



**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

AMANDA LOPES DE FREITAS

MORS CERTA, HORA INCERTA:
Figurações da Morte em Bernardo Carvalho e Javier Marías

Belo Horizonte/MG
2023



**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

AMANDA LOPES DE FREITAS

MORS CERTA, HORA INCERTA:

Figurações da Morte em Bernardo Carvalho e Javier Marías

Pesquisa apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Estudos de Linguagens – Linha Literatura, Cultura e Tecnologia.

Orientador: Prof. Dr. João Batista Santiago Sobrinho

Coorientador: Prof. Dr. José María Pozuelo Yvancos

Belo Horizonte/MG
2023

Freitas, Amanda Lopes de.
F866m Mors certa, hora incerta : figurações da morte em Bernardo
Carvalho e Javier Marías / Amanda Lopes de Freitas. – 2023.
325 f. : il.
Orientador: João Batista Santiago Sobrinho.
Coorientador: José María Pozuelo Yvancos.
Tese (doutorado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de
Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de
Linguagens, Belo Horizonte, 2023.
Bibliografia.
1. Morte. 2. Literatura comparada. 3. Marías, Javier, 1951-2022. 4.
Carvalho, Bernardo, 1960-. 5. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-
1900. I. Santiago Sobrinho, João Batista. II. Yvancos, José María
Pozuelo. III. Título.

CDD: 809.933548



ATA DE DEFESA DE TESE Nº 51 / 2023 - POSLING (11.52.09)

Nº do Protocolo: 23062.041228/2023-25

Belo Horizonte-MG, 17 de agosto de 2023.

AMANDA LOPES DE FREITAS
MORS CERTA, HORA INCERTA: FIGURAÇÕES DA MORTE EM BERNARDO CARVALHO E
JAVIER MARIAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais em 10 de agosto de 2023, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. João Batista Santiago Sobrinho (Orientador)
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof. Dr. José Maria Pazuelo Yvancos (Coorientador)
Universidade de Murcia

Prof.^a Dr.^a Carmen Maria López López
Universidade de Murcia

Prof. Dr. Diego Cardoso Perez
Instituto Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Laurici Vagner Gomes
Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof.^a Dr.^a Joelma Rezende Xavier
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves Lopes
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

(Assinado digitalmente em 24/08/2023 11:36)
JOAO BATISTA SANTIAGO SOBRINHO
PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO
DELTEC (11.55.08)
Matricula: 1610740

(Assinado digitalmente em 17/08/2023 15:31)
JOELMA REZENDE XAVIER
COORDENADOR
CLET (11.51.08)
Matricula: 2432501

(Assinado digitalmente em 17/08/2023 09:37)
LUIZ CARLOS GONCALVES LOPES
PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO
DELTEC (11.55.08)
Matricula: 2798080

(Assinado digitalmente em 17/08/2023 13:12)
DIEGO CARDOSO PEREZ
ASSINANTE EXTERNO
CPF: ###.###.056-##

(Assinado digitalmente em 27/09/2023 11:27)
JOSE MARIA POZUELO YVANCOS
ASSINANTE EXTERNO
Passaporte: ###5383#2

(Assinado digitalmente em 25/08/2023 08:48)
CARMEN MARÍA LÓPEZ LÓPEZ
ASSINANTE EXTERNO
Passaporte: ###4049#F

(Assinado digitalmente em 29/09/2023 09:39)
LAURICI VAGNER GOMES
ASSINANTE EXTERNO
CPF: ###.###.898-##

Visualize o documento original em <https://sig.cefetmg.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número:
51, ano: **2023**, tipo: **ATA DE DEFESA DE TESE**, data de emissão: **17/08/2023** e o código de verificação:
742888e2fb

A meus queridos pais:
Maria Francisca Lopes de Freitas & Raimundo
José Bijos de Freitas:
...Pelo incentivo, amor e paciência. Amo vocês!

A Francisco Bijos, meu amado tio, encantado
pouco depois da defesa desta tese: Obrigada por
acreditar em mim e por ser um grande amigo.
Será para sempre lembrado.

A Cleiton Leles Lopes Milagres (*in memoriam*);
A Michelle do Carmo Duarte (*in memoriam*);
A Heberton da Silva Lopes (*in memoriam*);
A Ivani Maria da Silva (*in memoriam*);
A Snoopy (*in memoriam*):
...Em nossos diálogos, *juntos sonhamos...*

A Javier Marías (*in memoriam*):
...en un futuro abstracto...

AGRADECIMENTOS

Prestes a terminar a escrita desta tese, desbloqueei uma memória antiga, a de que aos dez ou onze anos, tive como brinquedo uma caveira-crânio de cerâmica, comprada em um antiquário na minha cidade natal. Ela permaneceu a meu lado dia após dia, ao longo de anos, em uma mesa-de-cabeceira; achava engraçado imaginar que, por dentro, todos nós possuíamos aquele rosto... Sensação que me gerava divertimento infantil. Certo dia, ao conhecer a morte de perto, na perda de um ente muito querido, joguei o artefato ao lixo, com tristeza, por intuir que sua permanência trazia algo de desrespeitoso ao luto que vivíamos. O tema da morte nesta pesquisa (e na vida), portanto, está no desejo de dizer àquela menina que fui: “Amanda, sossegue, a morte é isso o que você está vendo: hoje chora, amanhã não chora, depois de amanhã reza e, segunda-feira, dela voltará a rir e a zombar”.

Agradeço ao Prof. Dr. João Batista Santiago Sobrinho pela orientação ao longo desta travessia, mais longa do que imaginávamos. Obrigada pela oportunidade de desenvolver este projeto, acolhido naquela antimetafísica entrevista de seleção; sobretudo, agradeço à aprendizagem sobre a arte como transvaloração de todos os valores. Muito obrigada pelo apoio, paciência e ensinamentos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET/MG) pelo suporte, por vezes fraternal, para que esta investigação fosse desenvolvida, apesar das intempéries. Meu agradecimento se destina, em primeiro lugar, ao Prof. Dr. Renato Caixeta, ao Prof. Dr. Conrado Rodrigues e ao Prof. Dr. Luiz Antônio Ribeiro. Também à secretaria do POSLING: Bernardo e Karen. Aos professores do POSLING, pela dedicação, amizade e incentivo em cada encontro, seminário, leitura compartilhada: em especial, à Profa. Dra. Andrea Soares dos Santos, ao Prof. Dr. Luiz Henrique Silva de Oliveira, ao Prof. Dr. Wagner José Moreira e ao Prof. Dr. Roniere Silva Menezes.

Al Profesor Dr. D. José María Pozuelo Yvancos, codirector de la investigación, y a la Universidad de Murcia, por la atenta acogida que me han dispensado durante mi estancia doctoral: muchas gracias, profesor Pozuelo, por haber acompañado el germen de la investigación sobre Javier Marías y por la experiencia, aunque fugaz, de haber vivido en Murcia que, como dice la canción *¡Qué hermosa eres!* Mi agradecimiento a la profesora y colega Profa. Dra. María José García Rodríguez, por la amistad y los mensajes de ánimo. ¡Ojalá volvamos a vernos pronto!

Aos Professores Dr. Luiz Carlos Gonçalves Lopes e Dr. Laurici Vagner Gomes, por aceitarem o convite para a composição da banca de qualificação e defesa deste experimento. Agradeço ao professor Luiz pela poesia das aulas no diálogo nietzschiano! Obrigada, professor Laurici, por também avaliar o projeto inicial deste trabalho. Aos demais membros da banca o meu agradecimento: À Profa. Dra. Joelma Rezende Xavier, também pela supervisão de meu estágio docente. Foi uma alegria presenciar aulas tão inteligentes e inspiradoras. Ao Prof. Dr. Diego Cardoso Pérez, à (querida) Profa. Dra. Carmen María López López e à Profa. Dra. Elaine Amélia Martins, por aceitarem o nosso convite.

Ao Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa (UFV) e a sua Pós-Graduação em Letras, onde me descobri pesquisadora, nas primeiras escritas orientadas à defesa de minha dissertação de mestrado. Ao Prof. Dr. Gerson Luiz Roani, à Profa. Dra. Joelma Santana Siqueira e à Profa. Dra. Sirlei Santos Dudalski: obrigada pelo sopro de vida ao longo desta trilha. À Profa. Sirlei: esta tese é o encontro entre morte e Shakespeare, como uma crônica há muito anunciada. À Adriana Gonçalves. Ao Prof. Dr. Luiz Lima Vailati, por me apresentar a morte como objeto de pesquisa; pela generosidade das primeiras referências e direções, quando esta tese era sequer sonhada. À Profa. Dra. Joziane Ferraz, por ter-me “orientado” quanto à seleção de doutorado sanduíche. Aos colegas de graduação e de mestrado, presentes e ausentes, pela vida compartilhada. À Profa. e amiga Ana Paula Rocha; à colega mariasiana Viviane de Oliveira Souza, pela escuta atenta. A Carlos Ferrer Plaza por *Corazón tan Blanco*.

À Faculdade Dom Luciano Mendes de Almeida (FDLM), pelo diálogo filosófico, através dos amigos professores-doutores-pensadores Edvaldo Antônio de Melo e Lúcio Álvaro Marques. Obrigada por traduzirem, tantas vezes, flashes filosóficos sobre os quais não possuo a linguagem para verbalizar. Agradeço a interlocução, o riso e a alegria do encontro, que de quando em quando retorna a minha vida. Ao Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz, por não me permitir esquecer o amor pelo teatro vicentino! Espero, em breve, voltar às reuniões do grupo de pesquisa Gil Vicente, Texto em cena. Agradeço também às/aos colegas de grupo, por me ensinarem tanto sobre mestre Gil. Também ao grupo de pesquisa cefetiano LITERATÉCNICA, pela embriaguez da alegria, da amizade e da conversa infinita.

Ao Departamento de Linguagem e Tecnologia do CEFET/MG, DELTEC, pela experiência docente como professora ao longo de dois anos. Agradeço à Prof. Dra. Alcione Gonçalves pela oportunidade, atenção e sensibilidade. Aos colegas com quem convivi nesta instituição e aos meus ex-alunos e ex-alunas. Agradeço também às demais instituições onde

tive a oportunidade de lecionar. À amiga e colega Joana D’Arc, pela ética impecável! Aos meus ex-alunos e ex-alunas do Esedrat.

Ao Coletivo Cio da Terra, onde trabalho como professora de português (Plac) para mulheres migrantes. Agradeço a oportunidade de viver esta experiência enriquecedora, em múltiplos sentidos. Obrigada a todas as companheiras e colegas, a nossa equipe de trabalho, em especial à querida Ana Luísa, Talita, Simone e Bárbara (por tanto!). À querida Silvana, pela tradução, assessoria e apoio fundamental. A todas as alunas, por me ensinarem tanto!

Aos colegas-amigos “cefetianos”, pela companhia nesta aventura! Saudade de todos vocês: Adriana (Dri), Renata, Marina, Lucas & Lorena, Flora, Luiz Eduardo (Dudu), Júlia, Stephânia, Thayane e Juliana. Aos mestres Prof. Roberto Machado (*in memoriam*) e Profa. Graciela Inés Ravetti de Gómez (*in memoriam*). À literatura e filosofia de Javier Marías, de Bernardo Carvalho e de Nietzsche: *Evoé!*

Às amigas-irmãs da vida e do texto: Estela, Cláudia, Daniela Rodrigues, Naty P., Guadalupe, Ákila (afilhadinha e revisora), Maikely, Tiffany Boussu, Dani’s (Apurá): Obrigada! Merci! Às amigas e amigos do eixo São Paulo, Viçosa, Belo Horizonte e Murcia, em especial: Bruno (Tia Isaura e Tio João), Richard, Maria Angélica, Bárbara, D.Silvana, Rose (Roselaine), Renato, Michelle (*I.M.*), Josiane, Edna & Ely, Arthur, Karine, Angélica B, Bruno B., Acácia & Jeff, Douglas (afilhadinho), Ana (Murcia). Aos amigos que me apoiaram virtualmente: Dina, Kiril, Shu, Jeff, Amanda (musa), Leo H., Profa. Janaína, Ana Paula, Profa. Elke. À força do acaso, no breve encontro, representada nas queridas Talita e Tais. Ao Colégio União Brasileira (SP), um berço: obrigada, Teacher Geraldão.

Às médicas, médicos e amigos do cuidado: Ronaldo, Humberto, Diéssica, Egídio, Valéria, Quintiliano, Juliana, Marden e a querida Dona Euzeli (por cuidar das minhas mãos).

A minha família pelo apoio diário. Em especial, neste momento da vida: a meus pais, Maria Francisca e Raimundo José; às tias/tios: Marli, Dinha, José Ilton, Sebastião (obrigada por tudo!), Silene, Celi e Vicente. Ao tio Francisco, pelo incentivo e encorajamento de SEMPRE! À tia Fátima, ao tio Dário (*I.M.*), aos tios Jane e Rui, Élia e José Maria. À prima Ingrid. À tia Ivany (*in memoriam*). Ao meu afilhado Milton César e as suas lindas irmãs Maísa, Marlucy e Marcela.

À Capes, PDSE(Capes) e Cefet/MG, por financiarem esta pesquisa parcialmente.

A Asunción e suas luzes!

Por fim, ao espírito da música, sem o qual este texto não seria possível.

*...On a cobweb afternoon
In a room full of emptiness
By a freeway I confess
I was lost in the pages
Of a book full of death
Reading how we'll die alone
And if we're good, we'll lay to rest
Anywhere we want to go*

*In your house
I long to be
Room by room
Patiently
I'll wait for you there
Like a stone
I'll wait for you there
Alone*
Chris Cornell, *Like a Stone*, 2002

[Corisco]
*Tenho medo de viver sonhando com a luz de bala
Que joguei em cima do bom e do ruim
Tenho medo do inferno
E das alma penada que cortei com meu punhal
Tenho medo de ficar triste e sozinho
Como gado berrando pro Sol
Tenho medo, cristino
Tenho medo da escuridão da morte
É verdade!*
Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*,
1964

*Qual é a moral?
Qual vai ser o final dessa história?
Eu não tenho nada pra dizer, por isso digo
Que eu não tenho muito o que perder,
por isso jogo
Eu não tenho hora pra morrer, por isso sonho*
Rita Lee Jones de Carvalho, *Coisas da Vida*,
1991

RESUMO

A relevância desta pesquisa consiste em elaborar um pensamento crítico a respeito do que diz a literatura contemporânea em seu universo, valorizando uma perspectiva problemática desde o senso comum até o estatuto crítico do conceito Morte. Fomenta-se, por meio desta investigação na área da Literatura Comparada, a intersecção Literatura, História e Filosofia, enriquecendo a literatura como espaço privilegiado de diálogo. Por meio de uma pesquisa qualitativa, amparada na metodologia de pesquisa bibliográfica, nosso principal objetivo é o de investigar as figurações da morte nas literaturas dos escritores Javier Marías e Bernardo Carvalho, através dos textos *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994), *Berta Isla* (2017) e *Simpatia pelo demônio* (2016). Em um segundo momento, buscar-se-á um diálogo entre a análise literária e o pensamento filosófico extemporâneo de Friedrich Wilhelm Nietzsche, desenvolvendo uma investigação sobre as afinidades entre as narrativas e os conceitos criados pelo filósofo.

Palavras-chave: Morte; Javier Marías; Bernardo Carvalho; Nietzsche; Literatura Comparada.

RESUMEN

La relevancia de esta investigación se basa en brindar el desarrollo de un pensamiento crítico sobre lo que la literatura contemporánea dice en su universo, varolando una perspectiva problemática, desde un sentido común hasta el estatuto crítico del concepto de Muerte. Así, se promueve, a través de esta investigación ubicada en el campo de la Literatura Comparada, un diálogo entre Literatura, História y Filosofía donde la Literatura es tomada como un espacio privilegiado para este mismo diálogo. A través de un análisis cualitativo, respaldado en una metodología bibliográfica, nuestro principal objeto es la comprensión, a partir los textos *Manãna en la batalla piensa en mí* (1994), *Berta Isla* (2017) y *Simpatias pelo demônio* (2016), de las figuras de la muerte en las literaturas de los escritores Javier Marías y Bernardo Carvalho, respectivamente. Ya en un segundo momento, se buscará establecer un diálogo entre el análisis literario y el pensamiento filosófico extemporáneo de Friedrich Wilhelm Nietzsche, desarrollando una investigación sobre las afinidades entre las narrativas y los conceptos creados por el filósofo.

