como médico estaria autorizado a fazer tal distinção, sobre o aparente desequilíbrio emocional de Benavides. No entanto, nada até este momento da narrativa faz com que o leitor desacredite do relato de Benavides ou de suas afirmações ao conversar com o psiquiatra. Além disso, sua reação inesperada coloca em dúvida o que seria a normalidade/sanidade deste personagem; afinal, não é ele o médico?

identificada por sua perspectiva estética. Benavides não se encaixa plenamente nesta esfera, não compartilha desta visão, mas deveria, para se tornar o artista que esperam que ele seja.

A distância entre estas duas perspectivas faz com que em muitos momentos o narrador enfoque o silêncio em que Benavides se encontra, por sua dificuldade em compreender o que está ocorrendo (quando é obrigado a permanecer na casa do psiquiatra enquanto a exposição está sendo preparada) ou de se fazer ouvir (quando repete constantemente que fora ele o responsável pelo assassinato). Nesta construção do personagem, insistir que Benavides seja um artista, por outro lado, intensifica a sua indeterminação, já que os companheiros se recusam a vê-lo como um assassino.

Tal brecha entre os personagens começa a ser esboçada quando finalmente Corrales toma conhecimento do conteúdo da mala, momento em que o efeito perturbador se instala definitivamente para o leitor devido à reação inesperada do médico. Nesse sentido, para discutirmos a oscilação de Benavides (como assassino e/ou artista) é necessário pensar simultaneamente no que ocorre com corpo da mulher dentro da mala. Depois da manifestação da violência que culminou no assassinato, a reação inicial de Benavides já se sabe: a mulher é um inconveniente, um problema a ser resolvido. Os outros dois personagens, Corrales e Donorio, vão atribuir ao corpo dentro da mala o status de um objeto artístico, a "obra", a quem nomeiam "la violencia". A atitude do psiquiatra diante de uma prova concreta de assassinato, da morte de outro ser humano, é desconcertante. A cena é construída explorando a aproximação lenta à mala, depois de um diálogo marcado pela recusa e hesitação de Benavides e pela imposição do doutor para ver o conteúdo:

> Benavides se incorpora y se aleja de la valija que, aunque destrabada, aún no ha sido abierta. No quiere ver. Acelerados latidos comprimen su corazón. Corrales estudia la escena. Ya sabe, piensa Benavides, al ver que corrales se incorpora y camina hasta él. Corrales se detiene y desde allí mira la valija. En voz baja, casi hipnotizado, le ordena a Benavides:
> – Ábrala.
> (…) Hilos de sangre se corren hacia él, sobre el piso. La voz de Corrales lo devuelve a la realidad:
> – Benavides… – , y en la voz quebrada se vislumbra la angustia del médico -, Benavides… - Corrales, a paso lento, se acerca a la valija sin dejar de mirar su contenido. Los ojos llenos de lágrimas vuelven al fin su mirada a Benavides. – Benavides… Esto es fuerte. Es… Es… maravilloso – concluye.
> En la duda, Benavides permanece en silencio. Vuelve a mirar el contenido de su valija, pero lo que encuentra allí es lo que hay: su mujer, morada: un gusano en salsa de tomate. (2011: 129)

A conduta agressiva e arrogante do médico é substituída pela surpresa, pois acreditava que Benavides não poderia "hacer algo semejante por sí mismo" (2011: 129). Muda sua maneira de tratar o paciente, que agora se tornará seu "amigo", e o declara um gênio. Já sabemos que Corrales tinha um gosto particular pelo universo das artes. É ele, assim, quem sugere que o objeto diante dos dois tenha um valor artístico, capaz de revelar algo da intenção de Benavides ("Déjame despabilarme, no es poco lo que usted plantea con esto...") (2011: 129). O "gênio", por outro lado, *duvida* da reação do psiquiatra. O personagem, incapaz de compartilhar do posicionamento do médico, não entende o que Corrales vê, o que seria isso que ele, um homem simples, um marido (e não esqueçamos, um assassino), estaria propondo com o corpo da mulher dentro da mala. Outra vez a oscilação entre o que Benavides é ou não capaz de compreender, o que o faz permanecer em silêncio. Neste momento, o leitor estranha, junto com o personagem, a reação do médico. Por que uma reação tão favorável? Não está vendo que Benavides matara sua mulher e a colocara em uma mala? Retomando a discussão feita por Bessière (2012), o insólito se torna presente pelas "fraturas das convenções sociais" colocadas em evidência na narrativa. Nesse sentido, o leitor reconhece que a reação do médico mais uma vez se afasta do esperado, levando ao efeito perturbador, ainda que a narrativa não altere os parâmetros espaço-temporais da realidade ali representada.

Corrales e Donorio, assim, dão outro significado ao corpo torcido dentro da mala e sublimam a morte e a violência presentes na evidência do cadáver a partir da arte[57]. Mesmo o narrador, ampliando a visão dos dois, se refere ao objeto dentro do âmbito artístico: "aparece frente a ellos, horrorosa, desafiante, autenticamente inovadora, la obra." (2011: 130). Poderíamos supor que o uso destes adjetivos funciona para dar eco ao que os personagens consideram características da obra. Na voz do narrador, enfatizar tais atributos torna-se mais uma vez um posicionamento irônico, pois, ao intensificar quase ao exagero as características da obra, o narrador sugere ao mesmo tempo um distanciamento, como se não concordasse necessariamente com a perspectiva dos personagens.

[57] O pensamento do curador de arte deixa claro este processo: "Qué es la violencia si no es esto mismo que presenciamos ahora, piensa Donorio, y un escalofrío trepa de sus piernas a la nuca, la violencia reproducida frente a sus ojos, la violencia en su estado más primitivo. Salvaje. Puede olerse, tocarse. Fresca e intacta a la espera de una respuesta de sus espectadores." (2011: 130). Aqui, o curador de arte pensa sobre a violência como uma reprodução, que deve ser exibida.

Quanto mais os dois personagens discutem o valor da obra, mais Benavides se afasta de um possível entendimento. Ao perceber como os companheiros olhavam para sua mulher e que não viam um cadáver dentro da mala, consequência de seus atos, e sim um suposto objeto artístico, Benavides procura tentar explicar que aquilo era sua mulher, que ele a havia matado a punhaladas. Mas o entendimento que separa estes personagens faz com que Benavides não se faça ouvir e parece não falar na mesma linguagem que os outros dois:

> -No se entretenga, Corrales – dice Donorio ya en la puerta – ya habrá tiempo para la contemplación y el regocijo.
> Donorio da unos pasos hacia la salida pero pronto se detiene y con sinceridad su vuelve hacia Corrales, el llanto de Benavides lo obliga a levantar la voz. – Le agradezco que haya pensado en mí.: es una gran oportunidad.
> -Yo, yo la maté, así… - Benavides golpea el piso con los puños cerrados – así, la maté.
> - Comprendo perfectamente, vaya tranquilo que ya lo alcanzamos.
> Donorio asiente y sale al jardín. Cuando Corrales regresa, Benavides se encuentra golpeando, ya con desgano, el cuerpo de su mujer. (…)
> -Sí, Benavides, sí. Todos sabemos que fue usted, nadie le va a quitar la autoría – ayuda a Benavides a incorporarse -, confíenos este tema, va a ver cómo se nos va al estrellato.
> -¿Al cielo? – pregunta Benavides - ¿Con mi mujer?
> Siente que algo falla. Dentro de su cabeza, o quizá sobre su cabeza. Algo que no alcanza a entender. Su cuerpo cae, se desploma junto a la valija. (2011: 131-132).

A incapacidade de compreensão entre estes personagens, posto que partem de diferentes perspectivas, fica clara neste diálogo. Enquanto Corrales e Donorio veem o corpo como uma obra, Benavides insiste que fora ele quem matara a mulher, por isso o que ele vê é apenas o "horror", e não a "beleza" [58]. Sua incompreensão leva-o a perguntar se o "estrelato" a que se refere o psiquiatra seria o céu, um espaço de além vida, para onde iria com sua mulher. Claramente, Benavides não acompanha a intenção dos seus companheiros. E o narrador, ao final, demonstra que algo está mudando dentro de Benavides: algo que falha e que não pode entender o leva ao esgotamento físico.

[58] O narrador já havia esclarecido que o que Benavides vê é sua mulher, e com uma descrição que pretende ser no mínimo visualmente impactante para o leitor, a reduzira com a expressão "un gusano en salsa de tomate". Do inconveniente que a mulher morta era no início, a maneira como Benavides a considera sofre uma oscilação: quanto mais os outros personagens atribuem um valor estético ao corpo, mais devolve ao cadáver um status de ser humano que lhe despertava sentimentos e emoções, diferentemente do início do conto. Isso aparece no trecho "Mientras baja las escaleras principales, Benavides se pregunta si querrán de su mujer algo en especial, si por alguna razón habrán visto en ella cosas que no encuentran en otras mujeres. Los buenos recuerdos lo asaltan a medio recorrido, le llegan como una ola de celos y deseos, puesto que al fin su mujer es su mujer y la de ningún otro." (2011: 135).

Se o leitor compartilhou da estranheza de Benavides diante da reação inicial do psiquiatra, aqui já não pode compartilhar de sua dificuldade de compreensão, uma vez que a partir deste momento consegue perceber que a postura dos personagens se pauta por discursos e convicções opostas. Isso contribuiria para aumentar o efeito perturbador, porque, da perspectiva do leitor, incomoda acompanhar o que ocorre com Benavides que parece ser subjugado pelo discurso dos outros e incapaz de se comunicar com seus companheiros.

O assassinato e a arte

A partir do diálogo entre os personagens, o conto permite um questionamento ligado ao universo artístico, principalmente o da arte contemporânea, como a influência do curador e a questão da imagem do artista. Comecemos pelo primeiro aspecto, a curadoria, e como este evidencia a relação entre arte, mercado e publicidade. Donorio agradece que seu amigo tenha pensado nele para revelar esta obra de arte (e este novo "artista") e, apesar de se dizer "apenas um curador", sabe que depende dele o sucesso de ambos. Quanto mais Benavides insiste com sua frase "Yo la maté" ou afirme "mi mujer" (colocando-se, portanto, como assassino), mais o curador responde que não, que "créame que yo sé de marketing y eso no funciona, el título es <la violencia>." (refutando o fato de a obra ser resultado de um crime).

A postura de Donorio reflete a reflexão de Luciano Trigo sobre a arte contemporânea, no livro *A grande feira* (2009). A partir do pensamento de pesquisadores como Arthur C. Danto e Hans Belting, Trigo mostra que houve uma mudança de paradigma a partir do final dos anos 70, quando a percepção da arte e do artista sofrem mudanças na sociedade. Danto, por um lado, acredita que, em termos práticos, a arte já não teria como progredir. Baseia tal posição na falência das utopias alicerceadas na crença de um potencial emancipador do progresso, da ciência e da política, que já não existiria na sociedade contemporânea. O novo paradigma da arte, dessa forma, se caracterizaria

> pela redistribuição de papéis dentro do sistema (entre artista, curador, galerista, crítico, marchand e instituições), pela reversão dos processos de experimentação e das atitudes contraculturais promovidas pelas ultimas gerações de vanguarda (...) e, por último, mas não menos importante, pela assimilação total de uma lógica especulativa e mercadológica que aproxima a arte, cada vez mais, dos universos da

> moda, da publicidade e das imagens comerciais da cultura de massa. (2011: 19)

Nesta nova configuração, o artista e sua obra estariam no nível mais baixo da hierarquia em que se sustenta o sistema artístico. Isso porque ele dependeria de toda uma rede de validação e reconhecimento de sua obra para que possa realmente ser considerado um "artista". Se em momentos anteriores a crítica era a responsável por validar uma obra, na sociedade contemporânea, defende Trigo, esse papel recai sobre curadores, galeristas, marchands, colecionadores. Nesse sentido, percebe-se a aproximação da arte com o mercado e com a lógica do consumo, uma vez que será valorizada e exposta aquela obra que pode ser mais facilmente absorvida pelo público, de acordo com os critérios determinados por estes agentes. No diálogo reproduzido, tais aspectos orientam as falas de Donorio e Corrales e deixam vislumbrar a concepção de arte que eles possuem, muito próxima ao que expõe Trigo. Afinal, é Donorio quem levará Benavides ao estrelato.

Já que se trata de "marketing", a forma como a obra deve ser apresentada será importante. Isso pauta a decisão de Corrales e Donorio de não expor a "obra" em um museu, já que "Benavides no es un artista del pueblo. Su obra apunta a un público seleccionado, intelectuales, mentes que desprecian incluso las novedades de museo, hombres que admiran lo otro, el más allá de la simpleza de una obra, es decir... el contexto" (2011: 132), como afirma Donorio. Este "contexto" tampouco foge aos novos paradigmas da arte contemporânea. Se para a arte moderna, as performances e instalações eram propostas que visavam combater o sistema instituído de museus como forma de exposição e apreciação das obras de arte, atualmente se tornaram "ferramentas de marketing para a promoção do artista num mercado onde o primeiro desafio é ser visto e chamar a atenção" (TRIGO, 2009: 31).

Como Benavides não poderia ser um "artista do povo", sua obra também deve ser exposta de forma adequada e ao público adequado. Na fala citada de Donorio, aliás, está subentendido outro aspecto da arte: passou-se de uma arte que pretendia falar diretamente à sensibilidade do espectador, sem a mediação da palavra, para um caminho conceitual, dirigido ao intelecto, o que muitas vezes faz com que o espectador tenha uma postura passiva diante da obra, sem de fato compreendê-la ou ser por ela transformado.

Por outro lado, a preparação da exposição não depende da presença do artista. Ao contrário, Benavides é impedido de participar e afastado do processo. Sua atitude, no entanto, continua marcando a indeterminação que configura o personagem ao longo do conto e nos leva à imagem projetada do artista. Benavides sofre uma espécie de sequestro, que é sutilmente construído no conto, posto que nem tudo é revelado e as ações aparecem em fragmentos, sempre quando acorda, ainda na casa do psiquiatra, e tenta chegar até a garagem onde a obra está sendo preparada para exposição:

> Benavides repite más lo que ya ha dicho cuatro veces. Aparta a los hombres y va hasta la valija. Con una seña, Donorio alerta a los hombres de azul. Benavides corre. Alguien grita que no la toque, y todos dejan lo que hacían para ir tras Benavides, que apenas alcanza a tocar la manija cuando una docena de cuerpos azules se abalanzan sobre él. Qué desgracia su desgracia, en la oscuridad del peso de otros hombres concluye que la muerte ha de semejarse a situaciones como ésta. De lejos, llega la voz de Donorio: instrucciones precisas a ejecutar sobre su persona, y ése es el fin de aquel corto tercer día. (2011: 134).

Os "homens de azul" seriam os trabalhadores que estão montando a exposição, mas são também aqueles que impedem, à força, que Benavides se aproxime do corpo de sua mulher. Além disso, outra vez o narrador imprime velocidade à narrativa, relatando poucas ações, em orações breves e com a insistência dos verbos no presente, o curto dia do personagem, e utiliza o silêncio como sugestão para o leitor: Donorio deixa instruções precisas sobre o que fazer com Benavides, mas o narrador não revela quais são. A maneira como Benavides é tratado pode novamente suscitar um efeito perturbador, tanto pela violência das ações quanto pela falta de uma explicação que justifique a decisão do médico, corroborada pelo curador de arte, de manter seu paciente em sua casa desta maneira. Como já vimos, o leitor sabe que os personagens possuem perspectivas distintas, sabe que aquilo que Corrales e Donorio veem no corpo não é compartilhado por Benavides e que, portanto, este não poderia compreender o que é necessário para preparar a exposição (como eles imaginam que deve ser). No entanto, mesmo com essa consciência, da perspectiva do leitor, as ações contra Benavides parecem pouco aceitáveis ou, no mínimo, questionáveis.

Enquanto Benavides delira entre os lençóis do quarto, Corrales e Donorio, inclusive, chegam a expressar preocupação (um "principio de desilusión", explica o narrador), de que aquele comportamento não seria condizente com o de um "artista" que agora ele deveria ser. Mais uma vez, evidencia-se a diferença de perspectivas entre as

personagens e, podemos acrescentar, sugere-se a construção da imagem ideal do artista. A preocupação dos dois personagens fica evidente no diálogo a seguir:

> - El hombre está mal, Corrales.
> -Es la presión, el éxito, no se asimila fácilmente en los cuerpos pequeños, hay que darle tiempo.
> -Pero mañana inauguramos.
> -¿Es necesário, Donorio?
> -Sin el artista el acto inaugural pierde sentido. Lo que le hablaba del contexto. ¿Se acuerda, Corrales?
> -Sí, claro.
> - Si el público se reconoce en el artista se potencia el efecto de la obra. Haga usted mismo la prueba, piense qué hubiera pasado si la noche del domingo, en lugar de Benavides, la obra se la hubiera traído un atlético culturista de pelo largo y zapatos a la moda…
> -No, no, claro. Tampoco me tome por estúpido, la diferencia es… abismal.
> -Violenta, Corrales, como la obra. (2011: 135)

O olhar do outro (no caso, o olhar autorizado de um curador de arte e de um psiquiatra com inclinações artísticas) proporciona a validação da obra. De acordo com Donorio, o público precisa se *reconhecer* no artista, se identificar com ele[59]. No entanto, podemos questionar: só haveria uma imagem possível de artista para a composição de uma obra? Não poderia "a violência" ter sido feita por outro que não um homem baixo e simplório, sem grandes atrativos, como Benavides? Outro, adequado aos padrões estéticos valorizados na sociedade atual não traria o mesmo potencial, de acordo com Donorio e Corrales. Ou ainda, tal descrição de "un atlético culturista de pelo largo y zapatos a la moda" estaria pressupondo que tal aparência física não condiz com o comportamento e capacidade criativa que um artista poderia possuir. Não há sutileza na fala dos personagens, mas há na ironia com que o narrador constrói o diálogo. Se em momentos anteriores parecia dar eco aos posicionamentos dos dois personagens quanto à ressignificação de um corpo como uma obra artística, neste trecho, sugere o ridículo e vazio da discussão. Afinal, seriam os padrões estéticos em relação à aparência critérios realmente relevantes para considerar alguém capaz de criar uma obra de arte?