Palabras clave: Muerte; Javier Marías; Bernardo Carvalho; Nietzsche; Literatura Comparada.

RÉSUMÉ

La pertinence de cette recherche consiste à favoriser le développement d'une réflexion critique sur ce que dit la littérature contemporaine dans son univers, en valorisant une perspective problématique, du sens commun au statut critique du concept de Mort. Cette enquête dans le domaine de la littérature comparée encourage un dialogue entre littérature, histoire et philosophie, en enrichissant la littérature comme espace privilégié de dialogue. À travers une recherche qualitative, soutenue par la méthodologie de la recherche bibliographique, notre objectif principal est d'examiner les figurations de la mort dans les littératures des écrivains Javier Marías et Bernardo Carvalho, par l'intermédiaire des textes *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994), *Berta Isla* (2017) et *Sympathie pour le diable* (2016). Ensuite, nous rapprocherons l'analyse littéraire et la pensée philosophique de Friedrich Wilhelm Nietzsche, en développant une enquête sur les affinités entre les récits et les concepts créés par le philosophe.

Mots-clés: Mort; Javier Marías; Bernardo Carvalho; Nietzsche; Littérature Comparée.

ABSTRACT

The relevance of this research lies on the encouragement of developing critical thinking about what contemporary literature says in its universe, valuing a problematic perspective, from common sense to the critical status of the concept of Death. Through an investigation in the Comparative Literature field, a dialogue among Literature, History and Philosophy is fostered, enriching literature as a privileged space for dialogue. Through qualitative research, supported by a bibliographic research methodology, our main objective is to investigate the figurations of death in the literature of the writers Javier Marías and Bernardo Carvalho, through the texts *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994), *Berta Island* (2017) and *Sympathy for the Devil* (2016). In a second moment, a dialogue is sought between literary analysis and the extemporaneous philosophical thought of Friedrich Wilhelm Nietzsche, developing an investigation of the affinities between the narratives and concepts created by this philosopher.

Key words: Death; Javier Marias; Bernardo Carvalho; Nietzsche; Comparative literature.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>In Ictu Oculi</i> , Juan de Valdés Leal, 1670-1672	18
Figura 2 - A morte e o cavaleiro Antonius em uma partida de xadrez.....	42
Figura 3 - <i>Las edades y la muerte</i> . Hans Grien Baldung, 1541-44	94
Figura 4 - <i>São Cristóvão carregando o menino Jesus</i> . Hyeronimus Bosch, 1490.....	197
Figura 5 - Cena de <i>The Ghost and Mrs.Muir</i>	295

LISTA DE ABREVIATURAS DOS TEXTOS PUBLICADOS POR NIETZSCHE¹

AC/AC	Der Antichrist; <i>O anticristo.</i>
EH/EH	<i>Ecce homo.</i>
FW/GC	Die fröhliche Wissenschaft; <i>A gaia Ciência</i>
GD/CI	Götzen-Dämmerung; <i>Crepúsculo dos Ídolos</i>
GM/GM	Zur Genealogie der Moral; <i>Genealogia da Moral</i>
GT/NT	Die Geburt der Tragödie; <i>O nascimento da tragédia</i>
HL/Co. Ext. II	Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben; <i>Considerações extemporâneas II: Da utilidade e desvantagem da história para a vida)</i>
JGB/BM	Jenseits von Gut und Böse; <i>Para além do bem e do mal</i>
M/A	Morgenröte; <i>Aurora</i>
MA I/HH	Menschliches allzumenschliches; <i>Humano, demasiado humano</i>
NF/FP	Sigla dos Fragmentos Póstumos.
Za/ZA	Also sprach Zarathustra; <i>Assim falava Zaratustra</i>

¹ Somente os textos utilizados para esta tese.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	18
OS VIVOS E OS MORTOS	22
ARETÊ: O FIO DE ARIADNE NO DISCURSO FILOSÓFICO.....	27
VIAGEM FINAL: ELEMENTOS DA PESQUISA E REVISÃO DE LITERATURA	34
DESAFIOS DA PESQUISA	41
I. ESCUTAR OS MORTOS COM OS OLHOS: CULTURA E MITOLOGIAS DA MORTE.....	42
1.1 FILHA DA NOITE, IRMÃ DO SONO, VIAGEM FINAL	51
1.2 MORTE MONOTEÍSTA	60
1.3 IN ICTU OCULI: O OLHAR DE CRONOS SOBRE A MORTE	64
1.3.1 Brasil oitocentista: invasão mundana no sagrado.....	75
1.3.2 Silêncio, Medicalização e Tabu.....	80
1.3.3 Interpretações do suicídio	85
II. MORTE FANTASMA EM JAVIER MARÍAS: ACASO E EROTISMO.....	94
2.1 JAVIER MARÍAS E JUAN BENET: QUEM ESCREVE?	101
2.2 UMA VOZ FANTASMA: TRAJETÓRIA LITERÁRIA, CONCEITOS DE MORTE E TRANSTEXTUALIDADE	107
2.2.1 Ciclo de Oxford: o tempo dos mortos.....	119
2.2.2 Corazón tan blanco (1992) e Mañana en la batalla piensa en mí (1994): morte, erotismo e acaso	129
2.2.3 Entre Los enamoramientos (2011) e Tomás Nevinson (2022): mortos que regressam	132
2.3 MORTE EM MAÑANA LA BATALLA PIENSA EN MÍ [À LUZ DE NIETZSCHE].....	138
2.3.1 Morte & Acaso	140
2.3.2 El hilo: encantamento e força plástica.....	150
2.3.3 Morte erótica e dionisíaca.....	163
2.3.4 Banshee: morte feminina	171
2.3.5 Berta Isla: morte política e Amor Fati	176
2.3.6 O nada e a angústia: This is the death of the air	183
2.3.7 O Eterno Retorno [dos mortos].....	188
III. MORTE VOLUNTÁRIA EM BERNARDO CARVALHO: BARBÁRIE, CORPO E SACRIFÍCIO.....	197
3.1 PLURALIDADE E AUSÊNCIA.....	207
3.2 BERNARDO CARVALHO: ABERRAÇÃO?.....	211
3.3 ESCRITURA DA MORTE: ROMANCES ETNOGRÁFICOS.....	216
3.3.1 A loucura como prefiguração da morte	228
3.3.2 Morte, Política e Violência.....	239
3.4 MORTE EM SIMPATIA PELO DEMÔNIO (2016) [À LUZ DE NIETZSCHE]	248
3.4.1 Apolo e Dioniso: paratextos de uma fábula sobre o Mal.....	254

<i>3.4.2 Morte e barbárie: jihadismo e suicídio sagrado.....</i>	<i>270</i>
<i>3.4.3 Morte voluntária: niilismo e Morte de Deus.....</i>	<i>280</i>
<i>3.4.4 Corpo-terra no erotismo dionisíaco.....</i>	<i>290</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	295
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	302

Óbitos por Covid-19 até 16/06/2023:
703.399 vítimas.
[Não é apenas um número]

INTRODUÇÃO

Figura 1 - *In Ictu Oculi*, Juan de Valdés Leal, 1670-1672



Fonte: Wikipedia.es²

² Wikipedia contributors. In Ictu Oculi. Wikipedia, The Free Encyclopedia. 4 jun. 2022. Disponível em: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=In_Ictu_Oculi&oldid=1091485693.

*Vai se falar da vida de um homem; de cuja morte,
portanto.*

João Guimarães Rosa, 1967

*...Porém em pleno céu de gessos,
naquela madrugada mesmo,
nascemos eu e minha morte*
(João Cabral de Melo Neto, 1980)

*A perene ampulheta do existir será sempre virada
novamente – e você com ela, partícula de poeira!*
(Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1882)

A icognoscibilidade da morte não é impedimento para que existam na cultura³ as mais diversas tentativas de compreendê-la e de instituí-la como signo múltiplo no imaginário universal. Não há temática mais interdisciplinar nesse sentido, dada a sua abertura a várias abordagens e disciplinas, de maneira que a tentativa de sondar tamanho mistério faz parte da própria noção de humanidade, visto que o humano é um ser para a morte⁴ e sua plena realização se configura na experiência desse fenômeno enquanto tal. Sabemos que vamos morrer, contudo, a morte não está enquanto existimos, configurando-se como signo da ausência. Portanto, todo o discurso sobre a morte, seja por meio da filosofia, história, sociologia, antropologia, teologia, ciência, artes – em especial a arte literária - é uma ponte que aproxima o indivíduo da finitude, através de conceitos, signos, metáforas e sensações. Dessa forma, a literatura é múltipla ao pensar a morte como cifra em sua relação com a vida em geral, mas no caso desse experimento - esta tese- também com os seres em sua ficcionalidade.

³ De acordo com a filósofa Marilena Chauí, pode-se compreender o conceito de cultura como: “1. vinda do verbo latino *colere*, que significa cultivar, criar, tomar conta e cuidar. Cultura significava o cuidado do homem com a Natureza. Onde: agricultura. Significava, também, cuidado dos homens com os deuses. Onde: culto. Significava ainda, o cuidado com a alma e o corpo das crianças, com sua educação e formação. Onde: puericultura (em latim, *puer* significa menino; *puera*, menina). A cultura era o cultivo ou a educação do espírito das crianças para tornarem-se membros excelentes ou virtuosos da sociedade pelo aperfeiçoamento e refinamento das qualidades naturais (caráter, índole, temperamento)” (CHAUÍ, 2002, p.293). “[...] Em termos antropológicos, podemos, então, definir cultura como tendo três sentidos principais: 1. criação da ordem simbólica da lei, isto é, de sistemas de interdições e obrigações, estabelecidos a partir da atribuição de valores a coisas (boas, más, perigosas, sagradas, diabólicas), a humanos e suas relações (diferença sexual e proibição do incesto, virgindade, fertilidade, puro-impuro, virilidade; diferença etária e forma de tratamento dos mais velhos e mais jovens; diferença de autoridade e formas de relação com o poder, etc.) e aos acontecimentos (significado da guerra, da peste, da fome, do nascimento e da morte, obrigação de enterrar os mortos, proibição de ver o parto, etc.); 2. criação de uma ordem simbólica da linguagem, do trabalho, do espaço, do tempo, do sagrado e do profano, do visível e do invisível. Os símbolos surgem tanto para representar quanto para interpretar a realidade, dando-lhe sentido pela presença do humano no mundo; 3. conjunto de práticas, comportamentos, ações e instituições pelas quais os humanos se relacionam entre si e com a Natureza e dela se distinguem, agindo sobre ela ou através dela, modificando-a. Este conjunto funda a organização social, sua transformação e sua transmissão de geração a geração” (CHAUÍ, Marilena. Convite à filosofia, 2002, p.293-295).

⁴ Conceito de Martin Heidegger, *ser-para- a morte*. In: Ser e Tempo: Parte I, 1986.

“[...] *Retirado en la paz de estos desiertos/ con pocos, pero doctos libros juntos, vivo en conversación con los difuntos/y escucho con mis ojos a los muertos*⁵”. O verso do poeta madrilheno Francisco de Quevedo (1580-1645), que nos serve como epígrafe futura, extraído do poema *Desde la Torre*, pode ser interpretado como ode ao discurso literário devido à capacidade de aproximar o domínio dos vivos ao dos mortos: “escutar os mortos com os olhos” é o *leitmotiv* literário por excelência, porque os livros são a presença eletiva e porta-voz daqueles que já não estão, pois, na leitura reside a possibilidade de ouvirmos a voz de nossos mortos. O verso de Quevedo não diz respeito a uma escuta literal, mas à aptidão labiríntica do texto ficcional, quando nos transporta a uma viagem pelo espaço e tempo da morte, fazendo chegar ao leitor e à leitora um texto há muito produzido, mas que ainda ecoa na vida, através da leitura literária. Em vista disso, pode-se dizer que a linguagem é maestra no enfrentamento da finitude, no alcance da consciência da morte por meio da construção signíca, simbólica e discursiva de uma experiência sobre a qual somos destituídos de parâmetros e de comparação:

[...] O que é, em todo caso, certo é que esse fim, que é a própria morte, se apresente desde que há pensamento, isto é, representação, como um tema privilegiado para ela, a tal ponto que podemos afirmar que a humanidade não alcança a consciência de si mesma a não ser através do enfrentamento da morte.⁶

Existe definição assertiva para a morte-acontecimento, uma vez que ela é uma aprendizagem sobre a qual tanto se teme? Designação de qualquer fim absoluto, humano ou inumano; perecibilidade, destruição, finitude, silêncio, mas também palavra, iniciação e revelação. De acordo com o Dicionário de Símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2019), do ponto de vista simbólico, ela se liga ao sentido da terra, embora também introduza a mundos desconhecidos:

[...] Ela é revelação e introdução. Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma nova vida. Nesse sentido, ela tem um valor psicológico: ela liberta das forças negativas e regressivas, ela desmaterializa e libera as forças de ascensão do espírito. Se ela é, por si mesma, filha da noite e irmã do sono, ela possui, como sua mãe e seu irmão, o poder de regenerar. Se o ser que ela abate vive apenas no nível material ou bestial, ela fica na sombra dos Infernos; se, ao contrário, ela vive no nível espiritual, ela lhe revela os campos de luz.⁷

⁵ QUEVEDO, de Francisco. **Desde la torre**. Disponível em: <https://math.univ-lille1.fr/~alvarez/Quevedo>. Acesso em: 11 dez. 2021.

⁶ DASTUR, Françoise. **A Morte**: Ensaio sobre a finitude. Tradução: Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002, p. 13.

⁷ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: Mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números. 32 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019, p. 621.

Na *Enciclopédia da Morte e da Arte de Morrer* (2004), de Gleenys Howarth e Oliver Learmam (org.), encontram-se os seguintes verbetes definidores da experiência da morte *strictu e lato sensu*: “morte cerebral, morte de Cristo, morte de Deus, morte de Sócrates, morte do rei, morte dos progenitores, morte inesperada, morte materna perinatal, morte neonatal, morte no berço, morte social, morte na estrada, morte em massa”. Tais definições se caracterizam por meticolosas descrições que constituem esse grande compêndio da finitude, trazendo, ainda, diversas construções lexicais relacionadas à mentalidade sobre o morrer, demonstrando a árdua tarefa que é perscrutar a referida temática. A tensão ou potência de vida e de morte coexiste a tudo o que é animado, *mors janua vitae*⁸. Apesar de familiar, sua inevitável chegada é um medo atávico, devido ao paradoxo do desconhecido que sua ideia evoca, em torno do qual se articularam as mais diversas manifestações míticas, folclóricas e religiosas. Em muitas religiões, desnaturaliza-se o fenecimento, transformando-o em medo e culpa:

[...] Apesar da naturalidade desses processos⁹ por que nós, humanos, tememos tanto a morte? Talvez porque fomos criados no Ocidente cristão, no qual a ideia de um juiz severo e de um julgamento post-mortem é algo sempre presente e assustador.¹⁰

Morre-se mal no Ocidente, embora seja esse um necessário mal, sem o qual não haveria surgimento da cultura, uma vez que o medo da morte potencializa expressões que nos unem enquanto corpo social. Jean Delumeau em *História do Medo no Ocidente* (2009) teoriza sobre a naturalidade do medo e da sua relação com o início da modernidade, dado que o animal não tem ciência da sua finitude e o ser humano, ao contrário, sabe desde cedo que morrerá, sendo o “único no mundo a conhecer o medo num grau tão temível e duradouro” (Delumeau, 2009, p.23). Se conhecer o enigma da finitude não nos é permitido, toleramo-lo ao relegar às artes a evasão do sentimento de angústia, diluído na ficcionalidade da ausência. Foi na tentativa de investigar os insondáveis caminhos da morte que o ser humano elaborou uma reflexão sobre si e sobre a vida; na tentativa de acolhê-la, surgiram as literaturas orais e os mitos fundadores; devido a sua inacessibilidade, promoveu-se grande parte do conhecimento científico que temos até então. Portanto, todo o estudo sobre a morte é, na realidade, um estudo sobre a vida e sobre as relações que o indivíduo estabelece socialmente. Embora a morte seja uma ausência de referentes, o pensamento sobre ela é imprescindível

⁸ A morte, porta da vida. Verbetes Morte do *Dicionário de símbolos*.