Percebe-se, assim, que apesar das mudanças de valores da arte contemporânea, a imagem romântica do artista como um *outsider*, um rebelde, um incompreendido e avesso às convenções sociais, capaz de colocar em movimento forças transformadoras, parece ainda prevalecer como um valor atual. (TRIGO, 2009: 19) Benavides, que já tem tantos atributos favoráveis, precisa, portanto, adequar seu comportamento ao que se

[59] O que o narrador completa, quando Benavides sobe ao palco antes de apresentar a obra, dizendo que "el público descubre en él los cándidos rasgos de la creación pura y sincera" (2011: 138).

espera e ser capaz de compartilhar dos mesmos valores estéticos. No entanto, até o momento da exposição, continua a delirar e repetir que fora ele quem matara a sua mulher, marcando sua posição novamente como marido e como assassino. Para o leitor, que entende a concepção de artista que o médico e o curador possuem, se torna insólita a insistente comparação com Benavides, que não se encaixa neste modelo.

O tumulto ou de como expor um crime

Cabe-nos, assim, chegar ao momento da tão esperada exibição da obra. Como percebemos, nada no conto foge ao âmbito do natural. No entanto, conforme a leitura se desenvolve, é crescente o efeito perturbador. Uma possível causa para tal efeito, como já vimos, se deve à maneira como os personagens tratam a situação, evidenciando que partem de perspectivas muito distintas. Tanto Corrales quanto Donorio, não se sentem incomodados com o fato de que a "obra" é resultado de um assassinato e, portanto, de uma ação fisicamente violenta de um ser humano em relação a outro. Reação semelhante se desprenderá do público, que também vê apenas a obra, e não a consequência de um crime.

Neste momento, a narrativa se divide em duas partes: a apresentação do "artista" e, em seguida, a revelação da "obra" escondida atrás das cortinas, no "contexto" montado na garagem do psiquiatra. A mesma cena de um artista rodeado de admiradores com que o narrador apresenta o doutor Corrales reaparece na construção da cena de abertura da exposição, com a exceção de que Benavides não aproveita de tal admiração. Depois disso, a obra será finalmente revelada ao público, estrutura que também associa esta cena ao espetáculo, como vimos, ao revelar o que está escondido.

A plateia reage de maneira muito particular a estes dois momentos. Quando é feita a apresentação do artista, a pequena multidão reunida na garagem do psiquiatra já conhece o tema da obra, mas ainda não a viu[60]. Benavides é colocado no palco, diante de todos, atordoado pelos dias preso na casa do psiquiatra, e sem conseguir dizer mais nada do que aquilo que alcança sua compressão, declara que matara sua mulher. Ao

[60] O leitor sabe da expectativa pela obra pelas descrições do narrador: "La gente formula expectativas, reclama entradas antecipadas" (2011: 136). "La sala es grande, pero pequeña en relación con la multitud que ha concurrido. Gran cantidad de gente ha quedado fuera y aguarda en el jardín delantero, espiando por las ventanas del salón o en fila tras el portón custodiado por los hombres de azul. Dentro, con la obra aún oculta tras la cortina de terciopelo rojo, el fervor del público se acrecienta" (2011: 137). "Una enérgica ovación crece (…) cien ojos siguen expectantes el recorrido creativo del artista, ajeno a las miradas y los elogios" (2011: 138).

ouvir as palavras de Benavides, as pessoas cochicham entre si “Dice que él la mato”, “Esto sí que es fuerte”, “Es pura poesía" (2011: 139). Por que a plateia reage dessa forma, poderia se questionar o leitor. Se é um corpo assassinado o que veem como “poesía” (ou como vira Donorio, “horror y belleza”) haveria, então, um limite (inclusive um limite ético) para a arte? Sua relação com a morte, com o assassinato, com o cadáver, traçaria este ponto limítrofe?

Nesse sentido, no contexto construído pela narrativa, estaria implícito também um questionamento sobre a concepção do humano. As ações dos personagens (o público, Corrales, Donorio, no início do conto o próprio Benavides) mostram uma falta de sensibilidade com o assassinato ocorrido, com o outro ser humano que foi vítima de tal ação violenta e muitas seriam as hipóteses possíveis para este comportamento. Não se pode negar, por exemplo, que a violência social é um fator marcante no mundo atual, o que faz com que as pessoas estejam constantemente expostas a imagens violentas, principalmente por causa da indústria midiática. Esse excesso levaria à falta de empatia com o outro, como representada no conto, pois “se tivéssemos a disponibilidade emotiva de reagir com intensidade a cada uma das notícias que recebemos sobre guerras, genocídios, destruição, nosso aparelho psíquico provavelmente não suportaria” (GINZBURG, 2012: 23).

Por isso, não seria de se surpreender que o público reaja a tais imagens de violência com apatia, com uma espécie de torpor. Por outro lado, a arte teria a função de deslocar os modos de percepção a ponto de possibilitar uma reavaliação de critérios de entendimentos, de valores, de conhecimento (GINZBURG, 2012). Entretanto, o contrário ocorreria no conto. A falta de sensibilidade em relação ao outro é o que permitiria que a mulher morta fosse considerada como um objeto a ser apreciado (pode-se pensar até em um objeto a ser consumido dentro da indústria cultural). Benavides, sem poder sair de uma condição ambígua e ainda que se transformasse realmente em um artista, tampouco seria beneficiado: não irá reconhecer o que possui de comum com as pessoas na plateia. Esta, por sua vez, sofre o impacto da obra e gerará um pequeno tumulto, mas não há indícios na narrativa de que haja uma transformação em relação aos modos de percepção ou à reavaliação de valores, para além do consumo momentâneo de uma peça excepcional.

Dessa forma, o comportamento do público não se afastaria de um modelo de consumo do qual nada escapa, nem mesmo a arte. Esta associação entre arte e consumo, poderíamos defender, não é uma novidade, mas talvez tenha se intensificado pelas

características da sociedade contemporânea. Zygmunt Bauman, ao pensar na relação entre arte, morte e pós-modernidade, defende que a essência da arte estaria em evitar que o ser humano se esqueça de sua mortalidade, isso é, de sua própria natureza. Por estar afastada da luta pela sobrevivência diária, afirma o autor, a arte pode durar mais tempo que a vida de qualquer ser humano, e com isso reenquadra a morte em sua verdadeira dimensão: é o fim da vida, mas não o limite do humano. (2014: 17). Diz o autor:

> El arte nació y perdura desde la consciencia, una consciencia que sólo los seres humanos tenemos: que la muerte es un hecho que viene dado y que la inmortalidad ha de fabricarse, y una vez fabricada debe ser preservada día tras día. La historia del arte nos indica que arte y conciencia de la mortalidad vinieron al mundo de la mano y que, quizá, el arte morirá cuando la muerte pase al olvido o deje de interesar. (2014: 15)

Nesse sentido, a importância da arte reside na reflexão sobre nossa natureza que ela proporciona, sobre a condição mortal do homem, sem isso, a arte já não teria função. Bauman assinala que os artistas sempre tiveram essa inclinação pela imortalidade (sem esquecer também da relação da autoria de uma obra que perdura, que não é esquecida), mas que com o tempo, os aspectos que garantiam a condição extra temporal de uma obra foram mudando. Para o artista moderno, já não se trata mais de representar temas imortais (como faziam os antigos, repetindo narrativas já conhecidas e compartilhadas), mas sim de aceder à imortalidade pela própria beleza da forma: "elevar la forma artística a la categoria de lo inmortal" (2014: 18)[61].

Para o artista contemporâneo, então, o desafio se torna ainda mais difícil, uma vez que o duradouro e repetitivo já não agrada tanto ao homem pós-moderno como aquilo que é mutável e perecível. Nossa sociedade, diz Bauman, tende a buscar uma forma de satisfação que costuma "consistir en un perpetuo devenir, en una disposición permanente a cambiar" (2014: 19) e por isso a vida giraria em torno de experimentar sensações, mais que realizar ações concretas. Essa forma de viver claramente influencia também a arte. Se o importante é experimentar sensações, o tempo ganha outra dimensão, posto que tudo ocorre de forma rápida, cada momento tem a duração precisa

[61] Nas palavras de Bauman: "Las obras de los antiguos maestros expresaban la inmortalidad, pero no porque representaran objetos supra-temporales sino gracias al hecho contingente de que, permaneciendo ahí durante mucho tiempo, acabaran emergiendo victoriosas ante el poder destructivo de la historia. Era fácil suponer que estas obras maestras poseían cualidades que les permitían resistir al paso del tiempo: la capacidad de seguir suscitando emociones, no obstante, el voraz apetito de la historia. El arte modernista, en definitiva, cambió el enfoque de la eternidad, pero al igual que sus antepasados – el arte medieval o el renacentista – siguió ocupándose de la inmortalidad" (2014: 18, 19)

até chegar o seguinte, são efêmeros como as sensações que suscitam. Com isso, a arte se esgotaria por essa lógica do consumo. Enfraquece-se o interesse na produção artística por sua perda da capacidade de divertir, de provocar desejos e emoções prazerosas. A obra de arte considerada como motivo de diversão torna-se familiar e já não teria sua função inicial de chocar, provocar, surpreender, alterar ou ao menos fazer refletir sobre valores e conhecimentos.

Para resgatar essa função inicial em uma sociedade regida pela lógica do consumo rápido e descartável de sensações, diz Bauman, a arte se converte em um "acontecimento único":

> Para llegar a ser un objeto de deseo, convertirse en una fuente de sensaciones, poder tener, en otras palabras, relevancia para los que viven en la postmoderna sociedad de consumidores, el fenómeno del arte debe manifestarse ahora como acontecimiento. La "experiencia artística" nace, ante todo, de la temporalidad del acontecimiento y, sólo en un segundo momento (en el supuesto de que haya segundo momento) del valor extra-temporal de la obra de arte. En estos acontecimientos únicos y muy cacareados, la obra de arte se acerca a los requerimientos propios del objeto de consumo: puede maximizar el choque y evitar el aburrimiento, el *ennui*, que le arrebataría toda capacidad de despertar deseos, de divertir. (2014: 21)

Corrales e Donorio concordariam com tal posicionamento, ao construir a exposição da maneira como um "acontecimento", rodeado de expectativa e grande público. Além disso, a espera para apresentar a obra, escondida atrás da cortina, aumenta o suspense e consequentemente o choque e impacto que a visão de um corpo morto dentro de uma mala irá causar.

De forma inesperada, no entanto, quando a obra é revelada, a reação do público se transforma rapidamente em tumulto. O narrador diz:

> Y el nombre llega: baja hacia la masa, y la masa estalla. La euforia es incontenible. Empujan, intentan subir al escenario. Una docena de hombres de azul forman una barrera que impide el avance. Pero el público quiere ver y la barrera cede. Excitación. Conmoción. Algo emana de esa obra que los vuelve locos. La imagen soberana del cuerpo morado. La muerte a pocos metros. Carne humana, piel humana. Muslos gigantes. Enroscados en una valija. Embutidos en cuero. Y el olor. (2011: 139)

Há o ritmo veloz na narrativa, novamente marcada por frases e orações curtas, às vezes com apenas uma palavra capaz de sintetizar o que está ocorrendo. Toda a expectativa para ver a obra se transforma nessa comoção. O tumulto se instaura a ponto de englobar o artista, que se vê rodeado pela plateia e "se pierde entre los cuerpos

eufóricos hacia el núcleo del disturbio." O narrador continua na descrição do tumulto: "hay gritos, empujones, gente que pelea por la mejor perspectiva de un punto nada claro" (140). A violência da obra, a proximidade da morte, parece instigar a violência no mundo representado. Se havia algo do despertar sensações estéticas e disfrute intelectual advindo de uma obra de arte (como sugeriria a expressão de ser "pura poesia"), o tumulto provocado se aproxima à ideia de procurar uma nova sensação, achar o melhor ângulo de visão, olhar de perto os músculos inchados de um cadáver, sentir o cheiro forte, que o narrador não detalha, mas deve ser de carne em putrefação. Da perspectiva do leitor, a descrição visual da obra é perturbadora, efeito que aumenta ao acompanhar a reação do público, tratado (ironicamente) como massa, como se reagissem todos da mesma forma ("o público quiere ver y la barrera cede").

Depois do impacto inicial, assim como os objetos consumidos se desgastam, a obra também deixará de ser o centro da atenção da plateia. A visão não causa uma reflexão mais profunda, por atribuírem ao corpo um suposto valor estético, acima de um valor humano que, todavia, está presente. Afinal, o que eles veem é claramente um corpo humano, com pele e músculo, como ressalta o narrador, propiciando mais um elemento perturbador. A falta desta alteração que a arte poderia provocar, como vimos com Ginzburg e Bauman, é sugerida pelo narrador com o final da exposição. O tumulto se desfaz quando garçonetes entram com taças de champanhe que são recebidas "con creciente entusiasmo". O momento já passou, a sensação já foi alcançada[62]. Nesse sentido, a exposição foi um grande sucesso, nos lembra o narrador, e Corrales e Donorio estão satisfeitos. Por fim, os aspectos para os quais o narrador chama atenção na construção da exposição aproximam este momento cada vez mais à ideia de espetáculo (e agora, podemos agregar, ao "acontecimento"): o grande público que espera ansioso do lado de fora para entrar e depois para ver revelada a obra; a apresentação do artista em cima do palco; o consumo rápido daquilo que está sendo oferecido que desvanece com as distrações das taças de champanhe.

[62] Segundo Bauman: "Instalaciones montadas mientras dure la exposición y desmontadas el día que acaban, happenings que duran lo que dure la atención de los viandantes, envolver con plástico el puente de Brooklyn sólo por unas horas… este tipo de obra de arte nace, como todo en el mundo postmoderno, para morir inmediatamente. Y los buscadores de sensaciones las aprecian por lo familiar y reconfortante que les resulta el carácter pasajero e inconsecuente de estas obras y ciertamente no porque les inciten a pensar en cosas más elevadas y duraderas que sus tribulaciones cotidianas" (2014: 23). Podemos agregar à ideia de familiar no conto o próprio "tema" da obra. Se esta aborda a violência, e se como Ginzburg mostrou já estamos anestesiados pelo excesso de imagens violentas no dia a dia, a familiaridade deste tema tornaria a obra ainda mais "passageira".

Falta ainda retomar o que acontece a Benavides. Para ele, a experiência é nova, incomum, insólita, pois estava acostumado à normalidade pacata de sua vida matrimonial. Este tumulto final faz com que Benavides se surpreenda com a reação do público e sinta algo novo, como se um abismo se abrisse entre ele e o resto da humanidade, diz o narrador, enquanto é observado pelo médico. Benavides seria agora o artista que esperavam dele? Compartilharia da mesma perspectiva em relação real de Donorio e Corrales? Se Benavides ainda se encontra em um estado ou outro, outra vez, fica apenas sugerido pelo narrador, a partir do olhar do psiquiatra:

> Corrales lo ve todo. Intuye sus pensamientos. Apuesta sobre su futuro. Desea una suerte de descubrimiento, desea, en el hombre pequeño, el placer ancestral de saberse creador, la ansiedad contenida. Ver las manos de Benavides apretar en el aire el material ausente. Buscar qué amasar. Presentir el tiempo escaso y la tarea colosal, olvidar la ociosa latencia del hombre común. Ver, ante sus ojos, cándidamente expectante, la materia primaria a ser hendida, enroscada, forzada, hasta alcanzar, majestuosa, bajo la mano entendida de una práctica superior, las medidas precisas de una valija de cuero. (2011: 140).

Ainda que nada disso ocorra, explica o narrador, o médico tem expectativas, pois possui uma "estrecha relación con los procesos humanos". Considerando as ações pouco empáticas do médico, na maneira como tratara Benavides e sua mulher assassinada, tal comentário do narrador soa novamente em tom irônico para o leitor.

Nesse sentido, as estratégias narrativas adotadas na construção do conto, passando por aquilo que é ou não dito, pela omissão do assassinato que ocorre fora das vistas do leitor, pela velocidade narrativa, e ainda pelos momentos em que se entrecruzam dúvida e lucidez, e pela violência que perpassa as relações entre os personagens e a produção artística, propiciam eventos pouco explicáveis, que contribuem para suscitar o efeito perturbador para o leitor. Além disso, o insólito no conto se constrói a partir das diferentes perspectivas em relação ao real: para alguns Benavides é artista e o cadáver da mulher uma obra de arte, mas não para todos. O fato de a narrativa se pautar por uma representação mimética, em que nada sugere as alterações de parâmetros espaço-temporais (o que a colocaria definitivamente no campo do fantástico), aumenta o efeito perturbador e o impacto no momento da irrupção de acontecimentos fora do comum, mas não necessariamente irreais ou sobrenaturais.