⁹ Sobre os processos sobre os quais se refere à professora e pesquisadora Salma Ferraz, ela cita: “Júlio de Queiroz, escritor catarinense, monge beneditino, doutor em mística medieval e especialista em Tanatologia, possui duas obras publicadas sobre a questão da morte, já citadas aqui anteriormente. Para ele, morrer é um subprocesso do viver e a morte é um subprocesso do morrer”. (FERRAZ, Salma. A morte nas artes. *Revista Brasileira de História das Religiões*, 2014, p.75-76).

¹⁰ *Ibid.*, p.76.

para a existência da linguagem, única mediação possível entre o ser humano e a sua nulidade. De acordo com Davi Andrade Pimentel (2013), parafraseando o pensamento de Blanchot: “a morte é necessária para que possa existir a linguagem, para que possa existir o desenvolvimento do homem na densidade do mundo e para que possa existir o pensamento que confirma a inexistência de se pensar a morte” (Pimentel, 2013, p. 243). Visto desse modo, é o espaço literário que possibilita ao ser humano a elaboração do pensamento sobre a finitude e, nessa perspectiva, a literatura se torna mais profícua que a história como disciplina, pois o discurso literário se esvazia da necessidade de poder, nutrido que é pela inventividade da criação:

A morte, no texto literário, compartilha da nulidade e do silêncio provindos do discurso ficcional. É a partir do texto literário que o possível espaço da morte pode ser pensado, haja vista que a literatura não se exaspera em compactuar com a vontade de verdade dos homens do mundo. Ela comunga com a passividade discursiva, com o afastamento de qualquer elemento que traga a estagnação de sua estrutura.¹¹

Dito isso, a relevância desta pesquisa consiste em propiciar a elaboração de um pensamento crítico a respeito do que diz a literatura contemporânea em seu universo, valorizando uma perspectiva problemática desde o senso comum ao estatuto crítico do conceito Morte. Fomenta-se, por meio desta investigação na área da Literatura Comparada, um diálogo entre Literatura, História e Filosofia, enriquecendo a literatura como espaço privilegiado de diálogo.

Os vivos e os mortos

Em 15 de maio de 1999, no jornal Folha de São Paulo, o escritor Bernardo Carvalho, então colunista, publicou uma resenha intitulada *Os vivos e os mortos* sobre o romance *Todas as almas* do escritor madrilheno Javier Marías. Ao longo da crítica tecida por Carvalho, é notório o entrelaçamento entre o tempo e o espaço dos vivos e dos mortos em Marías, fazendo jus ao título da resenha crítica. Menciona-se, por exemplo, o fato de que o romance maríasiano, publicado no Brasil pela editora Martins Fontes e traduzido por Monica Stahel,

¹¹ PIMENTEL, Davi Andrade. A Morte enquanto linguagem nos escritos de Maurice Blanchot. **Revista Virtual de Letras**: v.5, n.1, p.232-245, jan./jul.,2013. Disponível em: <www.revlet.com.br/artigos/184.pdf>. Acesso em: 31 mai. 2023, p. 245.

à obsessão do escritor espanhol pela posteridade, não por meio de um discurso mnemônico *tout court*, mas, na criação de um “reino do que podia ter sido e não foi”¹⁵. Trata-se do “futuro abstrato”, conceito da poética marisiana imprescindível à feitura das imensuráveis digressões pelas quais o autor é conhecido, onde universos ficcionais, reais, sonhados e inventados se mesclam, retornando a um passado inacabado ou inventando um futuro que nunca existirá. Esta tese, de alguma maneira, alimenta-se desse sentimento em sua tessitura, ao propor uma aproximação entre os escritores Bernardo Carvalho e Javier Marías, no que diz respeito ao universo textual de ambos, encontro possível através da leitura literária.

No ano de 2014, defendi a minha dissertação de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa, sob a orientação da Professora Doutora Sirlei Santos Dudalski, intitulada: *Gênero Moralidade: uma análise de Auto da Alma e Auto da Barca da Glória*, de Gil Vicente. Em minha trajetória acadêmica e como leitora, prevalecera, até o início deste doutorado, o gosto investigativo pelo medieval e pela literatura na qual o enigma da morte se estabelecesse em uma compreensão teocêntrica de sociedade. Em Gil Vicente, como se pode supor, seu teatro catequético é uma expressão doutrinária que levou os seus contemporâneos à reflexão sobre o além, na perspectiva de uma bela morte ao cumprimento meritório da doutrina católica. O trabalho que me propus realizar, ao longo do mestrado, embora ainda seja de meu interesse, como pesquisadora vicentina, ampliou o meu horizonte interpretativo, sendo essa a sua conexão indireta com a tese aqui apresentada. Ao longo das minhas pesquisas à época, muitos foram os fortuitos encontros com pesquisadores da morte em variados campos do saber, de maneira que me propus, intimamente, a me lançar na aventura da morte sob um prisma contemporâneo, a fim de compreender em que medida a mentalidade sobre a finitude se modificou com o passar dos séculos.

Obviamente, uma investigação tão pretensiosa necessitaria mais do que quatro anos (que se tornaram seis e mesmo assim insuficientes...) para a obtenção de respostas pertinentes a tão árduo e multifacetado problema de pesquisa. Como podemos intuir, sobreviventes de uma pandemia mortal, a mentalidade e a cultura sobre a morte se modificam *in actu oculi*, de maneira que cercar a sua compreensão é uma tarefa para toda uma longa vida, se tivermos a sorte de vivê-la. Nesse sentido, a nossa pesquisa, com todas as limitações apresentadas em vista do contexto com o qual se compôs, optou por um recorte literário contemporâneo e, para

¹⁵ CARVALHO, Bernardo. Lembranças do Futuro [Resenha]. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 jun. 2000. Disponível em: [Folha de S.Paulo - Resenha da Semana - Bernardo Carvalho: Lembranças do futuro - 10/06/2000 \(uol.com.br\)](http://www.folha.com.br/Resenha-da-Semana-Bernardo-Carvalho-Lembrancas-do-futuro-10/06/2000). Acesso em: 13 jun. 2023.

tal, nossos vivos e mortos em pauta são aqueles sonhados, imaginados e encontrados por Bernardo Carvalho e Javier Marías.

A princípio, entendemos como pertinente tal aproximação, não só pela resenha supracitada (a que foi encontrada a posteriori, confessamos...), mas pelas características estéticas comuns de ambos os projetos ficcionais. Tanto Carvalho quanto Marías aderem a uma escrita contemporânea no que diz respeito à notável presença do cosmopolitismo e da criação de personagens afeitas às letras e aos desafios que esse ofício as impõe; ademais, em um primeiro momento, chamava-nos a atenção o fato de que ambos os autores usaram da autoficção em alguns de seus romances, além de artifícios labirínticos para a expressão narrativa romanesca, a digressão maríasiana ou o curto-circuito carvaliano. Além disso, são escritores com certa semelhança biográfica, apesar de oriundos de realidades distintas: cânones em suas respectivas historiografias literárias, traduzidos a inúmeros idiomas, escritores e articulistas simultaneamente em importantes jornais ao redor do mundo. Em vista disso (e entretanto), o determinante para a nossa escolha, no que concerne uma semelhança literária, é o peso que o acontecimento morte provoca nos textos de Marías e de Carvalho, não somente enquanto tópos literário ocasional, mais um *leitmotiv* potente e original. Sendo assim, entendemos que um estudo sobre as figurações da morte contemporânea nesses dois autores seria um projeto pertinente desde que o entendêssemos como uma experimentação que não nos traria, como não trouxe, respostas para a mentalidade universal sobre a morte na contemporaneidade. Escolhemos como *corpus* de nosso estudo os textos: *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994) e *Berta Isla* (2017) de Javier Marías; *Simpatia pelo demônio* (2016), de Bernardo Carvalho. Como primeiro trabalho de doutorado sobre Marías no Brasil, optamos pela análise crítica de dois romances a fim de demarcar uma visão sobre a morte narrativa em décadas diferentes da produção maríasiana. Carvalho, inversamente, como escritor exaustivamente estudado no Brasil, não nos causou a mesma preocupação.

Em vista dessas considerações, o estudo comparado das narrativas de Bernardo Carvalho e Javier Marías tende a descortinar um novo cenário para os estudos literários, de modo a contribuir para a pesquisa na área da Literatura Comparada. A pesquisa parte da observação de que a ideia de morte na contemporaneidade vem sofrendo modificações substanciais que revelam uma mudança de comportamento do ser humano diante do interdito da finitude. Trata-se da “crise contemporânea da morte”, expressão utilizada por Philippe Ariès (2003, p. 227) a fim de designar seu estudo sobre a mudança das atitudes diante da morte nas sociedades europeias, além de que é, segundo o historiador, título de um dos capítulos do livro *L’homme et la mort devant l’histoire* de Edgar Morin.

Com base nessa reflexão inicial, buscou-se responder às seguintes perguntas de pesquisa: 1. Em que medida o indivíduo contemporâneo é afetado pela ideia de morte? 2. De que forma o interdito da morte é criado no romance contemporâneo? 3. Configurar-se-ia com vestígios do imaginário medieval da morte ou transvalora aqueles valores de outrora, em vista do “fim da metafísica” proclamado por Nietzsche? O caráter da pesquisa é qualitativo; para tanto, através da metodologia de pesquisa bibliográfica, foram efetuadas leituras dos livros indicados na bibliografia, debates em grupos de pesquisa, leituras e escritas orientadas. Tudo isso, naturalmente, levando em conta as diferenças existentes entre os livros e autores, cuja contribuição se sustentará a partir da perspectiva apresentada e do *corpus* escolhido.

Considerando as perguntas de pesquisa levantadas, a partir das quais foram lançadas as bases de nosso estudo, um último elemento foi acrescentado ao projeto original, a fim de alinhá-lo a nossa hipótese sobre as figurações da morte em uma perspectiva contemporânea: a de que a sua criação, através dos signos, discursos, personagens, intertextos, fabulações, dar-se-ia mediante as vivências e problemáticas próprias da contemporaneidade, desvinculando-se de uma tradição clássica da morte, a qual potencializava uma interpretação metafísica de seu acontecimento. Sendo esse aspecto de extrema relevância para o nosso estudo, um terceiro escritor e filósofo foi inserido em nossa travessia investigativa, a fim de que pudessemos cotejar essa morte reconfigurada de acordo com o seu pensamento antimetafísico por excelência, Friedrich Wilhelm Nietzsche. Ampliamos o desafio de nosso estudo ao também propor, em um segundo momento interpretativo, uma análise dos elementos “de morte” encontrados nos textos *corpus* em comparação ao pensamento nietzschiano sobre a finitude, o qual embora não conhecêssemos a fundo no momento de nossa escolha teórica, porque essa tese se embasa em um olhar literário sobre a filosofia e não o contrário, compreendíamos-lo como transgressor e alinhado à laicidade da morte contemporânea, sendo essa a justificativa para a escolha de um terceiro discurso. Nas palavras do filósofo Werner Stegmaier (2013) sobre a noção de antimetafísica em Nietzsche:

Ao colocar em questão o “valor de verdade”, Nietzsche chama a si mesmo de um “sem Deus e antimetafísico” – a crença na verdade é “a crença em um valor *metafísico*” (GM III 24), ela pertence à “psicologia de metafísica” (KGW VIII 8 [2]). A verdade da filosofia e da ciência, que é expressa em juízos com pretensão a validade permanente, está originariamente vinculada à metafísica. A metafísica *tem* a verdade em seus juízos, ela tem objetivamente diante de si como um “mundo verdadeiro”, que “finalmente se torna uma fábula”, revela-se como a “história de um erro” que inicia com Platão e só tem fim com Nietzsche.¹⁶

¹⁶ STEGMAIER, Werner. **As Linhas Fundamentais do Pensamento de Nietzsche**. Petrópolis: Editora Vozes, 2013, p. 35.

Antes de elucidarmos aspectos práticos de nossa pesquisa, cabe-nos uma breve discussão sobre os meandros filosóficos que nos trouxeram até aqui. É importante afirmar que a aproximação literatura e filosofia, há muito realizada, parte do princípio da afinidade conceitual e da compreensão da literatura *corpus* de nosso estudo como uma “literatura pensante”, isto é, aquela que embora não possa ser confundida com um discurso filosófico, traz em si, através da relação singularidade, discernimento, mundo e linguagem a criação de um pensamento. O termo, cunhado pelo pesquisador da obra de Clarice Lispector, Evando Nascimento (2012), evidencia um literatura preocupada com a alteridade que possibilita o pensamento do impensável, uma vez que: “... só pode haver pensamento ali onde se dá o advento da alteridade enquanto tal, o outro como Outro ou Outra, em sua radical diferença. [...] Pensar o mundo é, pois, possibilitar o pensamento” (Nascimento, 2012, p. 24).

Aretê: o fio de Ariadne no discurso filosófico

Por *aretê* compreende-se um feito, mérito ou qualidade do humano em específico, capaz de nos distinguir uns dos outros. Segundo o Dicionário online de filosofia¹⁷, o termo grego significa “perfeição ou virtude de uma pessoa”. No pensamento clássico, acreditava-se que a *aretê* se relacionava à ideia de *ergon* (função, trabalho), o que levaria ao cumprimento do *telos* (finalidade) da vida. Uma boa morte pode ser lida, dentro dos pressupostos da *aretê*, como aquela advinda de uma vida que cumpriu a sua “missão”, pronta e circunscrita ao encontro do *telos*. Infelizmente, somente os animais possuem essa sorte, uma vez que o ser humano tem o fio da existência desligado pelas vias do acaso e muitas vezes sem cumprir a sua sina, fruto da inteligência humana. De acordo com a filósofa Françoise Dastur (2002, p.96), “[...] o homem morre sempre antes de ter esgotado todas as possibilidades de seu ser, de modo que sua morte se apresenta como uma violência, impedindo-o de realizar algo que ainda está por ser feito”. *Aiôn*, a duração da vida que nos foi concedida, é figurada por uma criança que

¹⁷ “**Aretê** (gr., a perfeição ou excelência de uma coisa). Perfeição ou virtude de uma pessoa. No pensamento de Platão e Aristóteles, a virtude está relacionada com a realização de uma função (*ergon*), exatamente da mesma maneira que um olho é perfeito se realiza a função que lhe é própria, a visão. Este é seu *telos* ou finalidade. A *aretê* é então identificada com aquilo que permite uma pessoa viver bem ou de modo bem-sucedido, embora seja controverso se a virtude é, portanto, apenas um meio para uma vida bem-sucedida ou uma parte essencial da atividade de viver bem. De acordo com Aristóteles, as várias virtudes consistem em saber como alcançar um meio-termo entre vícios opostos do excesso do defeito. O pensamento grego também abriu caminho para o ideal cristão segundo o qual o desenvolvimento pleno do *aretê* nos seres humanos consiste numa vida autossuficiente feita de contemplação e sabedoria. A palavra em sânscrito, *kusala*, é usada no budismo para representar a mesma associação entre a perfeição e a arte de ser um bom ser humano. (1) BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de Filosofia*. Consultoria da edição brasileira, Danilo Marcondes. Tradução de Desidério Murcho *et al.* Rio de Janeiro: Zahar, 1997”. Fonte: Dicionário Online de Filosofia: www.sbgdicionariodefilosofia.com.br.