Ser um artista para não ser um assassino

As relações sociais e o universo da arte, assim como a presença da violência nestes dois âmbitos, também permeiam "Cabezas contra el asfalto". O conto explora a imagem do artista por meio de um narrador-personagem pouco convencional. O narrador é um artista que, para conter sua raiva, aprendeu a desenhar quadros enormes de cabeças esmagadas contra o chão que recebem grande reconhecimento. Como ele mesmo revela, não tem muitos amigos e não consegue se relacionar facilmente com outras pessoas, por isso será impactado com a possibilidade de finalmente ter um amigo ao conhecer John, seu dentista coreano. Ao fazer uma pintura encomendada para o novo amigo, ambos se desentendem e o narrador não consegue lidar com o fato de que o dentista decide não o ver mais.

Nesse sentido, um primeiro elemento que permite a manifestação do insólito na narrativa é a própria figura do narrador-personagem, construída principalmente a partir dos discursos alheios sobre ele e sua maneira de ver o mundo. Aos poucos, o leitor percebe que para ele é desafiador compreender determinados aspectos da vida social. Parece seguir uma lógica e um raciocínio muito particulares, que não se encaixam plenamente nos padrões sociais esperados. Isso primeiro aparece no relato de episódios de sua infância, quando aprende a pintar e, em seguida, na vida adulta, em seu reconhecimento como artista talentoso e seu encontro com o dentista coreano.

Os episódios da infância são importantes, pois deixam claro para o leitor a maneira de ver o mundo dessa personagem e como isso se reflete em sua produção artística. O narrador inicia o conto explicando:

> Si golpeás mucho la cabeza de alguien contra el asfalto – aunque sea para hacerlo entrar en razón -, es probable que termines lastimándolo. Esto es algo que mi madre me explicó desde el principio, el día que golpeé la cabeza de Fredo contra el piso en el patio del colegio. (2011: 145)

No fragmento, a explicação materna ecoa o comportamento socialmente esperado, pois um ato de violência como este (golpear a cabeça de alguém contra o chão)[63] seria inaceitável em uma vivência coletiva e passível de punição (o que ocorrerá

[63] É preciso retomar que existem diferentes manifestações sociais da violência. Esta ação do narrador (assim como o assassinato cometido por Benavides) não poderia ser socialmente aceita uma vez que não é uma violência justificada por mecanismos sociais. A discussão passaria por outros parâmetros se o ato fosse cometido, por exemplo, por um agente do Estado, detentor do monopólio da violência. (GINZBURG, 2012).

mais adiante com o personagem). No entanto, além da voz da mãe, percebe-se outro posicionamento, o do próprio narrador, que acreditava que tal atitude seria para "hacerlo entrar en razón". A preocupação do personagem não recai sobre o dano físico ao outro (já que é "provável" que acabe machucando o alvo de seus golpes), mas sobre uma tentativa de fazer com que o outro entenda o que ele quer[64].

O motivo desta briga na infância é também um aspecto que dever ser destacado, pois evidencia o posicionamento do narrador. Ele já havia revelado que os colegas de escola sabiam: "nadie tocaba mis dibujos porque sabían que yo creía en el bien y el mal, y me molestaba todo lo relacionado con el segundo" (2011: 146). Ver o mundo dessa forma, dividido entre bem e mal, determina como o narrador interpreta a fala do colega. Quando Fredo chama uma menina da turma de "una puta como su madre y como todas", o narrador compreende que isso também se referia a sua mãe: "lo que de algún modo incluía también a mi mamá" (2011: 146) e, assim, ataca o menino. É interessante notar a defesa da mãe em relação à atitude agressiva do filho, uma vez que "su hijo no estaba acostumbrado a la intolerancia, y que todo lo que yo había querido hacer era proteger a esa pobre chica" (2011: 146). A mesma descrição irá aparecer quando do desentendimento com o dentista coreano, ao que a mãe esclarece que seu filho é "muy sensible". A sensibilidade seria um fator que permitiria ao personagem construir suas obras de arte, mas o leitor poderia se indagar que tipo de sensibilidade é esta que se mostra tão tendenciosa a atos de violência.

Quando criança, portanto, para lidar com sua "sensibilidade excessiva" o narrador desenvolve outra estratégia: pintar a ação que não pode concretizar no mundo real:

> Sentí que tenía ganas de golpearla (…) Y aún antes de que nada suceda, pude ver la imagen de la cabeza golpeándose, el cuero cabelludo estrellarse una y otra vez contra las irregularidades del piso, la cabeza perforada, la sangre espesando los pelos. Sentí mi cuerpo abalanzarse sobre ella, después contenerse.Fue como una iluminación, y entonces supe exactamente qué hacer. Corrí hasta el taller de dibujo y pintura, (…), abrí la puerta, saqué de los armarios las hojas y las témperas, y dibujé. Dibujé todo. Un primerísimo plano. Apenas el ojo espantando de Cecilia, su frente transpirada llena de granos, el piso

[64] Recobrar a razão, da forma como o personagem quer que Fredo faça, aparece no relato de sua briga, quando afirma: "Mientras nos sostenían para que no volviéramos a agarrarnos le pregunté si ahora el cerebro no le drenaba mejor. Me pareció una frase genial, pero nadie se rió." (2011: 147). Ninguém ri porque os outros entendem que de acordo com os padrões de comportamento aceitáveis não se machucaria alguém para que ele pudesse "pensar" melhor, como a descrição sugere. O fato de o narrador achar sua fala "genial", aliás, já levanta suspeitas para o leitor para o fato de que este personagem apresenta, no mínimo, algo de diferente em relação aos valores sociais.

> áspero debajo, los dedos fuertes de mi mano enredados en su pelo, y después, puro, el rojo, manchándolo todo. (2011: 149-150)

A descrição do quadro pretende ser tão impactante quanto aquilo que o narrador vê, enfocando a imagem da cabeça estalando no chão com a força do golpe e a cor vermelha do sangue tomando conta dos espaços sobressalientes da tela. Na tentativa de adequar seu comportamento, o narrador tem uma "iluminação" e representa esteticamente o que não pode fazer de forma concreta. Neste sentido, a sua inspiração como artista advém de um desejo irrealizado de machucar outro ser humano e esta imagem violenta se repetirá em seus quadros já na vida adulta. É interessante notar a diferença com a "obra" produzida por Benavides: se esta era o resultado de um assassinato, aqui as imagens são consequência de uma vontade de agredir o outro que surge por não compreender determinado aspecto da vida social ou não concordar com ele.[65]

Já sabemos que o narrador tem uma visão particular do mundo, que é percebida pelos outros, como mostra a fala da mãe, como uma forma de "sensibilidade". Nesse sentido, o comportamento pouco convencional deste personagem poderia ser associado à mesma imagem romântica do artista como um *outsider*, um rebelde, um incompreendido e avesso às convenções sociais, que vimos com Benavides. Tal imagem dependerá ainda de outras vozes que permeiam o conto e são responsáveis por construir a imagem deste personagem como artista. Se no primeiro conto Benavides se encontrava em um estado indeterminado, sendo marido, assassino e artista ao mesmo tempo, o narrador-personagem aqui já é um artista consagrado e goza dessa situação, o que se reflete, por exemplo, no alto valor cobrado por suas pinturas. No entanto, sua imagem como artista também é construída a partir de uma perspectiva de fora, assim

[65] A maneira aparentemente simples de ver o mundo (bem X mal) esconde uma complexidade na construção deste personagem como artista. Nesta repetição excessiva das imagens de cabeças esmagadas em seus quadros há algo da sua relação com o mundo em que está inserido e, em última instancia, sugere para o leitor pelo menos uma reflexão sobre sua própria realidade, que não difere totalmente daquela representada no conto. Hal Foster, em uma análise das obras "repetitivas" e da postura artística de Andy Warhol, percebe nelas (e nele) um mecanismo de representação do real muito particular, sobre o qual reflexiona em termos do "realismo traumático". Foster retoma Lacan (1960) para definir o traumático como um "encontro faltoso com o real". Sendo assim, não seria possível representar o real; este só pode ser repetido; "aliás *tem* de ser repetido". E explica "Isso funciona como síntese de meu argumento: a repetição em Warhol não é reprodução no sentido da representação (de um referente) ou simulação (de uma simples imagem, um significante isolado). A repetição, antes, serve para proteger do real, compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também *aponta* para o real, e nesse caso, rompe o anteparo da repetição. É uma ruptura não tanto no mundo quanto no sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito tocado por uma imagem. " (2014; 127-128).

como Donorio e Corrales tentaram (não podemos dizer com sucesso) fazer com Benavides.

Além da fala da mãe, o narrador coloca em relevo, em diferentes momentos, outros discursos que não são dele e os quais não compreende totalmente. Parece, no entanto, repeti-los porque seriam uma forma de justificar suas ações. Assim como no conto anterior percebemos um distanciamento nos discursos de Corrales e Donorio de um lado (dentro do universo artístico) e Benavides do outro (fora deste universo), nesta narrativa também ocorre uma lacuna entre o narrador-personagem e a fala dos outros em relação a suas pinturas. Ao contrário de Benavides, o narrador tem conhecimento artístico, fez cursos de pintura quando novo, foi influenciado por outros pintores[66]. No entanto, marca sempre o que os outros falam sobre sua obra como se reproduzisse apenas o conteúdo, sem parecer concordar ou entender o que é dito.

Quando criança, o narrador conta que passava seu tempo sozinho, pintando peixes com cabeças em formato de peças de quebra-cabeça que se encaixam, dentro de caixas. A ação, que para ele era uma forma de passar o tempo e se apartar do mundo, era visto pelas professoras como "un *recurso muy poético*" (2011: 146). Ao fazer o curso de pintura, a professora afirmava que "*era genial, como lo lograba, y qué es lo que quería comunicar con cada pincelada*" (2011: 148) ou ainda que seus peixes desenhados em fundos esfumaçados "*contra el realismo de un horizonte, dan idea de abstracción*" (2011: 148). Depois, já adulto, Aníbal, seu representante artístico, declara ao ver seus quadros de cabeças esmagadas em produção: "más rojo, necesita más rojo", para acrescentar em seguida "*sos un genio, un-ge-nio*". (2011: 152) Todas as falas alheias são graficamente destacadas em itálico, evidenciando que o valor estético atribuído a tal recurso utilizado pelo narrador em sua pintura vinha de fora e não necessariamente dele. O personagem, no entanto, não parece desconfortável com a valorização estética que os outros fazem de suas obras, como ocorreu com Benavides, uma vez que vive da venda de suas obras.

Percebe-se, assim, que o narrador é um personagem que se constrói como artista a partir do que os outros dizem sobre ele e sobrevive utilizando a violência que aprendeu a controlar para representá-la nos quadros. Ele afirma:

> Pinto cuadros de cabezas golpeando contra el piso, y la gente paga fortunas. (…) Algunos ricos me piden retratos de sus propias cabezas. Les gustan los lienzos gigantes y cuadrados, los hago hasta dos metros por dos metros. Me pagan lo que pida. Veo después los cuadros

[66] "Saqué esto de cajas dentro de cajas de un pintor que le gustaba a mamá (...)" (2011: 146).

> colgados en sus livings enormes y me impresiona lo buenos que son. Creo que esos tipos merecen verse a sí mismos estampados contra el piso por mi mano, y ellos parecen conformes cuando se paran frente a los cuadros y asienten en silencio. (2011: 150)

Além do julgamento estético que faz sobre sua obra ("lo buenos que son"), está presente neste trecho outro julgamento, em relação aos clientes ricos que encomendam retratos de suas próprias cabeças sendo esmagadas contra o chão. Estes clientes claramente compartilham da opinião estética do narrador de que estas telas poderiam ser "boas". Mas, aquilo que retratam, o próprio dono do quadro sendo fisicamente golpeado, é no mínimo inesperado. Por que, afinal, se penduraria uma imagem de seu próprio assassinato violento? O trecho evidencia ainda outro aspecto da arte contemporânea, associado a um modelo de consumo: a relação entre arte e dinheiro, já que recebe o que quer pelos quadros. Por outro lado, não fica explícito para o leitor por que o narrador manifesta certo desprezo ao considerar que tais "tipos" mereceriam ver-se na situação retratada. O que, na maneira de ver o mundo deste personagem, justificaria tal sentimento?

Se os episódios de infância insinuaram para o leitor um aspecto insólito na maneira como este personagem se relaciona com o mundo, este irá irromper no desenlace da narrativa, com a ação violenta do narrador sobre um homem asiático. O conto trabalha este aspecto complexo da sociedade argentina, assim como de muitas outras, que é a presença e o convívio com diferentes culturas. No caso da narrativa, o desentendimento entre os personagens deve-se à "brecha cultural", para usar a expressão do próprio narrador, entre este e seu dentista coreano[67]. Um primeiro relance da diferença cultural, e do preconceito que esta pode acarretar, aparece no comentário de Aníbal, o representante artístico do narrador, ao recomendar o dentista: "es coreano, pero es bueno", como se se esperasse que as duas características fossem mutuamente excludentes. Em seguida, o entusiasmo do dentista ao encomendar um quadro de um dente gigante para colocar em seu consultório se justifica pelo valor que isso teria em

[67] Apesar de reconhecer a importância desde aspecto para a construção do conto, optamos por focar, em nossa leitura, nas questões temáticas que se repetem com relação ao conto "La pesada valija de Benavides", por entendermos que a arte, assim como o questionamento sobre o valor estético das obras de arte, é um tema de interesse da autora, abordado em mais de um texto. Assim, a questão do convívio entre culturas será analisada no sentido de como interfere na construção da narrativa e propicia o surgimento do insólito e de um efeito perturbador.

sua cultura[68] (ao que podemos acrescentar, seria um valor diferente daqueles que compram os quadros do narrador para pendurar em sua sala de estar). O preconceito alimentado por imagens pré-concebidas advém também da fala de John, o dentista, que chama os argentinos de vagos e pouco interessados no trabalho, se comparados com os coreanos.

Quando o coreano expõe sua opinião sobre os argentinos, o narrador novamente se sente incomodado porque isso incluiria aqueles por quem tinha afeto, como sua mãe e seu representante artístico. A mesma lógica, entre aquilo que o narrador aprecia ou não, o que é bom ou mau, aparece neste momento de sua vida adulta, ao se desentender com o dentista. A dificuldade de lidar com o desentendimento com o dentista[69] faz com que o narrador se descontrole e ataque outro homem asiático na porta do consultório de John, que estava ali apenas de passagem. A cena explícita a violência da sua ação: "Agarré el coreano de los pelos. El coreano pequeno, flaco y metido. El coreano de mierda (…) Lo sostuve de los pelos tan fuerte que clavé las uñas en la palma de la mano" (2011: 159-160)

Todos os elementos que permearam a narrativa se reencontram ao final na reflexão do narrador sobre sua situação:

> Cuando me preguntan si *abrirle la cabeza al coreano sobre el reverso de mi tapiz esconde una intención estética* miro hacia arriba y hago como que pienso. Eso es algo que aprendí de ver a otros artistas que hablan en televisión. No es que no entienda la pregunta, es que realmente ya no me interesa nada. Tengo problemas legales, porque no sé diferenciar a los coreanos de los japoneses, ni de los chinos, y cada vez que veo uno así lo agarro de los pelos y empiezo a darle la cabeza contra el asfalto. (…) La gente dice que soy un racista, un hombre *descomunalmente malo*, pero mis cuadros se venden por millones y yo empiezo a pensar en eso que siempre decía mi mamá, eso de que el mundo lo que tiene es una gran crisis de amor, y de que, al fin y al cabo, no son buenos tiempos para la gente muy sensible. (2011: 160)

Pintar as cabeças esmagadas seria uma forma de lidar com o que o narrador não entendia na infância, e continua sendo-o agora quando adulto, mas esconde por trás um desequilíbrio emocional que o leva a atacar indiscriminadamente pessoas de ascendência oriental (ao que o seu assessor alegará ser "loucura", para livrá-lo dos

---

[68] "John Sohn necesitaba a alguien que pintara un cuadro gigante para su sala de espera. Dijo que lo importante era el diente, y me pareció una propuesta interesante. (…) me explicó porque quería el cuadro, cómo repercutiría esto sobre los clientes y el valor publicitario en su cultura." (2011: 153)

[69] "Mi cuerpo empezó a hervir, sentí que perdía el control, que ya no entendía las cosas, como otras tantas veces, pero que esa vez de nada serviría mirar con atención un rato." (2011: 159)

processos legais). É uma ação apenas, sem uma "intenção estética", como sugere o narrador. Mas seus quadros ainda são vendidos por altos preços. Para o leitor, fica a dúvida: se o artista não tem realmente uma intencionalidade, um pensamento estético, uma tentativa de provocar a reflexão dos espectadores, qual seria o valor de uma obra de arte? As obras no mundo real refletiriam esse vazio e superficialidade que o narrador parece apregoar?

Por fim, percebe-se que relação da arte com o assassinato é também crucial a este conto. No entanto, ao contrário do que ocorre com a obra de Benavides, os quadros do narrador são uma representação dos assassinatos, isto é, dependem dos suportes e materiais típicos da pintura (tela, tinta, pinceis), e não a consequência de um ato violente em si. Dessa forma, o efeito perturbador não surge pela perspectiva que os personagens assumem em relação ao real, ao atribuírem um valor estético ao cadáver, como vimos, mas por meio de estratégias mais sutis de questionamento do que a arte abordaria como tema e do artista que a produz.

Considerações Finais

Uma leitura analítica é sempre uma escolha entre um dos muitos caminhos possíveis. Este começou com um incômodo, um mal estar individual, na experiência de leitura dos contos de Schweblin: como era possível que as situações tão cotidianas e facilmente reconhecíveis elaboradas pela autora fossem ao mesmo tempo tão desconhecidas? O que havia ali que as tornava diferentes, peculiares, perturbadoras? Como, aliás, isso se construía?