“... joga deslocando os peões: a realeza de uma criança” (Heraclito *apud* Dastur, 2002, p.120). Identifica-se como um jovem que, dentro de um círculo zodiacal, representa um tempo cíclico. Se a morte não pode ser lida como experimento, ela é um acontecimento sobre o qual a Filosofia se debruça, instigando uma incessante reflexão que nos constitui enquanto seres em busca de respostas, ainda que não as encontremos. Assim nasce o pensamento filosófico:

A morte assume, de várias formas, um papel preponderante na filosofia. Subsiste a questão do sabermos se nos devíamos preocupar com a morte, uma vez que depois de mortos já não sentimos nada. Se não lamentamos o facto de não termos existido num dado momento do passado, porque devemos lamentar-nos por haver um momento no futuro em que não vamos existir? Afinal de contas, o tempo que antecedeu o nosso nascimento e o tempo que sucede à nossa morte parecem ter grandes afinidades. São ambos períodos de não-existência e a única diferença entre os dois é que um chega antes de existirmos e outro depois.¹⁸

Para a filosofia clássica, o tema da morte se estende à noção de imortalidade da alma, sua transmigração, transmutação e substância, da decomposição do corpo em detrimento do espírito; para a filosofia cristã, a morte está condicionada à moral e ao cumprimento de uma conduta baseada nos preceitos da religião; outros filósofos, ainda, hão de respondê-la através da fusão humanidade e natureza ou na perspectiva ontológica de um ser- para- a morte; na afirmação da vida ou na discussão bioética dos critérios modernos e contemporâneos sobre a vida e o perecimento. Se para Sócrates a morte era a coroação da vida, finalidade verdadeira para os infortúnios do plano imanente, sendo o corpo a mera prisão da alma, o *Fédon* platônico (388 A.C.) é a narrativa que através dos ensinamentos socráticos se converte em manual para a aceitação da plenitude supraterebre, realizada no ideal metafísico. Através de um cálculo de possibilidades, Platão vê na morte o portal ao mundo ideal, a verdade absoluta:

O verdadeiro perigo para ele consiste, então, em atribuir à morte um poder demasiadamente grande e, se filosofar significa ser um morto-vivo, a vida filosófica tem, por conseguinte, o sentido explícito de uma vitória obtida sobre a morte, que se vê assim desposuída de sua negatividade radical.¹⁹

Se para Platão o mundo sensível é uma cópia do verdadeiro, a morte de Sócrates é, em Platão, o *ágon* que concebe a morte como desligamento da alma imortal de seu corpo. O *telos* deixa de ser, nesse pensamento, sinônimo de destruição, mas de libertação, pensamento que será retomado com modificação por seus sucessores. Para Aristóteles, a morte se relaciona ao desaparecimento de calor biológico (Puente, 2000, p.101), de modo que a alma é incapaz de

¹⁸ HOWARTH, Glennys; LEAMAN, Oliver. **Enciclopédia da morte e da arte de morrer**. 1 ed. Lisboa: Quimera, 2004. p.236

¹⁹ DASTUR, Françoise. **A Morte**: Ensaio sobre a finitude. Tradução de Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. p.38.

sobreviver sem a matéria que desvanece; contudo, há uma diferenciação entre alma e intelecto, esse sim, eterno. Acontecimento indecifrável, a *phtorá*, destruição que leva o ser ao não ser, isto é, à morte, é tratado como o movimento ou mobilidade cinética na filosofia aristotélica, quando o não-ser, destituído de essência e pensamento, encontra a sua morte:

Conseguir pensar a morte seria, a um só tempo, salvar o pensamento e restitui-lo a essa eternidade divina à qual Aristóteles afirmava que pertencia, ao menos por breves momentos, ao permanecer no seio do próprio devenir.²⁰

Assim, a metafísica de Aristóteles compreende uma etapa imanente cujo *telos* é o encontro com a substância verdadeira, ininteligível e imortal: “De Aristóteles a Hegel, essa negatividade absoluta, essa ruptura radical, esse impensável puro e simples que é a morte se veem convertidos em ‘não-ser-relativo’ e ‘negatividade determinada’” (Dastur, 2002, p.56). Ao não suportar a morte como destruição da essência, na visão aristotélica, a noção de eternidade está alavancada à de reprodução e descendência; produção de outro ser vivente que dê prosseguimento ao que seu ancestral deixou inacabado.

“Da nossa morte ninguém pode nos salvar (o abismo pertence tanto ao coração bom como ao coração mau, escreveu S. Agostinho)” (Molder, 2018, p.74). Com a clericalização da morte na Filosofia, sobretudo em vista dos pensadores Agostinho de Hipona (354 D.C – 430 D.C.) e Tomás de Aquino (1225 -1274), a representação clássica da alma imortal será retomada e reconfigurada a fim de embasar a escatologia cristã, principalmente no pensamento tomático. Agostinho defende em *Confissões* (IV, 6,11, p.59, *apud* Aparecido, 2010) que a “desgraçada é toda alma presa pelo amor às coisas mortais. Despedaça-se quando as perde e então sente a miséria que a torna miserável, ainda antes de as perder”. Após a conversão ao catolicismo, o pensamento agostiniano sobre a morte privilegiou a reflexão sobre a alma na perda do melhor amigo, Nebrídio, e em Deus como finalidade que transfigura a perda, no desapego do mundo físico. Tomás de Aquino vai além: levando em consideração a filosofia racionalista e metafísica de sua doutrina, o pensamento aquinante vê na morte a pena do pecado original, porque nos priva da forma, o corpo, sendo o Mal porque leva a alma à imperfeição. Em Tomás de Aquino (*apud* Costa, 2006, p.15), o ser humano vive através da alma, movimento organizado proveniente de Deus, corpo organizador. Alma criada no nascimento, fundida ao corpo, sua separação como consequência da morte é antinatural, porque na morte a ordenação da faculdade intelectual, alma, é ofuscada pelo pecado. Somente o Cristo, fruto da “união hipostática” – verbo e carne – é capaz de salvá-la, embora, em sua

²⁰ DASTUR, 2002, p.55.

obra *Suma contra os gentios*, Capítulo LXXIX, Aquino defende que mediante à corrupção do corpo, a alma não se corrompe (Costa, 2006, p. 17).

No estoicismo, a morte assume um caráter libertador, tendo em vista o desprezo pelo corpo em detrimento da alma. Há a preparação para a morte, já que o ser humano é incapaz de suportar o seu acontecimento. *Memento mori*: aprender a morrer é aprender a viver. Em uma das cartas escritas a Lucílio por Sêneca, no ano de 62, o filósofo ensina a seu pupilo a resiliência da dor, sustentáculo de seu pensamento sobre a finitude, visto que ao compreender a mortalidade em vez de repudiá-la, ela é naturalizada pelo ser humano:

Perdemos a infância, depois a adolescência, em seguida a juventude: até o dia de ontem, todo o tempo que passou morreu. Mesmo o dia que estamos vivendo, nós o partilhamos com a morte! Não é o último grão de areia que esvazia a clepsidra, mas todos os que caíram antes: assim sendo, a última hora, a do nosso fim, não é a única que provoca a nossa morte, mas a única a leva-la a termo.²¹

De acordo com o pensamento de Sêneca, tememos o pensamento sobre a morte, não o seu acontecimento. Não existe mal na finitude, já que é preciso estar vivo para sentir o mal, também o mal do morrer. A lição é a da vontade consciente contra o prazer, pois se não podemos evitar a morte, podemos evitar, como atenuante, a dor, pois, “se cedo ao prazer, precisarei ceder aos assaltos da dor, do sofrimento, da pobreza” (Sêneca, 2007, p. 99). Também o luto é repreendido nessa perspectiva, porque representa a continuidade desmedida da dor, suscetível de conduzir os homens à perda da sanidade. O *post mortem* não deve ser temido, porque é um espaço de reencontro entre aqueles que foram antes de nós: “Devemos sempre pensar que, como nós, os nossos amigos são mortais... E talvez se os sábios têm razão em proclamar que existe um lugar onde nós todos nos reencontraremos, aquele que julgamos ter perdido só nos precedeu” (Sêneca, 2007, p.104).

Na filosofia de Baruch de Espinoza, a morte é uma transformação entre movimento e repouso que adultera a potência de existir (*conatus*). Nesse sentido, o filósofo Gilles Deleuze afirmou sobre a morte em Espinoza: “quiere decir que las partes que me pertenecen bajo tal o cual relación están determinadas desde afuera a entrar bajo otra relación que no me caracteriza, sino que caracteriza a otra cosa” (Deleuze *apud* Migliari, 2012, p.165). Compreendemos através da interpretação de Migliari (2012), que para Espinoza morte é perda de uma potência natural, de sua capacidade imaginativa (afeto ativo) em detrimento da racionalidade (afeto passivo), modificando a natureza humana e extinguindo a vontade. A

²¹ SÊNECA. As **relações humanas: a amizade, os livros, a filosofia, o sábio e a atitude diante da morte**. Tradução de Renata Maria Parreira Cordeiro. 2 ed. São Paulo: Landy, 2007, p.83.

tristeza, por exemplo, é a passagem de uma perfeição maior a uma menor, sinal de perda de potência e também forma de morrer, já que a alegria é para o filósofo uma paixão maior. Espinoza não considera a noção de pecado de seus antecessores, aproximando-se de uma morte não metafísica. Tanto é que em 1674, pastores protestantes holandeses exigiram sua condenação pelos cristãos e que suas obras fossem proibidas. Segundo Luís César Oliva (2012):

Espinosa recusa a ideia de um Deus criador, portador de uma vontade independente de seu intelecto. As coisas finitas, por conseguinte, não poderiam ser frutos de uma decisão divina, mas consequências necessárias de um ser infinito que é Deus. [...] se cada homem é um indivíduo singular, não há sentido em compararmos uns com os outros, como se houvesse uma hierarquia. Todos eles são partes necessárias da Natureza. Nesse quadro, a ideia de pecado não tem sentido em si mesma: embora possamos dizer que alguém cometeu uma infração em relação a uma ordem política determinada, não se pode dizer que pecou contra Deus. Afinal, tudo que um homem faz (inclusive o suposto pecado de Adão) segue de sua essência individual e é uma consequência do ser divino.²²

Entendemos que Friedrich Wilhelm Nietzsche propõe um diálogo sobre seu pensamento da morte com os filósofos Heráclito e Espinoza, mas é nele, com a *morte de Deus*, que este trabalho entende o início de um pensamento imanente sobre a morte, o mais potente até então produzido, justificativa para a adesão a sua leitura. Segundo o pesquisador Ibraim Vitor de Oliveira (2004), os escritos de Nietzsche, a partir dos quais conhecemos o seu pensamento extemporâneo, apresentam uma constante tensão e dissolução teleológica, diferentemente de Heidegger (1889-1976), seu sucessor, cujo pensamento é marcado pela inversão, tensão e dissolução arqueológica. Para Oliveira, é na oscilação *telos-archê* que é sustentado o conceito de Eterno Retorno, pois, se não há uma “finalidade”, não haverá um “começo” e assim, o tempo em Nietzsche se concebe como infinito e circular. Em vista disso, o pesquisador lança a pergunta:

[...] se *archê* e *telos* se dissolvem o que ainda resta? Qual discurso se sustenta nesse “aberto”? [...] A imensa “abertura” da tensão e dissolução arque-teleológica não sucumbiria o homem em uma fulminante perda da “esperança”, deixando-o à mercê de um “mundo desencantado”? Se todo discurso, todo conceito, está destinado a se dissolver, a oscilar, a filosofia não cairia no arbítrio da irracionalidade, logo, da desordem irrefreável?²³

²² OLIVA, Luís César. **A existência e a morte**. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p.47.

²³ OLIVEIRA, Ibraim Vitor de. **Archê e Telos**. Niilismo Filosófico e crise da linguagem em Fr. Nietzsche e M. Heidegger. Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2004, p.11.

Se para Nietzsche a esperança é um mal e sua filosofia está marcada pela ruptura com o teleológico, ele propõe como resposta à consciência de seu pertencimento a circularidade temporal. Pode-se dizer que deus é o supremo lugar teleológico; se não há para Nietzsche um deus, tal conceito não passa de uma ilusão. Nesse sentido, se não existe missão – *ergon*- para o indivíduo comum, há finalidade na morte para Nietzsche?

Friedrich Wilhelm Nietzsche nasceu em 1844 em Rocken, Saxônia, uma província prussiana. Era o mais velho de três irmãos; seu pai, Karl Ludwig Nietzsche, era pastor. Ainda jovem, o filósofo perdeu o pai e o irmão, permanecendo aos cuidados da mãe, Franziska Nietzsche, com quem manteve ao longo da vida uma relação de muitos dissabores. Frequentou o liceu de Pforta e anos mais tarde iniciou o estudo de Teologia na Universidade de Bonn, mais tarde abandonado para a dedicação aos estudos de Filologia, na Universidade de Leipzig. Conheceu o compositor Richard Wagner, de quem se tornou amigo e cuja influência inicial em seu pensamento acerca do trágico foi fundamental. Em 1870 contraiu difteria e disenteria, enquanto servia como enfermeiro na Guerra Franco-Prussiana. De acordo com Ashley Woodward (2011, p. 16), essas doenças levaram Nietzsche a consequências que atribularam toda a sua vida, assim como outros problemas de saúde severos e crônicos. Ainda, quando tinha apenas 24 anos, tornou-se professor de Filologia na Universidade de Basileia, fato raro em vista da idade que possuía então. Faleceu em 25 de agosto de 1900. A causa da doença que o levou à morte, assim como seu colapso mental, ainda geram controvérsias entre seus biógrafos. Acreditava-se que Nietzsche sofria de sífilis, contraída quando ainda estudante, porém essa teoria foi refutada por estudos mais recentes.

Em linhas gerais, pode-se dizer que o pensamento de Nietzsche é iniciado nas “sementes do niilismo”, já notado pelo filósofo no interior de sua sociedade, niilismo esse que seria radicalizado até a sua superação na “transvaloração de todos os valores” (Woodward, 2011, p. 21). A preocupação principal de Nietzsche era para com o valor da vida e a alegria trágica, respaldadas em um niilismo ativo; *Deus está morto!* – afirmou Nietzsche, sentenciando não a morte do ideal ascético.

Para Charles Andler, três são os períodos áureos do pensamento *nietzschiano*, “‘o pessimismo romântico’ (1869-76), o ‘positivismo cético’ (1876-81) e a ‘reconstrução’ (1882-88)” (Machado, 2011, p.19). Adler afirma que se a primeira inspiração para a elaboração de sua filosofia foi promovida pela filiação a Schopenhauer e a Wagner; seu segundo momento foi marcado pela criação de *Assim falou Zaratustra* e, o terceiro, consistiu-se em “puros comentários e apêndices críticos dessa obra” (Andler *apud* Machado, 2011, p.20). Dos termos capitais da filosofia de Nietzsche, os estudos de Heidegger nos apontam cinco: o niilismo, o

além-homem, a vontade de potência, a transvaloração de todos os valores e o Eterno Retorno²⁴. Em nossa interpretação, todos os conceitos de Nietzsche podem ser abordados pelo viés da morte, uma vez que todos dialogam, em alguma medida, com o conceito cardinal de Eterno Retorno, que, parafraseando o pesquisador nietzscheanista Laurici Vagner Gomes (s/d)²⁵, seu sentido é amplificado no leito de morte do indivíduo. Nas palavras de Scarlett Manson (2016), o Eterno Retorno incide sobre a vida no regresso de acontecimentos da ordem do real e do possível, em um número incalculável de vezes:²⁶

O que se repete é o que ocorre de fato – e não o que eventualmente poderia ocorrer. São os acontecimentos reais que retornam – e não os eventos logicamente possíveis. Mais ainda: o que se repete é a série inteira de acontecimentos – e não um ou outro evento isolado. É “o grande ano do vir-a-ser” que retorna – e não um período histórico determinado. Não se trata, pois, da reincidência de padrões ou modelos nem da volta de acontecimentos similares ou simulacros das coisas. Contundente, o pensamento nietzschiano afirma o eterno retorno do mesmo; assevera que este momento que estamos vivendo já se deu e voltará a dar-se um número infinito de vezes exatamente da mesma maneira como se dá agora.²⁷

Em *O Anticristo (Der Antichrist)*, de 1888, Nietzsche atribui a Paulo de Tarso a clericalização do cristianismo primitivo que, segundo o próprio filósofo, teve no crucificado o único cristão, caracterizado nessa obra como um “espírito livre”, e, simultaneamente, “um idiota”, uma vez que tanto Sócrates quanto Jesus teriam, na leitura nietzschiana, aderido ao suicídio como causa *mortis* em nome da esperança na vida eterna. A resposta nietzschiana contra a metafísica socrático-cristã será a morte voluntária, quando desejada em seu tempo certo, não assaltado, termo usado pelo filósofo para distingui-la de uma morte covarde, amparada em preceitos ascéticos. Trata-se de uma morte que gera uma autoafirmação de si e da vida. Não se trata de uma apologia ao suicídio, mas sim à ideia de que atingimos uma liberdade para a morte quando se morre a tempo. Essa interpretação deve ser compreendida mediante um caráter ético, fazendo com que o ser humano se prepare para afirmar a vida, neutralizando o tempo do “foi assim” em “assim o quis”. Paradoxalmente, ela também deve ser entendida como uma reconexão do homem como a terra, *leitmotiv* do texto ficcional *Assim falava Zaratustra (Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen)*, de 1883-5, texto em que, de acordo com Scarlett Marton (1993), Nietzsche apresentou a sua concepção de vontade de potência pela primeira vez: vontade orgânica própria de todo o ser vivo, “...exerce-

²⁴ MACHADO, Roberto. *Zaratustra: tragédia nietzschiana*, 2011, p. 19.