Talvez o incômodo continue sendo particular, posto que não há controle sobre como cada leitor reagiria a uma determinada obra. No entanto, o fato de que ele existiu (e existe) tornou possível os primeiros passos. Afinal, a arte, e aqui em particular, a literatura fantástica ou do insólito, está vinculada a possibilidade de suscitar no leitor/espectador algum impacto. Para o fantástico, David Roas, como outros, nomeia-o de "medo", ainda que o termo seja problemático em muitos sentidos. Para nós, o desafio foi delimitar este impacto no âmbito do estranhamento, ao ver realidade de outra forma e com outras possibilidades, e de um efeito inquietante que surge daquilo que é estranhamente familiar. Isso porque a autora pretende tirar o leitor da sua zona de conforto, fazendo-o pensar que aquilo que ocorre na narrativa e parece estar levemente fora de lugar, poderia efetivamente também ocorrer em sua realidade extraliterária, que comporta mesmo, muitas vezes, eventos que parecem inacreditáveis. A postura da autora de construir o conto a partir do "elemento perturbador" sem, no entanto, abrir mão totalmente de uma representação que preze pela verossimilhança, como vimos, proporcionou um outro olhar à realidade (já que não podemos nos acomodar e banalizar a nossa visão, como defenderia Ginzburg).

Ao longo da nossa leitura, buscamos mostrar como isso aparece em especial a partir das relações entre as personagens e delas com o ambiente em que estão inseridas, repletas de violência(s) em diferentes matizes. Para tentar acalmar nossas inquietações, propusemos uma leitura que sugeriu um agrupamento dos contos analisados a partir de diferentes perspectivas. A manifestação da violência determinou as figuras que, de um modo mais ou menos direto, relacionaram os contos nesta análise. Quando inseridas em contexto sociais configurados ou estáveis (como a família ou a relação entre patrão e empregado), percebemos que a diferença de patamar na hierarquia das microrrelações entre as personagens interferiu diretamente em como estas se relacionam, para repensá-

las e, em alguns casos, subvertê-las. Outra perspectiva levou-nos a analisar as relações que se pautaram pela presença da enfermidade (fosse ela física ou de outra natureza) e a ameaça que esta poderia trazer àqueles ao redor. A violência aqui se torna presente não apenas pelo medo do contágio incontrolável sobre os corpos saudáveis, mas também pela maneira como os personagens "doentes" eram tratados por seus familiares, mostrando como podemos ser cruéis até com aqueles mais próximos, ou por alguém de fora daquela situação. Por fim, o universo artístico, e todas as conotações positivas e negativas que essa expressão possa carregar, foi o pano de fundo para a leitura dos últimos contos, em que a interação entre as personagens (seja como produtores/artistas ou apreciadores) levaram a situações de conflito pouco explicáveis, que nos fez refletir sobre a postura diante do que se considera arte.

A complexidade e peculiaridade de cada conto nos colocou frente a um desafio: como conduzir uma leitura que pudesse ao mesmo tempo agrupá-los em relação às suas semelhanças, sem abafar as particularidades de cada um? Isso nos fez optar por uma variada seleção de textos que pudesse auxiliar a leitura de cada narrativa, para além de uma base teórica que os alinhasse em relação a uma possível estética constante na produção da autora. Se por um lado tal variedade nos suportes e diálogos teóricos permitiu que cada texto levantasse inquietações próprias, por outro, o excesso pode ter levado a pecar pela pouca profundidade.

Além disso, a postura da autora, que procura se mostrar tão consciente em relação à construção de suas narrativas, ao armar o conto a partir do "elemento perturbador" revela algo da vigência do fantástico na produção argentina contemporânea. Para uma vertente que já foi tão adorada e desprezada, o fato de que uma jovem autora opte por trabalhar narrativas em que as situações colocam o leitor em uma situação de dúvida (como queria Todorov) sobre a natureza dos eventos ali representados, ou que permita a manifestação do insólito a partir, em muitos dos contos analisados, da quebra de convenções sociais de comportamento (para retomar vertentes de análises mais recentes), comprova que este gênero (modo, discurso, seja como seja considerado), continua (e continuará, supomos) abrindo novos caminhos.

Não se pode deixar de lado o fato de que Schweblin também faz uma opção por retomar o conto. Nos relatos selecionados, a autora não parece se afastar dos parâmetros determinados do gênero, como vimos. Ao contrário: essa não é uma escolha ingênua, posto que seu formato breve garante a intensidade e tensão necessárias para suscitar o efeito pretendido. É importante ressaltar também que a opção por um gênero "clássico"

(no sentido daquilo que já está consolidado) parece se afastar das tendências de literaturas híbridas ou fragmentadas que muitos pesquisadores e teóricos encontram nas produções contemporâneas de uma maneira geral, e em especial na Argentina. Mesmo dentro de uma geração de escritores que possuem obras muitos diferentes (como a chamada Nueva Narrativa Argentina), Schweblin apresenta a mesma postura diante de um mundo que não se quer ou não se pode explicar, mas parece fazer o caminho inverso ao retomar, valorizar, dar fôlego a um modelo e maneira modernos de produzir literatura.

Muitas das nossas inquietações foram satisfeitas, outras apenas alimentadas. Não ignoramos o risco que é percorrer um caminho que tenha como norte a literatura contemporânea. Por outro lado, se há o risco, há também o imenso prazer de olhar para aquilo que é representativo do momento atual. Sem ter passado ainda pelo(s) crivo(s) que determinam a permanência e/ou relevância de uma obra, nada nos garante que esta, assim como tantas outras de sua geração, sobreviverá. Assim, o que sabemos é que o universo construído por Samanta Schweblin em seus relatos deixa ainda muito a ser discutido, mas mostra como o conto e o fantástico ainda estão presentes entre os novos escritores latino-americanos, talvez garantindo seu espaço futuro.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? - e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ALBANO, Sérgio. *Michel Foucault – Glosario epistemológico*. Buenos Aires: Editorial Quadrata, 2003.

ALVES de CARVALHO, Giane. *Conflito, violência e tragédia da cultura moderna: reflexões à luz de Georg Simmel*. Revista Brasileira de Segurança Pública. Ano 1, Edição 2, 2007.

ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. "Lo fantástico y su realización en el cuento". In GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

ARÁN, Pampa Olga. *El fantástico literario- aportes teóricos*. Córdoba: Narvaja Editor, 1999.

ARENDT, Hannah. *Da Violência*, Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1985.

AZEVEDO, Ana Vicentini de. *A metáfora paterna na psicanálise e na literatura*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

BARRENECHEA, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica". *Revista Iberoamericana*. v. 80, p. 391-403. Buenos Aires: CICE, Instituto Di Tella, 1972. Disponível em: http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2727/2911.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Arte, líquido?* Madrid: Ediciones Sequitur, 2014.

BENTACUR, Milton Hernán. "La cultura de la violencia". In: Literatura e sociedade 22, junho de 2016. Disponível em https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/123698/119901. Acesso em: 25 de outubro de 2017.

BESSIÈRE, Irène. "O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha". *Revista Fronteiraz*. São Paulo, n. 3, vol. 03. 2009. (p. 185 – 202). Disponível em http://www.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n3/download/pdf/traducao2.pdf. Acesso em 04 de abril de 2017.

BORGES, Jorge Luis. “El arte narrativo y la magia” in *Obras completas – 1923 -1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

_____. “La postulación de la realidad” in *Obras completas – 1923 -1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

BRESCIA, Pablo A. J. “La teoría del cuento desde hispanoamerica” (1998). Disponível em: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_078.pdf. Acesso em 20 de junho de 2016.

CAMPRA, Rosalba. “Los silencios del texto en la literatura fantástica” in VENTURA, Enriqueta Morillas (org.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.

CELLA, Susana (dir). *Historia de la narrativa argentina: vol 10 – La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

CESARINI, Remo. *O fantástico*. Eduel/UFPR, 2006.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução David Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DE QUINCEY, Thomas em *Do assassinato como uma das Belas Arte*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.

DI BENEDETTO, Antonio. *Mundo Animal*. São Paulo: Globo, 2008.

DRUCAROFF, Elsa (dir). *Historia de la narrativa argentina: vol. 11 – La narración gana la partida*. 1ª ed. Buenos Aires: Emecé, 2000.

_____.”El fantástico desencantado: Los nietos de Cortázar”. *Revista Axxón*, outubro de 2005. Disponível em http://axxon.com.ar/rev/155/c-155ensayo.htm. Acesso em: 20 de janeiro de 2016.

_____. *Los prisioneros de la torre. Política, relato y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.

_____. “El sin fin de lo mismo. Mercancía, alienación y exilio en Samanta Schweblin”. In: JITRIK, Noel. (comp.) *Aventuras de la crítica. Escrituras latinoamericanas en el siglo XXI*. Buenos Aires: Alción Editora, 2006

FOSTER, Hal. *O retorno do real - a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos: estratégia, poder-saber*. Tradução Vera Lucia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FREUD, S. "O estranho" in: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud – volume XVII*, pg. 273- 318. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. "As teorias do fantástico e sua relação com a construção do espaço ficcional". In GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

GAMERRO, Carlos. *Ficciones Barrocas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.

GARCÍA, Flavio. "Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária". In GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

_____. "Sem o medo, não há o fantástico. Mas que medo(s)?". In GARCÍA, Flavio ; FRANÇA, Júlio; OLIVEIRA PINTO, Marcello (orgs..) *As arquiteturas do medo e o Insólito Ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2013.

_____. "Fantástico: a manifestação do insólito ficcional entre modo discursivo e gênero literário – literaturas comparadas de língua portuguesa em diálogo com as tradições teórica, crítica e ficcional". In *Anais XII Congresso Internacional da ABRALIC. Centro, Centros – Ética, Estética*. Curitiba, 18 a 22 de julho de 2011. Disponível em http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0010-1.pdf. Acesso em 20 de julho de 2017.

_____. "'Na estepe', de Samanta Schweblin: um exemplo de fantástico contemporâneo, na sequência do cânone consagrado por Cortázar". Alea vol.18 no.1 Rio de Janeiro Jan./Apr. 2016. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2016000100065. Acesso em: 20 de setembro de 2016.

GARCÍA, F.; SANTOS, R. de M.; BATISTA, A. M. S. "O insólito na narrativa ficcional: questões de gênero literário – o maravilhoso e o fantástico.". Apresentado no III Congresso de Letras da UERJ – São Gonçalo, São Gonçalo/RJ, 2006. Disponível em <http://www.flaviogarcia.pro.br/textos/doc/o_insolito_na_narrativa_ficcional.pdf>. Acesso em: 24 de abril de 2016.

GONZÁLEZ, Betina. "Las flechas en centro branco" in *Revista Ñ*, Diario Clarín. Publicado em 18/01/2013. Disponível em:

http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Betina-Gonzalez-las-flechas-en-el-blanco_0_850114991.html.

GOTLIB, Nadia Battela. *A Teoria do Conto*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira - nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. São Paulo: Editores Associados, 2012.

_____. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.

GRAMUGLIO, María Teresa. "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina". In *Historia crítica de la literatura argentina: El imperio realista*. (org. Gramuglio). Buenos Aires: Emecé, 2002.

GUERRERO, Javier e BOUZAGLO, Nathalie. *Excesos del cuerpo – ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009.

HORNE, Luz. *Literaturas reales – transformaciones en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2011.

IDEZ, Ariel. "Apología de la literatura breve". In: *Revista Ñ, Diario Clarín*. Publicado em 18/01/2013. Disponível em**:** http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Apologia-literatura-breve_0_850114990.html. Acesso em: 03 de outubro de 2015.

LANCELOTTI, Mario A. *De Poe a Kafka – para una teoría del cuento*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires: 1974.

LOJO, Martín. "Géneros fantásticos a la argentina: la conjura de los miedos". In *La Nación*, 23 de outubro de 2016. Disponível em http://www.lanacion.com.ar/1948845-generos-fantasticos-a-la-argentina-la-conjura-de-los-miedos. Acesso em: 30 de julho de 2017.

_____. "Samanta Schweblin: "Un relato no se escribe del todo en el papel, se completa en la cabeza del lector". Jornal La Nación. 6 de setembro de 2015. Disponível em http://www.lanacion.com.ar/1824851-animales-los-nuevos-actores-politicosoliver-sacks-no-todos-los-heroes-se-mueren-jovenesdesde-el-derecho-la-filosofia-y-el-activismo-ecologico-ganan-fuerza-los-llamados-a-pensarnos-como-especie-y. Acesso em 10 de maio de 2016.

LUDMER, Josefina. "Literaturas postautónomas". In: *Ciberletras. Revista de crítica literaria y cultura*, New Haven, n. 17, 2007. Disponível em:

http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm. Acesso em: 10 de dezembro de 2015.

LUKÁCS, G. "Narrar ou descrever". In *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MACIEL, Maria Esther. *Pensar/escrever o Animal- Ensaios de zoopoética e biopolítica*. Editora UFSC. Florianópolis, 2011.

MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (org.) *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

MARX, Karl. *O Capital*. Vol. 2. 3ª edição. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

MEDRANO, Luis Sáinz de. "Cien años de literatura fantástica". In VENTURA, Enriqueta Morillas (org.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.

MICHAUD, Yves. *A violência*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

MOLLOY, Silvia. *Varia imaginación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.

NÉSPOLO, Jimena. *Ejercicios de Pudor*, Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires: 2004.

NEUMAN, Andres. "Seis estilos en busca de un autor". *Revista Ñ, Diario Clarín*. Publicado em 10/09/2014. Disponível em: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/estilos-busca-autor_0_850114992.html Visualizado em 03/10/2014.

OLIVEIRA PINTO, Marcello. "Memories of a theory: the questions of the ficcional uncommon". In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristinas (orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

OLGUÍN, Sergio; ZEIGER, Claudio. "La narrativa como programa. El realismo frente al espejo". In CELLA, Susana (dir). *Historia de la narrativa argentina: vol 10 – La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

OVIEDO, Jose Miguel. "Algunas reflexiones sobre el cuento y su proceso en Hispanoamérica". In COLLARD, Patrick (dir). *Foro Hispanico 11: El relato breve en las letras hispánicas actuales*. Amsterdan: Atlanta, GA, 2007.

PALACIOS, Ariel. "O mundo perturbador e contundente de Samanta Schweblin" (2012) In: *Blog do Ariel Palácio*, Estadão. Disponível em http://blogs.estadao.com.br/ariel-palacios/o-mundo-perturbador-e-contundente-de-samanta-schweblin/. Acesso em: 03 de outubro de 2014.

PIGLIA, Ricardo. "Tesis sobre el cuento" in *Formas Breves*. Barcelona: Anagrama, 2000.

POE, Edgar Allan. "Filosofia da composição". In *Poemas e Ensaios*. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista.

PORTANTIERO, Juan Carlos. *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Buenos Aires: Eudeba, 2011.

PRADA OROPEZA, Renato. "El discurso fantástico contemporáneo: tension semántica y efecto estético". *Revista Semiosis*, Tercera época, vol. 2, nº 3, Enero-Junio/2006. (p. 54 – 76)

RIOS. Cleusa Rios Pinheiro Passos. *O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Julio Cortázar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

_____. "Em torno a uma teoria sobre o medo e o fantástico." In: VOLOBUEF, Karin; WIMMER, Norma; ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera (orgs.) *Vertentes do Fantástico na literatura*. São Paulo: Annablume, 2012.

SAÍTTA, Silvia. "La narrativa argentina, entre la innovación y el mercado (1983-2003)". In: *La historia reciente. Argentina en democracia*. Buenos Aires: Edhasa, 2004.

SANTOS, A. L. dos. "O insólito e suas fronteiras: Para uma conceituação do insólito como categoria estética". In: GARCIA, F. (Org.). IV Painel "Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional: tensões entre o sólito e o insólito" - Caderno de resumos. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/avulsos/insolito/Cadernos_de_Resumos_IV_Painel.pdf>. Acesso em: 25 de abril de 2016.

SCHIAVO WEYRAUCH, Cleia. "Violência urbana". *Dimensões*, vol. 27, 2011, p. 2-22. Disponível em www.periodicos.ufes.br/dimensoes/article/download/2580/2076. Acesso em 4 de agosto de 2017.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik; OLINTO, Heidrun Krieger (org). *Literatura e crítica*. Rio de Janeiro: 7letras, 2009.

SCHWEBLIN, Samanta. *El núcleo del disturbio*. Buenos Aires: Booket, 2011.

_____. *Pájaros en la boca*. 2ed. Buenos Aires: Emecé, 2010.

SELIGMANN-SILVA, M., GINZBURG, J.,HARDMAN,F. (orgs.). *Escritas da violência – vol. 2: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

SIMMEL, Georg. *On individuality and social forms*. Org. Donald Levine. Chicago: University of Chicago Press, 1971.

SONTAG, Susan. *La enfermedad y sus metáforas. El Sida y sus metáforas*. Madrid: Punto de Lectura, 2005.

STEINER, George. "Del hombre y la bestia". In *Los libros que nunca ha escrito*. México FCE, Ediciones Siruela, 2008.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas Narrativas*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. Perspectiva. São Paulo, 1970.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da literatura. Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

TRIGO, Luciano. *A Grande Feira: uma Reação ao Vale-tudo na Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2009.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

VERDEVOYE, Paul. "Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo XX". In VENTURA, Enriqueta Morillas (org.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.

VENTURA, Enriqueta Morillas (org.) *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto, Centenario, 1991.