²⁵ Informações extraídas do artigo em via de publicação, gentilmente cedido pelo pesquisador Laurici Gomes: *Vida e Morte no Eterno Retorno Nietzscheano (s/d)*.

²⁶ Em nosso estudo, aderimos à visão de Scarlett Marton e Roberto Machado em relação ao Eterno Retorno de Nietzsche.

²⁷ MARTON, Scarlett. O eterno retorno do mesmo, “a concepção básica de Zaratustra”. *Cad.Nietzsche*, Porto Seguro, v.37, n.2, p.11-46, jul./set. 2016, p. 31.

se nos órgãos, tecidos e células, nos numerosos seres vivos microscópicos que constituem o organismo. Manifestando-se ao deparar resistências, desencadeia uma luta que não tem pausa ou fim possíveis” (Marton, 1993, p. 62). Sobre a obra de Nietzsche, embora utilizemos os seus textos de uma maneira generalizada, em nossa investigação comparatista, é preciso ressaltar a importância de *Assim falava Zaratustra*, texto com o qual estabelecemos um diálogo mais profícuo, dado o seu caráter literário. A ficção nietzschiana tem como enredo a travessia de um andarilho que, após sair do isolamento de sua caverna, comunica aos seres com quem passa a conviver a sabedoria adquirida ao longo da experiência de reclusão e retorno à vida, como os conceitos de além-homem e Eterno-Retorno.

Por fim, o filósofo alemão nos fala sobre o perecimento através do conceito de morte voluntária e morte covarde, mas é no Eterno Retorno, cosmológico e ético, que temos a sua mais profunda interpretação sobre o enigma da finitude. Além desses sentidos, esse trabalho tratará de figurações da morte em aproximação com a filosofia de Nietzsche através do dionisíaco, do esquecimento como forma de saúde, da morte de Deus e do niilismo, além de outras metáforas não vinculadas ao pensamento nietzschiano, embora simpáticas a ele, porque emergem da afirmação da vida, na morte do outro, experiência que media a singularidade da morte e da criação estética do texto literário:

Podemos, certamente, pensar que “o que chamamos, com uma palavra um pouco corrompida, de amor é, por excelência, o fato de que a morte do outro me afeta mais que a minha (Lévinas)²⁸, o que explica que possamos decidir morrer “pelo” outro. Mas isso não significa dizer morrer “em seu lugar”, já que, se conseguimos retardar o momento de nossa morte, é, ao contrário, rigorosamente impossível libertar o outro de sua própria mortalidade: não podemos, assim, jamais dar ao outro a não ser um pouco de tempo, mas não a imortalidade. [...] Que a morte do outro não possa jamais coincidir com a minha e que, por conseguinte, ao contrário do que se acredita, o amor não seja mais forte que a morte, eis aí o que faz de cada morte um escândalo, uma *primeira* morte...”²⁹

Viagem final: elementos da pesquisa e revisão de literatura

Em concordância com a discussão apresentada, passemos à apresentação do desenvolvimento prático desta tese. Conforme dito anteriormente, nosso estudo se justifica pelo seu ineditismo, ao propor o cotejamento dos romancistas Javier Marías e Bernardo Carvalho, à luz do pensamento de Nietzsche. O tema da morte, apesar de motivo recorrente na

²⁸ Nesta citação, a filósofa dialoga com o pensamento de Lévinas em *A morte e o tempo*.

²⁹ DASTUR, 2002, p.70.

pesquisa acadêmica, enquanto subsídio para a elaboração de um pensamento sobre a vida e as experiências humanas, justifica-se pela sua relevância como substrato da sociedade contemporânea, nosso recorte cronológico.

Respondendo às perguntas de pesquisa levantadas anteriormente, o objetivo geral deste estudo é o de investigar as figurações da morte na literatura contemporânea de Javier Marías e de Bernardo Carvalho. Através da identificação dessas figurações literárias, investigaremos como se elabora o imaginário da morte na sociedade contemporânea, após a realização da *Morte de Deus* nietzschiana. Nossa pesquisa será compreendida mediante a análise dos romances *Simpatia pelo demônio* (2016), de Bernardo Carvalho; *Mañana em la batalla piensa en mí* (1994) e *Berta Isla* (2017), de Javier Marías. Buscar-se-á uma conexão desses textos aos anteriores de cada escritor, nos quais o tema da morte é proeminente. Como objetivos específicos, busca-se:

1. Investigar a hipótese de que a morte na contemporaneidade, tendo como expressão a literatura, rompe com uma tradição metafísica e se apresenta como expressão imanente e afirmativa. Para este fim, estudaremos alguns conceitos da filosofia de Nietzsche, privilegiando o Eterno Retorno e a noção de morte voluntária *versus* morte covarde, articulados no desenvolvimento de uma estilística da existência;
2. Compreender, por meio do texto literário e das teorias do romance contemporâneo, de que maneira a ideia inominável da morte se materializa em cada um dos romances escolhidos, de Marías e Carvalho, situando-os dentro do panorama da Literatura Contemporânea Brasileira e da Literatura Contemporânea Espanhola;
3. Apresentar a literatura de Javier Marías ao público brasileiro como primeira tese de doutorado então publicada sobre o escritor madrilheno;
4. Realizar um estudo cultural e multidisciplinar sobre a “história da morte” como capítulo introdutório;

Escolhemos o termo figurações para designar o movimento de “tornar figurado”, no sentido de materializar uma abstração, no caso, a morte. Partindo de Erich Auerbach (1997), a noção de “figura”, matriz do conceito “figuração”, comporta significados cambiantes. De acordo com Modesto Carone (1997, p.7), na tradução do conceito de Auerbach, a figura é uma “forma plástica, imagem, cópia, forma que retrata ou forma que muda...” até se chegar à “forma de discurso que se desvia do seu uso normal e mais óbvio” (Auerbach, 1997, p. 24). De acordo com José María Pozuelo Yvancos (2010, p. 22-23), sobre o conceito de figuração, ao buscar o sentido terminológico no *Diccionario de la Real Academia Española*, figurar se

vincula a “‘aparentar, supor, fingir’ e também ‘imaginar, fantasiar, supor como tal algo que se desconhece’” (tradução nossa). Dessa maneira, figuração é um conceito que transita entre a *phantasia*, isto é, a imaginação, passando pelo “meio-termo entre história e verdade” (Carone, 1997, p.9) como antecipação de algo real e histórico. O termo também remete à relação cognata com a noção de “personagens”. Conforme afirma Carlos Reis (2018, p.10), “os conceitos de figura e de figuração correspondem (em seu estudo) sobretudo a modos renovados de problematizar a personagem ficcional”.

Em vista dessas considerações, nesta tese de doutoramento, o termo “figurações” se refere à morte enquanto personagem, entidade e acontecimento ficcionalizado através do texto literário. Nesse processo, compreendemos “figurações” em seu aspecto representativo, associado à imagem/figura, mas também criacional, enquanto fantasia, imaginação e, portanto, criação. Neste trabalho, o termo será utilizado para designar as “marcas” textuais da morte em seu universo real e ficcional: signos, metáforas, personagens, entidades, voz narrativa, discurso interior, figuras de linguagens, acontecimentos históricos.

No primeiro capítulo de nossa tese, intitulado “Escutar os mortos com os olhos: cultura e mitologias de morte”, nós realizaremos o levantamento acerca de manifestações de uma cultura da morte, bem como o pensamento elaborado ao longo desta trajetória, de maneira sintética, das sociedades primitivas à contemporaneidade. Nosso estudo será intermediado pela *História das mentalidades* enquanto subsídio teórico, dialogando com outros historicistas e filósofos através de um olhar cronológico. Para tal fim, servimo-nos, sobretudo, dos seguintes estudiosos: Ariès (2003, 2014); Bataille (1987); Dastur (2002); Delumeau (2009); Eliade (1979, 1992); Ferraz (2014); Godelier (org., 2017); Huizinga (1985); Infantes (1997); Kuber-Ross (2017); Le Goff (1995); Minois (2018); Morin (1976); Reis (2017); Santos (2002); Sciacca (2011); Amorim (org., 2007).

O segundo capítulo desta tese, “Morte Fantasma em Javier Marías: acaso, erotismo e esquecimento”, realiza uma discussão sobre o cenário no qual emergiu a escritura mariasiana, a ascensão de uma Espanha Pós-Franco, alinhada ao levantamento de figurações da morte em seu projeto estético, amparado por uma revisão de literatura em diálogo com importantes nomes de sua extensa fortuna crítica. Em seguida, será realizada a análise dos romances *corpus*, *Mañana en la batalla piensa en mí* e *Berta Isla*, investigando, nesses romances, de que maneira se configura a ideia de morte na diegese (serão analisados todos os aspectos que podem evocar o signo da morte narrativamente). Concomitantemente, os elementos narrativos da morte serão cotejados a conceitos da filosofia de Nietzsche que permitam uma aproximação metafórica; neste íterim, serão valorizados os conceitos de trágico, Eterno

Retorno cosmológico e ético, o esquecimento, o nada e a angústia (tomando como empréstimo o pensamento de Heidegger). Em relação à fortuna crítica sobre Javier Marías, utilizaremos como bibliografia principal os seguintes investigadores: Alameda (2005); Candeloro (2015, 2016, 2020); Casas (2005); Gracia & Ródenas (org., 2019); Grohmann (2002, 2003, 2009); Steenmeijer (2009, 2011); López (2019, 2021); Navarro Gil (2003, 2004); Pittarello (2006, 2018); Viñals (2005); Yvancos (2010, 2014, 2017, 2019).

Nosso terceiro e último capítulo, “Morte voluntária em Bernardo Carvalho: barbárie, corpo e sacrifício”, apresenta-se em simetria ao capítulo anterior, uma vez que ambos são a análise propriamente dita deste estudo. A princípio, será feita uma contextualização da literatura contemporânea produzida no Brasil a partir de 1964, evidenciando de que maneira a poética carvaliana nasce e se insere nesse cenário. Posteriormente, através do diálogo com críticos que se debruçaram sobre o estudo do texto carvaliano, discutiremos as características estilísticas de sua prosa de ficção, ao lado das principais figurações de morte em todo o seu projeto estético. Por fim, realizar-se-á a análise de *Simpatia pelo demônio*, investigando de que maneira a morte se configura enquanto signo nesta narrativa e, simultaneamente, abordaremos conceitos da filosofia de Nietzsche que propiciam o diálogo com o texto do brasileiro, estabelecendo um pensamento crítico sobre a morte contemporânea. Serão discutidos os conceitos de niilismo, morte de Deus, Eterno Retorno, morte voluntária e morte covarde, à luz (ou à sombra) da noção de suicídio e de sacrifício sagrado inscrita na cultura jihadista, pano de fundo narrativo. Sobre a fortuna crítica com a qual dialogamos para nosso estudo e análise, encontram-se: Dalcastagnè (2012); Domínguez (2015); Franco (1998); Lima (2002, 2006); Figueito (2015); Magri (2015, 2016); Nor (2008, 2015); Perrone-Moisés (2016); Resende (2008); Schøllhammer (2009); Silva (2021).

Em relação à crítica literária e da cultura que atravessam o nosso estudo de maneira geral, destacamos as investigações de: Adorno (2003); Agamben (2008, 2009); Bataille (1987); Benjamin (1986, 1987, 2011); Calderano (2019); Carvalhal (2006); Foucault (1978); Genette (2009, 2010); Ginzburg (2012); Hutcheon (1991); Kristeva (2005); Santiago (2000); Yvancos (2010); Žižek (2014).

Sobre os livros de Nietzsche com os quais dialogamos, destacam-se os textos *A Gaia Ciência* (1882/2017), *Assim falava Zaratustra* (1885/2017), *O nascimento da tragédia ou Grécia e pessimismo* (1887/2007), *A Genealogia da moral* (1887/2017), *O Anticristo* (1888/2017), *Fragmentos Póstumos*, volume VII (2012). Quanto aos comentaristas de Nietzsche que nos acompanharam em nossa aprendizagem de sua filosofia “a golpes de martelo”, estão, sobretudo, os estudos do filósofo e professor Roberto Machado (1999, 2006,

2011, 2018), a quem rendemos homenagem nos agradecimentos desta pesquisa em razão de um texto tão claro, delicado e acessível, que nos serviu como luz ao final do túnel. Além de Machado, outros comentaristas imprescindíveis ao nosso estudo foram: Deleuze & Guattari (1976,1992); Gomes (2017); Lopes (2013); Marton (1993, 2016), Nasser (2008); Sobrinho (2007); Stegmaier (2013); Woodward (2011).

Em se tratando de uma revisão de literatura e de fortuna crítica dos escritores reputados como *corpus* de nosso estudo, o trabalho aqui iniciado se situa em diálogo com as/os colegas que vieram antes de nós, os quais, em se tratando de Bernardo Carvalho, pode-se supor que sejam numerosos, uma vez que a investigação crítica de sua literatura vem acompanhando o projeto literário do escritor desde o seu início de circulação, ainda na década de noventa. Mencionamos, especialmente, as teses de doutorado que nos serviram de suporte teórico, uma vez que delimitar a produção de trabalhos acadêmicos a respeito da literatura carvaliana seria uma tarefa inexequível no momento em que se encontra esta pesquisa. Assim, duas teses de doutorado, em especial, muito nos auxiliaram a que nos adentrássemos nos melindrosos e labirínticos caminhos da escritura carvaliana, sendo os trabalhos da pesquisadora Milena Murati Magri, pela Universidade de São Paulo, intitulado: *Imagens da Ditadura Militar Brasileira em Romances de Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum* (2015) e do pesquisador espanhol Daniel Domínguez Arrieta, da Universidad Complutense de Madrid, *Intertextualidad, dialogismo y poética cognitiva en la novela contemporánea: Bernardo Carvalho, Eduardo Lago y Mario Bellatín* (2015). O trabalho de Magri nos introduziu na relação entre a literatura de Bernardo Carvalho e o reflexo do projeto genocida da ditadura militar brasileira em seu texto, sendo um importante paratexto para a nossa leitura e compreensão de romances do escritor que dialogam com o tema, em maior ou menor medida. Já o texto de Domínguez nos acenou como pista teórica para questões relacionadas à transtextualidade em Carvalho e aos desdobramentos de sua voz narrativa, através da figura do duplo e de elementos à estética de Bakhtin, como o dialogismo e a polifonia.

Outros trabalhos, entretanto, constituem a nossa revisão teórica: *O narrador e a construção da ficcionalidade em Juan Saer, Italo Calvino, Ubaldo Ribeiro e Bernardo Carvalho* (2008), tese de Danilo Luiz Carlos Micali; *“Eu existo pelo nome que te dei”*: Ana C. Por Bernardo Carvalho (2009), tese de André Luís de Araújo; *O dilaceramento da experiência. As poéticas da desolação de Bernardo Carvalho e Sergio Cheifec* (2009), tese de Paulo César Thomaz. Por fim, a tese do pesquisador Alex Bruno da Silva, intitulada *Sujeito, Espaço e Identidade: Configurações do Homoerotismo em O Filho da Mãe e Simpatia pelo*

demônio, de Bernardo Carvalho, defendida em 2021 pela Universidade Federal de Goiás, foi o primeiro trabalho de doutorado a investigar o texto *Simpatia pelo demônio*, abrindo os caminhos para a nossa empreitada e nos auxiliando enquanto paratexto de diálogo, retirando-nos de nossa solidão investigativa, intensificada no contexto de pandemia.

Em relação à bibliografia produzida sobre a literatura de Javier Marías no Brasil, embora nosso trabalho seja o primeiro no âmbito doutoral, ele está em diálogo e, de certa forma, só foi possível graças aos trabalhos de mestrado que nos antecederam. A pesquisadora Sandra Maria Gomes, ainda no ano de 2005, defendeu a dissertação intitulada *O incompreensível que nos persuade: Imagens do passado e da mídia no romance contemporâneo Corazón tan blanco*, pela Universidade Federal da Bahia. Seu trabalho realizou uma investigação acerca da intertextualidade estabelecida em *Coração tão branco* em relação aos discursos midiáticos circulantes em televisão, cinema e vídeo, além do drama shakespeariano e da pintura clássica ocidental, Velásquez (com *las niñas...*), Rembrandt e Dürer. No ano de 2019, foi defendida a segunda dissertação de mestrado sobre Marías, da pesquisadora Maria Cristina Melo Paz Guedes, pela Universidade de Brasília, com o título: *Quando calar não é salvar-se: Tradução e Recepção na Trilogia Tu Rostro Mañana de Javier Marías*. O trabalho em questão analisou a presença da tradução narrativa nos romances que concebem *Tu Rostro Mañana*, discutindo aspectos estéticos de sua novelística como a autoficção, a intertextualidade e a recepção crítica de sua obra no Brasil, sendo o único trabalho produzido nesse sentido até então, o qual nos estimulou a lançar um olhar nesta direção em investigações futuras.

Por fim, em 2020, a pesquisadora Viviane de Oliveira Souza defendeu a dissertação de mestrado intitulada *Uma aproximação à novelística de Javier Marías a partir do intertexto shakespeariano em El hombre sentimental e Corazón tan blanco*, pela Universidade Federal de Viçosa. Como é possível inferir, Viviane é uma colega “de casa” e uma mariasiana cujos caminhos trilhados, em alguns momentos, cruzaram-se aos meus, no que diz respeito ao trajeto crítico que inevitavelmente percorremos. Sua habilidosa escrita compôs um texto bastante completo sobre a intertextualidade shakespeariana em Marías, em acordo com a teoria de Gérard Genette, trazendo à luz os subtextos *Othello* e *Macbeth*, os quais engendram o corpus escolhido e supracitado. Sua tese nos foi um diálogo estimado, auxiliando-nos em muitas etapas de nossa investigação, extrapolando as fronteiras do texto.

Com o intuito de finalizar essa breve revisão bibliográfica³⁰, destacamos também algumas teses de doutorado que nos serviram enquanto inspiração e subsídio no que concerne à temática da morte. É incalculável o número de teses, dissertações, artigos e demais trabalhos acadêmicos, em múltiplos campos do conhecimento, que estudam a morte enquanto saber científico. Trazemos algumas das que marcaram a nossa experiência de leitura e de apreciação.

Em 2005, foi defendida a tese doutoral do pesquisador e professor Luiz Lima Vailati, intitulada *A morte menina: práticas e representações da morte infantil no Brasil dos oitocentos (Rio de Janeiro e São Paulo)*, pela Universidade de São Paulo³¹. Tive a oportunidade de contar com a ajuda do professor Luiz Lima Vailati quando ambos estávamos na Universidade Federal de Viçosa - ele, docente, eu, discente. Conheci o seu trabalho de perto, em cursos e reuniões, sendo ele o responsável por me apresentar as primeiras referências bibliográficas para este infinito diálogo dos mortos. Assim, embora não comunguemos dos mesmos objetivos de pesquisa, sua investigação é, sem dúvida, imprescindível para que este projeto viesse à vida.

Cito, ademais, os trabalhos dos pesquisadores: Isabel Maria da Cunha Ferreira, que no ano de 2006 produziu uma dissertação de mestrado, pela Universidade do Porto, com o título *A morte em quatro narrativas brasileiras da segunda metade do século XX*; Gabriela Farias da Silva, cuja tese de doutorado, intitulada *Fabula e Moriendi: a ficcionalização da morte em quatro romances da Literatura Portuguesa Contemporânea*, foi defendida em 2013, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul; e, por fim, no ano de 2014, o pesquisador (e colega “cefetiano”) Sérgio Roberto Gomide Filho, defendeu a tese doutoral intitulada *Antilira do eu, Antiverso da morte, Antiode de Amor: subjetividade, finitude e erotismo na poesia de João Cabral de Melo Neto*, pela Universidade Federal de Minas Gerais. Tais trabalhos nos serviram como inspiração, contraponto teórico e referencial para a nossa tentativa de investigar o motivo da morte na narrativa contemporânea, trabalhos cuja bela escritura também propiciou o agradável prazer da leitura sobre um tema tão caro à pesquisadora.

³⁰ Em relação às teses produzidas sobre Nietzsche no Brasil, abstinemo-nos de citá-las, enquanto revisão de literatura, uma vez que os trabalhos que mais nos auxiliaram, enquanto mediadores do pensamento nietzschiano, foram aludidos nesta seção, por meio de seus comentaristas, alguns deles, inclusive, membros de nossa banca de defesa de tese: *A Embriaguez como força plástica da escritura: tramas além do bem e do mal entre João Guimarães Rosa e Nietzsche* (2007), do Prof. Dr. João Batista Santiago Sobrinho, orientador desta tese doutoral; *Formas de Alegria: Resíduos do Trágico em Clarice Lispector* (2013), do Prof. Dr. Luis Carlos Gonçalves Lopes; *Música, Linguagem e Comunicação Filosófica do Eterno Retorno em Assim Falava Zaratustra*, do Prof. Dr. Laurici Vagner Gomer (2017). Todas as teses mencionadas foram defendidas pela Universidade Federal de Minas Gerais.

³¹ Nosso diálogo com a pesquisa do Prof. Dr. Luiz Lima Vailati foi mediado pelo livro *A morte menina. Infância e morte infantil no Brasil dos oitocentos (Rio de Janeiro e São Paulo)*. – adaptação de sua tese de doutorado, publicada em 2010, pela editora Alameda/ São Paulo.

Desafios da pesquisa

Como consequência da pandemia do SARS-CoV-2, disseminada por volta de março de 2020, nossa pesquisa sofreu um substancial atraso, devido a questões de cunho pessoal e práticas que influenciaram o cumprimento do calendário estabelecido, por prejudicar etapas metodológicas desta investigação. Em novembro de 2019, partimos para a cidade de Murcia, Espanha, contemplados com uma bolsa de pesquisa financiada pela agência de fomento Capes/PDSE. Recebida cordialmente pelo professor catedrático da Universidad de Murcia, José María Pozuelo Yvancos, esta experiência foi de extrema importância para o desenvolvimento de nossa investigação, ainda que, desafortunadamente, devido ao contexto pandêmico, não conseguimos cumprir todas as propostas planejadas e não tivemos a oportunidade de desenvolver partes desta investigação da maneira que desejávamos. Ainda assim, nos sete meses de estágio doutoral, muitas memórias foram construídas e alimentadas que, sem dúvida, ajudaram-nos a afirmar a experiência vivida e o momento presente, mesmo em sua face mais angustiante.

Outro desafio enfrentado no percurso desta travessia foi o do falecimento de nosso escritor Javier Marías, em 11 de setembro de 2022. Enquanto pesquisadora, mas também admiradora do texto que, inevitavelmente, revela a pessoa sem seus detalhes de descuido, sua perda foi sentida como se semelhante à de um companheiro diário de jornada, essa que durou pouco mais de seis anos. Cientes de sua internação devido a um quadro de pneumonia, pouco sabia sobre o real estado de saúde do escritor, devido à discrição midiática sobre, em respeito aos familiares. Ao receber a notícia, senti ruir a possibilidade de um encontro presencial, desejo que permanece vivo no território do “futuro abstrato” maríasiano, uma vez que “nadie conoce el orden de la muerte”³². Perdemos o escritor, mas permanece o texto em sua potência criacional infinita, na voz fantasma que nos conduz a mundos paralelos, onde a literatura é a chave do encontro. Nas palavras do professor Pozuelo Yvancos: “...con Marías ha muerto aquel que nos decía a cada uno de nosotros, aquel cuyos narradores contaban o reflexionaban y cuando lo leías te decías en tu interior ‘Es así, sí, es así; por fin alguien lo ha sabido decir’; para el amor, para la culpa, para el duelo, para la traición, para la muerte”³³.

³² SOLANO, María José. Muere Javier Marías, el gran novelista español del último medio siglo. **ABC Cultural**. Madrid, 11 setembro 2022.

³³ YVANCOS, José María Pozuelo. Javier Marías, novelista universal. **The Conversation**, 16 setembro 2022. Disponível em: [Javier Marías, novelista universal \(theconversation.com\)](https://theconversation.com/javier-marias-novelistas-universal). Acesso em: 03 jun. 2023.

I. *ESCUTAR OS MORTOS COM OS OLHOS:*
CULTURA E MITOLOGIAS DA MORTE

Figura 2 - A morte e o cavaleiro Antonius em uma partida de xadrez.



Fonte: Portal Cinema em Foco.

-Who are you?
- I am Death.
- Have you come for me?
- I have long walked by your side.
- So I have noticed.
- Are you ready?
- My body is ready, but I am not.
Ingmar Bergman, *Det sjunde inseglet*, 1957

*Retirado en la paz de estos desiertos,
Con pocos, pero doctos libros juntos,
Vivo en conversación con los difuntos,
Y escucho con mis ojos a los muertos.*

*Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
O enmiendan, o fecundan mis asuntos;
Y en músicos callados contrapuntos
Al sueño de la vida hablan despiertos.*

*Las Grandes Almas que la Muerte ausenta,
De injurias de los años vengadora,
Libra, ¡oh gran Don Josef!, docta la Imprenta.*

*En fuga irrevocable huye la hora;
Pero aquélla el mejor cálculo cuenta,
Que en la lección y estudios nos mejora.
Francisco de Quevedo, 1580-1645*

De acordo com Claudia Amorim (2007, p.86)³⁴, dar à morte um significado é uma tentativa da espécie humana de se proteger do desconhecido que ela é. Ao tentar significar a experiência, busca-se um consolo metafísico para o drama da finitude; a consciência da morte é própria do humano e por essa razão, ela é um fenômeno humano, de maneira que os outros animais, não tendo consciência da sua finitude, não morrem, fenecem. Segundo o filósofo Michele Federico Sciacca (2011, p.14), em diálogo com Heidegger, “viver é um contínuo morrer e morrer é existir”: à medida que vivemos, experimentamos o processo diário do perecimento, de maneira que desde a vinda ao mundo, a espécie humana já está apta para a morte, como prediz o *dasein* heideggeriano. É interessante notar que o pensamento sobre a morte, que nos é comum e, ainda assim, apavorante, é o que delineia o ato do morrer, uma vez que nenhuma experiência humana é capaz de cercar a morte-acontecimento, sendo a linguagem o artefato que melhor nos aproxima da inexistência: “Por que temer a morte? Enquanto eu sou, a morte não existe, e quando a morte existe, eu não sou mais”³⁵ - pontua a célebre fórmula epicurista, a que nos remete à noção de que “o ser-morto é sem eu”³⁶. Apesar disso, enquanto fenômeno ontológico, a morte do outro é também minha, à medida que por ela sofro sem morrê-la, simulacro da minha própria finitude, *mors tua, vita mea*. Morro quando morrem aqueles a quem individualizo por meio do laço afetivo, o qual os torna

³⁴ GREINER, Christine; AMORIM, Cláudia (org.), 2011.

³⁵ EPICURO *apud* SCIACCA, Michele Frederico. **Morte e Imortalidade**. Tradução de Valdemar Munaro. São Paulo: Realizações Editora, 2011, p.110.

³⁶ *Ibid.*, p.110.

insubstituíveis: “O amor nega a negatividade da morte corporal e com isso lhe dá valor positivo, nega que a ‘desaparição’ do outro seja a sua destruição e se confirma fiel à comunicação mesmo através da dor” (Sciacca, 2011, p.125)³⁷. O indivíduo, ao morrer, leva consigo o pensamento enunciativo da morte, sem o qual ela inexistiria. O amor, por afetar a individualidade, é uma pulsão criadora da consciência dessa nova ausência, quando diante do desaparecimento físico de seu ente querido; através dessa dissolução, tem-se a consciência da mortandade, fruto da individualização e da angústia do perecimento, *Formido Mortis*.

Para Edgar Morin (1976, p.54), a consciência da morte está para a ruptura da relação indivíduo-espécie; na promoção da individualidade em relação à espécie e na decadência dessa em relação àquela, contrariando certo truismo filosófico que desconsidera a habilidade animal de perceber a chegada da morte, como é o caso dos elefantes, animais complexos cujo isolamento voluntário ante a percepção do próprio fim é no mínimo curioso. Para o filósofo francês, esse comportamento é advindo de uma inteligência da morte, próprio de cada *espécime*, reação manifesta por meio de um discernimento específico de cada grupo, como é o caso de animais que, por meio de um instinto de conservação individual, mimetizam a própria destruição ao antever um perigo predatório:

Com efeito, a espécie protege-se a si própria, quando faz morrer naturalmente os seus indivíduos; salvaguarda o seu próprio rejuvenescimento e protege-se igualmente da morte-agressão, da morte-perigo, graças a todo um sistema de instintos de proteção. Os instintos de conservação individual são específicos, já que idênticos em todos os membros da mesma espécie; têm significado tanto mais totalmente específico quando se integram num vasto sistema de proteção de todas as espécies. No interior da espécie impera um tabu de proteção absoluto: “Os lobos não se devoram uns aos outros.” Quando os indivíduos da mesma espécie se atacam mutuamente, é apenas em caso de luta sexual, isto é, de seleção em proveito da espécie, ou em caso de luta por alimentação insuficiente, o que também é seleção, ou ainda quando certos elementos se tornam inúteis para a procriação (zângãos...)³⁸.

Em vista do que foi dito, ao passo que a espécie é clarividente para a morte, o animal individualmente é cego para a mesma, não possui ideias enquanto tal, porque não possui consciência. Essa privação de entendimento, no entanto, também é uma ferramenta instintiva, sendo resposta à necessidade de adaptação específica. Assim, embora o animal seja capaz de reagir a situações de perigo e de agressão mortal, ele é incapaz de compreendê-la como perda da individualidade, sendo levado a expressar reações coletivas, por mais diversas que essas possam ser. Esse comportamento, por outro lado, é questionável em se tratando de animais

³⁷ “Só assim eu faço com os *meus* mortos: não sou a sua cinza, mas ela é sagrada porque sua, e em mim tem o seu rosto, a sua voz, os seus gestos. De resto, entraram inteiros, com toda a sua ‘memória’, na eternidade. Sem a sua ausência total, não terei a sua total presença; mas, sem esta última, a primeira seria realmente cinza, como da lenha” (SCIACCA, 2011, p.128).

³⁸ MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. São Paulo: Editora Europa América, 1976, p.55.

domésticos, como é de senso comum: quanto mais um animal doméstico, normalmente um cão ou um gato, é aderido ao seio familiar como membro da família, será capaz de reagir à morte de seu tutor com afeição e emoções complexas, resultantes da noção de individuação provocada pela domesticação:

Trata-se, é certo, de casos complexos com explicações heterogêneas. A ave afectada pelo desaparecimento das crias ou dos ovos não reage individualmente à perda da individualidade da sua progénie, mas sim especificamente à perda da continuidade da espécie. Mas, por outro lado, o mal-estar que a morte de um gato provoca no seu “amigo-cão” é talvez, como a morte de dois irmãos siameses que são separados, a ruptura de uma simbiose afectiva que une dois seres de espécies diferentes, talvez até uma relação de “amor”, isto é, afeição a uma individualidade. Pode-se optar por essa dupla hipótese no caso do cão que não consegue sobreviver ao dono. Poder-se-ia então inferir que a morte-perda da individualidade afecta o animal quando a ordem da sua espécie foi perturbada, pela domesticação, por exemplo; a domesticação liberta o animal da sua tirania vital, desvia-o das suas antigas actividades específicas, “individualiza-o” num sentido e deixa-o disponível perante o ser supremamente individualizado: o homem. Portanto, apenas há, senão ainda consciência, pelo menos sentimento e traumatismo, provocados pela morte-perda-da individualidade, quando a lei da espécie é perturbada pela afirmação duma individualidade em relação à espécie.³⁹

Das semelhanças entre humanos e animais, no que diz respeito à morte, está também o medo que, em nosso entender, muito contribuiu para iniciar o conjunto de comportamentos humanos que compreendemos como civilização. O medo de morrer não é exclusivo da espécie humana, pois, também os animais fogem da morte com sofreguidão, embora se trate de uma sensação física própria do instinto animal. O medo do aniquilamento é mais forte no ser humano, também por revelar uma relação de apego e conservação da sua individuação no mundo. Nos grupos arcaicos, em que a noção de individualidade é inexistente, não fossem pelos ritos fúnebres e crença na sobrevivência⁴⁰, o indivíduo está mais vinculado ao seu corpo social do que em arranjos posteriores, o que nos leva a afirmar que o medo da morte naqueles grupos era menos intenso em comparação às sociedades contemporâneas, centradas na *eu*. O cristianismo, nesse sentido, se por um lado potencializou no Ocidente o medo da morte por meio da manutenção de um sistema de crenças baseado na culpa e na expectativa da salvação da alma imortal, por outro lado, correspondendo à “democratização da individualidade e da salvação”, conforme afirma Morin (1976, p.205), foi também - de maneira requintada - espécie de apanágio para as consciências, garantindo ao indivíduo e às sociedades, durante séculos, uma resposta às angústias da morte com a valorização da doutrina da salvação do

³⁹ MORIN, 1976, p.57.

⁴⁰ *Ibidem*, p.38.

corpo, o que garantiu a popularidade de tal sistema de fé em comparação a outras expressões religiosas:

O número incalculável de religiões e o ainda mais incalculável de heresias saídas do seu seio provam o seu caráter *geral*, ingênuo, elementar, regressivo-progressivo, as suas possibilidades reaccionárias ou revolucionárias que lhe permitem adaptar-se tanto aos anseios mais frutes como aos mais evoluídos, a qualquer tipo de sociedade. O cristianismo tornou-se o denominador comum mítico do desejo de salvação carnal, o que explica que se tenha perpetuado durante dois mil anos e que continue a ser evangelizante. [...] Tem possibilidades de ser imortal enquanto o homem for mortal.⁴¹

A angústia e obsessão da morte foram nas sociedades arcaicas responsáveis pelo que denominou Morin de “economia da morte”. Muitas foram as civilizações que passaram toda uma vida poupando para a chegada da finitude, de maneira que seus mortos habitaram moradas mais majestosas que as mantidas durante a vida nessas sociedades e prova disso são os monumentos, túmulos, templos que ainda hoje são pontos turísticos e alvo da curiosidade e da apreciação na contemporaneidade. Esse cuidado para com os mortos, no sentido de um prolongamento afetivo da existência daqueles que já não estão, foi também representado nas sociedades arcaicas por meio da crença na ideia de “duplos” e de espíritos. Observa-se, portanto, a economia da morte como prolongação do indivíduo ausente, parte do imaginário arcaico que desvela o horror à finitude⁴². E para enfrentar tamanho terror, a humanidade criou a técnica e a cultura (Morin, 1976). A técnica é um produto das necessidades profundas do indivíduo, quando este passa a se compreender como singularidade em meio ao corpo social. De maneira que, enquanto grupo, suas necessidades básicas poderiam ser supridas pela caça de animais pequenos ou pela colheita, mas como indivíduo, o ser humano desejou criar e fruir a vida com uma assimilação duradoura: “[...] É por isso que, na origem, técnica, magia, religião e arte são indiferenciadas e interligadas” (Morin, 1976, p.86). Mediante uma tensão cosmomórfica e antropomórfica, ainda de acordo com o pensamento de Morin, o surgimento da técnica permitiu à humanidade apropriar-se da natureza e, simultaneamente, de si mesma e de seus desejos. A consciência da morte é o motor que conduziu os indivíduos ao reconhecimento de sua individualidade no mundo, à criação de ritos, expressões, artefatos,

⁴¹ MORIN, 1976, p. 206-207.

⁴² Sobre o horror da morte também na infância, Edgar Morin observa que o medo infantil da morte é ainda subestimado nas sociedades. Para abordar esse “tabu”, exemplifica tal comportamento com curiosas histórias: “Já a angústia da morte provoca reacções mágicas, tabus. Um rapazinho resolve nunca se barbear, porque os velhos (que vão morrer) têm barba. E ele não terá barba, pois não se barbeará. Sem barba não há velhice, não há morte. Um outro recusa-se a tocar nas flores, que amanhã murcharão. Mais tarde virão os presságios em que o terror da morte tentará sondar o futuro: as aves que dão azar, os móveis que estalam, os números maléficos” (MORIN, 1976, p. 30).

arte, costumes, linguagem: à humanização do que antes lhe fora selvagem e à objetificação de sua individualidade.

Se para a identificação da idade humana é levada em conta o surgimento do utensílio, *homo faber*, registro pontual do nascimento da técnica, do ponto de vista afetivo, é igualmente significativo o surgimento das sepulturas, possivelmente, primeiro dado universal sobre a morte, por não haver, conforme elucidou Morin, grupo social que abandonasse seus mortos ou o fizesse sem a presença de ritos, revelando a noção de preocupação para com a morte por parte do homem e da mulher arcaicos. Exemplo dessa ordem é o comportamento dos musterianos, cujos mortos eram enterrados a começar por se cobrir de pedras os seus restos mortais, rosto e cabeça; a posteriori, junto ao defunto eram postos seus materiais pessoais, armas, alimentos, ossadas e seu esqueleto era ornado com sangue. Todo esse cuidado revela que o cadáver humano já suscitava emoções diversas, sendo a conservação uma tentativa de prolongamento da vida. Os mortos dos siberianos Koriaks, por exemplo, eram lançados ao oceano, tendo a água uma função de acolhimento naquela cultura e não abjeção. A crença na imortalidade é, provavelmente, a raiz dessas práticas:

A morte é, portanto, à primeira vista, uma espécie de vida que prolonga, de uma forma ou de outra, a vida individual. De acordo com essa perspectiva, é não uma “ideia”, mas sim uma “imagem”, como diria Bachelard, uma metáfora da vida, um mito se quisermos. Efectivamente, a morte, nos vocabulários mais arcaicos, não existe ainda como conceito: fala-se dela como de um sono, de uma viagem, de um nascimento, de uma doença, de um malefício, de uma entrada para a morada de antepassados, e, o mais das vezes, de tudo isso ao mesmo tempo.⁴³

A conquista da linguagem foi a realização mais significativa para os humanos. Da linguagem nasce o símbolo, do símbolo, a autonomia da raça humana para nomear o mundo: “o feiticeiro cria a coisa que nomeia, e um dos motores da magia é a palavra”⁴⁴. Desse modo, a linguagem - ao lado do utensílio e da sepultura - reafirma a individualidade dos homens e mulheres arcaicos, esses que foram forjados mediante a intercâmbios cosmomórficos e antropomórficos da técnica, do símbolo e da linguagem, firmando-se como individualidades plurais: “[...] A técnica humaniza materialmente o mundo, ao passo que a magia humaniza não só fantasticamente, mas mental a afectivamente” (Morin, 1976, p.96). Do ponto de vista cosmomórfico, um signo recorrente da morte arcaica é o da morte-renascimento e o da morte-sobrevivência do duplo. Sobre a primeira, tem-se o renascimento do morto humano em uma criança, animal ou em um ser ainda não vivente. Não é raro, no sistema de crenças das

⁴³ MORIN, 1976, p. 25.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 90.

civilizações arcaicas, que o morto renascesse sob a forma de recém-nascido, como é o caso dos tibetanos, que acreditam na reencarnação do Dalai-Lama tão logo seu antecessor deixava o corpo físico. Essa crença, de maneira adaptada, é ainda presente nas sociedades contemporâneas quando se transmite aos recém-nascidos o nome dos seus ancestrais. Podemos afirmar que o renascimento do morto é uma crença universal nos povos arcaicos:

Os Daiques que abandonam os filhos nas árvores, ou os Mongóis e Algonquins, que depositaram na herma dos caminhos, pensam que eles poderão facilmente reencarnar-se. Não são infanticídios, mas sim “entregas” ao reino da morte-renascimento. A morte das crianças não é uma verdadeira morte; estas não estão ainda completamente separadas do mundo dos espíritos e regressarão facilmente a ele. Como se diz no folclore cristão: “transformam-se em anjos”.⁴⁵

A reencarnação ou metempsicose, portanto, foi uma crença universal para os grupos arcaicos, bem como a noção de transmigração da alma. Isso se pode perceber nas narrativas míticas desses povos, conforme afirma o cientista das religiões Mircea Eliade (1992). É comum ao se perscrutar os mitos fundacionais da morte, e também mitos cosmogônicos, depararmos-nos com narrativas referentes à regeneração, regresso, renascimento, retorno à pátria-mãe ou renascimento simbólico do herói, narrativas que trazem em seu seio a gênese da ideia de morte-renascimento:

O simbolismo e o ritual iniciáticos que comportam ser engolido por um monstro desempenharam um papel considerável tanto nas iniciações como nos mitos heróicos e nas mitologias da Morte. O simbolismo do regresso ao ventre tem sempre uma valência cosmológica. É o mundo inteiro que, simbolicamente, regressa com o neófito à noite cósmica, para poder ser criado de novo, regenerado. Conforme vimos, recita-se o mito cosmológico com fins terapêuticos. Para curar o doente, é preciso fazê-lo nascer mais uma vez, e o modelo arquetípico do nascimento é a cosmogonia. É preciso abolir a obra do Tempo, restabelecer o instante auroral de antes da Criação; no plano humano, isto equivale a dizer que é preciso retornar à “página branca” da existência, ao começo absoluto, quando nada se encontrava ainda maculado, quando nada estava ainda estragado. Penetrar no ventre do monstro – ou ser simbolicamente “enterrado” ou fechado na cabana iniciática – equivale a uma regressão ao indistinto primordial, à noite cósmica.⁴⁶

Por cosmogonia se entende: “relato da criação do mundo, rico em símbolos. Toda religião, toda cultura têm suas teorias e seus mitos sobre a origem do universo ou o nascimento do mundo...”⁴⁷. Essa passagem do caos ao cosmo, de acordo com Eliade,

⁴⁵ É interessante notar como as crenças e imaginário sobre a morte infantil ainda são distintas em relação às crenças que se tem sobre a morte adulta. No século XIX, como será visto em subcapítulo posterior, a morte de uma criança não era especialmente lamentada pela família, uma vez que ela se transformaria em anjo intercessor por aquele clã. Apesar das modificações na mentalidade sobre a morte na contemporaneidade, é possível observar vestígios desse pensamento nas sociedades atuais, sobretudo nas que se situam no ambiente rural do país (em se tratando de Brasil).

⁴⁶ ELIADE, 1992, p. 94.

expressa-se de maneira recorrente na cultura pela apropriação simbólica do ventre, da caverna, da tumba e da noite para representar tal experiência, a da criação do universo depois de um cíclico fim. Também quando se pensa na figura do sábio ou do xamã, os ritos de iniciação dessas importantes figuras arcaicas carregam essa carga simbólica: “[...] A regressão ao caos se verifica às vezes literalmente: é o caso, por exemplo, das doenças iniciáticas dos futuros xamãs, consideradas muitas vezes como verdadeiras loucuras” (Eliade, 1992, p.94). Ao acontecimento do caos psíquico se vincula a crença de que o fim de uma antiga personalidade está por dar à luz a uma nova. Assim, é possível afirmar que os grupos primitivos compreendiam a morte como uma suprema iniciação, ou seja: a tríade geração-morte-regeneração foi entendida como constructo de uma mesma experiência.

Dentro dessa ótica, Eliade e Morin valorizam em seus textos a morte-sacrifício como acontecimento vinculado ao sentido da morte-renascimento. Para Eliade, à morte de uma condição “profana” subentendia-se o nascimento para o mundo sagrado dos deuses, como se tinha na cultura sacrificial indiana, cujo objetivo era o de alcançar a morada dos deuses após a morte - *devâtma*. O sacrificante era consagrado pelos sacerdotes, *dikshâ*, ritual que buscava reproduzir a “estrutura obstétrica” pelo simbolismo, de maneira que o indivíduo a ser sacrificado era representado como feto levado novamente a nascer. A água, nesse tipo de ritual, era o elemento conduzindo o impuro ao renascimento da vida nova, símbolo arcaico-iniciático ainda comum na tradição cristã, no que se entende por batismo. Dessa maneira, tanto na Grécia quanto na Índia, o simbolismo obstétrico ligava-se à iniciação da inteligência suprema; por conseguinte, de acordo com Eliade (1992, p.95), por essa razão, Sócrates apresentava-se como uma “parteira”. Também na tradição budista isso se dava: o monge deixava a família a fim de se tornar “filho de Buda”, pois nascera dos santos (*arriya*). Nas palavras de Morin (1976, p.109), “morte é fecundidade” e vice-versa, uma vez que a fecundidade também exige morte:

[...] A antiga festa indiana dos mortos coincide com a das colheitas. Durante muito tempo, o dia de S. Miguel foi a festa dos mortos e da ceifa. Em Lípsia (folclore) mostra-se uma efígie da morte a raparigas para que sejam fecundadas. Na Morávia, na Transilvânia e na Lusácia, na Primavera, faz-se um cortejo com a efígie da morte que é depois queimada em meio dos ritos de fecundação e ressurreição. [...] O sacrifício é a exploração mágica e sistemática da força fecundante da morte.⁴⁸

Os sacrifícios estão presentes desde o paleolítico antigo em todas as civilizações e segundo os princípios da magia, nas palavras de Morin, “quanto mais o desdém do

⁴⁸ MORIN, 1976, p. 109.

sacrificante lhe é querido, tanto mais querido lhe deverá ser aquilo que sacrifica: Ifigénia, Isaac” (Morin, 1976, p.109). Nas refeições endocanibais funerárias, alimenta-se da carne do morto familiar ou de algum membro do clã; entre os manistas, o rei que é duplo do deus solar ou lunar é morto sacrificialmente todos os anos e substituído. Curioso notar que ainda na sociedade contemporânea, tem-se a representação do rito sacrificial na figuração da eucaristia católica, a qual alegoriza a ingestão da carne do Cristo oferecido em sacrifício por Deus, o cordeiro imolado. Essa figuração se repete nos “mitos-primos” do Cristo: a narrativa do herói-deus que se imola para “compartilhar” das benesses da imortalidade com seu povo, como Dioniso, Osíris, Hórus, Buda, Mithra, Krishna.

Há também o simbolismo da morte-maternal, presente não só na maternidade humana, mas também na maternidade da terra, do mar e da natureza. É comum o desejo que uma pessoa tem de ser sepultada em sua terra natal, desejo mais antigo do que se possa imaginar, já que as sociedades primitivas vivenciaram ritos e mitos conectados à representação da morte materna, principalmente nas civilizações agrárias, como exemplifica Morin ao mencionar a relação do grego ou romano, banido de sua terra, temente à morte por saber que não será cultuado em seu enterro ou nos restos mortais de emigrantes chineses na América, retornados à terra-natal para o sepultamento, clara alusão à fecundidade raiz que faz renascer da morte para uma nova vida. O mesmo está presente no signo do homem na guerra ou do estrangeiro no leito de morte, símbolos semelhantes ao da caverna, para a qual se vai a fim de renascer; também na água rejuvenescedora, no suicida que se afoga nas águas e nos corpos tirados ao mar, cuja fecundidade devolve à vida aos mortos⁴⁹.

Por fim, resta-nos falar sobre a morte-sobrevivência do duplo. Essa manifestação se relaciona à tentativa dos grupos arcaicos de salvaguardar a integridade física após a morte. Já no paleolítico, cadáveres eram sepultados junto a artefatos possuídos ao longo da vida, como armas, alimentos e amuletos tendo em vista a crença na sobrevivência do duplo, como dito anteriormente. Do ponto de vista mórfico, trata-se das conhecidas figuras fantasmáticas, muito embora não se possa usar os léxicos “alma” ou “espírito” como referência. O duplo é o espectro enquanto dorme ou sonha o vivente, como se tem no conceito de *eidolon* grego. Para Morin, síncope e desmaios eram interpretados a fuga do duplo e podem se manifestar

⁴⁹ De acordo com Morin (1976, p.119): “Nas origens da grande ressurreição cristã, S João Baptista surge semi-imerso nas águas do Jordão. Hoje ainda, os milagres são milagres da água, que seja a água da gruta de Lourdes ou a dos curandeiros, os quais afastam o mal, queimadura, cancro ou tuberculose por meio de um líquido, cuja análise, feita por peritos, nada mais revela do que água destilada. Aquiles, mergulhado nas águas da morte, será invulnerável à morte, pois as águas da vida são as águas da morte e as águas da morte são as águas da vida: são as águas-mães, o reino primordial líquido da Bíblia onde se move o espírito de Deus antes de todos os nascimentos, o oceano Napsu da cosmogonia de Nipur (Sumer)”.

enquanto o ser desperto, através da metamorfose em algum animal⁵⁰. A sombra é uma das formas de duplo, presentes nas culturas primitivas:

Em Amboíno e Úlia, duas ilhas do equador, os habitantes nunca saem de casa ao meio-dia, altura em que não fazem sombra, pois receiam perder o seu duplo. Em *Tabou et les périls de l'âme*, Frazer descreveu grande número de tabus, uns visando a proteger a sombra, a impedi-la de fugir, e outros visando a proteger contra a sombra. As superstições que traduzem o temor e a inquietação suscitados pela sombra do vivo são da mesma natureza das que exprimem o temor e a inquietação suscitados pelos mortos-sombra. Assim, não se deve deixar que a sombra cubra alimentos, nem encontrar com a sombra de mulheres grávidas ou da sogra, nem fazer sombra sobre um morto.⁵¹

Ainda na contemporaneidade o tabu duplo-sombra resiste nos costumes populares. Uma casa assombrada é um lugar habitado pelo duplo-sombra; fazer sombra a alguém é o mesmo que prejudicá-la; em brincadeiras infantis, perde a vez a criança que tem a sombra “tocada” pelo adversário. Também o reflexo é uma manifestação do duplo e disso advêm tantas lendas, fábulas e superstições, cujo protagonista é o universo labiríntico do espelho; o eco, o reflexo do olho, e a “alma polegarzinho” também são duplos. Por fim, o duplo carrega a marca do diabólico e por isso sua aparição possivelmente seja mais comum no folclore, na arte e na estética.

1.1 Filha da noite, Irmã do sono, Viagem final

De acordo com o Dicionário de Símbolos sobre a definição de mito:

[...] uma dramaturgia da vida social ou da história poetizada. Outros intérpretes, sobretudo entre os filósofos, aí vêem um conjunto de símbolos muito antigos, destinados originalmente a envolver os dogmas filosóficos e as ideias morais, cujo sentido se teria perdido... filosofia poetizada (LAVIÉ, 1964). Para Platão, era uma maneira de traduzir aquilo que pertence à certeza científica. Sejam quais forem os sistemas de interpretação, eles ajudam a perceber uma dimensão da realidade humana e trazem à tona a função simbolizadora da imaginação. Ela não pretende transmitir a verdade científica, mas expressar a verdade de certas percepções.⁵²

Do ponto de vista do mito, muitas são as narrativas que representam a crença na morte como viagem capaz de conduzir o indivíduo a outro espaço e tempo pela ação de alguma

⁵⁰ A primeira representação da morte da qual se tem conhecimento é a do sono.

⁵¹ MORIN, 1976, p.127.

⁵² CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 32 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019, p.611.

divindade, sendo essa figuração bastante comum em diversas culturas. Na Enciclopédia da Morte e da Arte de Morrer, tem-se:

A maior parte das mitologias parece incluir pelo menos um mito narrando o regresso à vida. Na mitologia babilônica, Ishtar vai visitar a sua irmã Ereshkigal, a rainha do mundo subterrâneo, esperando ser admitida de volta. Na mitologia grega, o músico Orfeu consegue a autorização dos deuses para viajar até os Infernos, onde suplica a Hades que lhe devolva a sua esposa, Eurídice.⁵³

Os Gregos antigos acreditavam na existência de um mundo inferior, para o qual a alma era conduzida distintamente ao corpo, atravessando o rio Estige pela ventura do barqueiro Caronte. De acordo com Salma Ferraz (2013, p. 77), Caronte é o barqueiro que transporta as almas dos recém-mortos sob as águas dos rios Estige e Aqueronte, rios que demarcam o espaço dos vivos e dos mortos: “[...] Uma moeda para pagá-lo pelo trajeto, geralmente um óbulo ou danake, era por vezes colocado dentro ou sobre a boca dos cadáveres, de acordo com a tradição funerária da Grécia Antiga”. Os juízes Radamante, Minos e Éaco julgavam o falecido que, se condenado ao Tártaro, teria de pagar pelas faltas cometidas em vida. As almas boas se dirigiam aos Campos Elíseos e poderiam inclusive reencarnar, uma vez que bebessem das águas do esquecimento. As almas que não fossem boas ou más dirigiam-se aos Campos Asfódelo.

“Diante daquele que nunca adormece como poderá alguém esconder-se?” A reflexão heraclitiana destacada por Maria Filomena Molder (2018) remete à semelhança do sono e da morte, o temor inominável do não despertar. Essa aproximação e primeira representação da finitude humana talvez explique a origem de oráculos e adivinhações simbólicas intermediadas pelo sonho, elo em muitas culturas e religiões. Thânatos é o deus da Morte ao passo que Hades é o deus do submundo dos mortos. O primeiro era filho da noite, Nix, e de Érebo, a noite eterna do Hades, tendo como irmão gêmeo Hypnos, o deus do sono (Silva, 2013, p. 20). Seu nome, Thânatos/Tânatos/Thánatos/Thanatus tem como equivalente *Mors* ou *Leto/Letum* na mitologia romana. Os irmãos habitavam os campos Elíseos, país do submundo de Hades (Ferraz, 2013). O deus da morte, para os gregos, era representado como uma criança de cor negra, com pés tortos, rosto desfigurado, cuja indumentária era a de um véu que lhe cobria por inteiro, com uma foice nas mãos. Segundo Gabriela Faria da Silva (2013, p. 21), Thânatos era conhecido por possuir um coração de ferro, entranhas de bronze e habitava o Tártaro ou o Inferno (Guimarães, 1999 *apud* Silva, 2013, p. 21). Esse deus era designado a aparecer aos mortais quando estes estavam prestes a morrer, levando-os ao Hades. Outra de

⁵³ HOWARTH; LEAMAN. **Enciclopédia da Morte e da Arte de Morrer**. Lisboa: Quimera, 2004, p.353

suas representações é a de uma nuvem prateada que destroçava os mortais ou um homem de cabelos e olhos prateados. Já de acordo com o pesquisador Antônio de Pádua Pacheco (2009), a principal divindade grega relacionada ao culto aos mortos é o deus Hades, responsável pelo reino dos mortos que leva o mesmo nome:

[...] o senhor daqueles de baixo; o implacável, o empedernido; o mais odiado por todos os mortais, entre todos os deuses; monstruoso, forte, famoso por seus ginetes; sombrio e cabeludo; um grande castigador dos mortais abaixo da terra; aquele que vigia tudo com sua mente registradora...⁵⁴

É representado com uma coroa e por carregar a chave do submundo: tem em sua companhia o cão de três cabeças, Cérbero, responsável por guardar a entrada do reino dos mortos. Locomove-se em uma carruagem, ao lado de sua esposa Perséfone, outra divindade marcada pelo mito da Morte. Filha da deusa Démeter, foi por Hades raptada e por essa razão pertence também ao reino dos mortos. Assim, o período de tempo em que Perséfone está ao lado de Hades é marcado por um rigoroso inverno; no entanto, como filha de Démeter, deusa da fertilidade, da terra e da agricultura, quando permanece ao lado da mãe, o tempo da natureza se torna equivalente ao de outras estações, marcada pelo florescimento da vida. Há outras inúmeras divindades gregas que compõem os mitos da morte. São o caso das Moiras ou Parcas, três irmãs responsáveis por tecer o destino dos deuses e dos homens – o fio de vida de todos os seres, independentemente de sua colocação no mundo greco-latino:

Cloto, em grego significa “fiar”, segurava o fuso e tecia o fio da vida. Junto de Ilítia, Ártemis e Hécata, Cloto atuava como deusa dos nascimentos e partos. Láquesis, em grego significa “sortear” puxava e enrolava o fio tecido. Láquesis atuava junto com Tique, Pluto, Moros e outros, sorteando o quinhão de atribuições que se ganhava em vida. Átropos, em grego significa “afastar”, ela cortava o fio da vida. Átropos juntamente com Thanatos, Queres e Moros, determinava o fim da vida.⁵⁵

Na Grécia, onde se buscava paridade com os deuses imortais, tudo o que aproximasse os indivíduos de sua mortalidade – como a doença ou a velhice - era símbolo de morte. Muitos mitos da morte helênicos, por essa razão, trazem esses motivos representados:

Para os gregos, a morte, a velhice e as doenças permaneciam encerradas na caixa que Pandora havia trazido consigo quando veio habitar entre os seres humanos. A caixa continha os males que Zeus desejava infligir à humanidade para se vingar do roubo do fogo praticado por Prometeu. Apesar das recomendações de Prometeu, seu irmão Epimeteu, apaixonado pela bela Pandora, empenhou-se em abrir a caixa. A partir de então, os homens foram condenados a trabalhar, a morrer, a se unirem às

⁵⁴ GARLAND, Robert, p. 52, *apud* PACHECO, Antônio de Pádua. **A Honra, A Glória e a Morte na Ilíada e na Odisséia**. 2009. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p.134.

⁵⁵ FERRAZ, 2014, p. 77-78.

mulheres, a se casarem para se reproduzir. Na narrativa do *Gênesis*, Adão e Eva foram expulsos do paraíso por haverem tentado se apropriar do fruto da Árvore do Conhecimento, que os teria feito iguais a Deus. Eles também foram condenados a trabalhar, a morrer e a se casar para se reproduzir. Para o povo ticuna, tribo indígena que vive na Amazônia, em sua origem, os seres humanos eram imortais. Viviam em um estado de não mortalidade denominado *ü-üne*. Um dia, porém, uma jovem que participava dos rituais de puberdade respondeu à voz e às palavras de um estranho, apesar de ter sido proibida de fazê-lo. Esse estranho era um espírito, o espírito da Velhice, que propôs à jovem que eles trocassem suas peles. Ela aceitou, e, desde então, os seres humanos perderam seu estado *ü-üne*, de não mortalidade, e passaram para o estado *yunatu*, o estado mortal.⁵⁶

As semelhanças entre os mitos são evidentes e curioso se faz notar a relação estabelecida entre o mal e a mulher, representada em circunstâncias nas quais sua desobediência levou o homem à ruína e a humanidade à mortalidade. Fato é que a morte da mulher não era de importância para a sociedade greco-romana, exceto as que morriam ao parir. Outros mitos de morte gregos trazem a figura feminina como precursora do mal e da morte, como se tem no mito da Medusa, cujo olhar petrificante simboliza a destruição. A Górgona, através do olhar, era capaz de petrificar um homem vivo. Após ter sido decapitada por Perseu, sua cabeça permaneceu com Perséfone que a utilizava para impedir a entrada de humanos no submundo de Hades. Cabe lembrar, porém, que em uma das versões do mito narradas por Ovídio, Medusa era a única mortal entre as irmãs sacerdotisas do templo de Atena. Era a mais bela entre as três, até ser estuprada por Poseidon e, como castigo, transformada em Górgona por Atena, dada a rivalidade que sentia contra a mortal e o fato dela não ser mais casta, requisito para o sacerdócio em seu templo. Há também as Queres, espíritos femininos que simbolizam a morte violenta. Eram sugadoras de sangue, as quais vampirizavam os feridos, figuradas como demônios. Tem-se a Achlus, a “Bruma da Morte”, que é a noção da perda da consciência do moribundo. De acordo com Françoise Frontisi-Ducroux (2017, p.48), ela era caracterizada com todos os signos da corrupção corpórea: “[...] o ricto facial, o alongamento das unhas, o ressecamento e a intumescência, o apodrecimento, a emanção de fluidos corporais e a poeira”. Era na realidade um cadáver “vivo”. Tais entidades da morte têm suas narrativas vinculadas à noção grega de morte como aquilo que não pode ser visto; o oculto, conforme o signo do *eidolon* grego, espécie de espírito imagético cuja função era a de fazer ver o que se ocultava, inclusive os mortos. Ainda em termos representativos, do ponto de vista grego, esses passavam a eternidade no Hades ou também Tártaro, espécie de purgatório helênico, onde se torturava o então defunto:

⁵⁶ GODELIER, Maurice. (org.). **Sobre a morte:** invariantes culturais e práticas sociais. Tradução de Edgard de Assis Carvalho; Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017, p.13-14.

[...] o cortejo das almas conduzido por Hermes, o Psicopompo, a viagem pelo rio Aqueronte, na barca de Caronte, paga por um óbulo deixado sob a língua do morto, a passagem diante dos juízes Minos, Éaco e Radamanto, e o envio dos melhores entre eles aos campos Elíseos.⁵⁷

Ainda na Grécia, em relação à mitologia do feminino, recordamos o mito da Antígona⁵⁸, popularizado através da obra do dramaturgo Sófocles (496 a.C. – 406 a.C.), a qual integra junto a *Édipo Rei* e a *Édipo em Colono* a Trilogia Tebana. Filha de Édipo e Jocasta, não abandonou o pai após o reconhecimento de sua condição, acompanhando-o até a sua morte, ao longo do exílio. Após presenciar a disputa dos irmãos pelo trono de seu pai, bem como a ruína familiar com a morte de ambos, Etéocles e Polínice, retorna a Tebas. Quando Creonte, seu tio, herda o trono tebano, honra o cadáver de Etéocles, mas não permite o sepultamento de Polínice, proibindo a todo e qualquer um de enterrá-lo, condenando-o à putrefação e humilhação pública. Ciente de que ao não honrar os mortos, através do rito fúnebre, a sombra de vida do padecente era condenada a vagar pela escuridão, às margens do rio Estige, ela mesma sequestra o cadáver do irmão e enterra seu corpo com as próprias mãos, mas é descoberta e severamente punida, sendo enterrada viva a mando do tio, desencadeando, com sua desgraça, uma sucessão de mortes por suicídio.

Na antiga sociedade romana, a morte não tinha representação na religião tradicional; de acordo com Jean-Louis Voisin (2017, p.96), a explicação para esse fato talvez esteja no comportamento daquela sociedade, mais preocupada com a vida prática. A iconografia da morte como mulher alada que conduzia o morto fora emprestada do universo etrusco; ainda assim, havia as deidades como o Fatum, a Foturna e as já mencionadas Parcas; o deus Orco, espécie de “senhor do mundo dos mortos”, embora não possuísse templo ou culto⁵⁹. Como rival, havia Dis Pater, imagem de Plutão e também a deusa Nênia, de quem pouco se sabe, mas se presume ser a deusa que presidia os funerais. De acordo com Voisin (2017), a morte era o sono, a letargia, o nada, visto que havia algo de niilista no pensamento dos antigos romanos, a morte era um estado de ataraxia. Em se tratando dos mitos da morte, importava ao romano o culto aos seus Manes, deidades ctônicas provindas do mundo subterrâneo, almas ancestrais. A depender da maneira como morressem, alguns se tornavam assombrados, como as almas dos que morreram por meio de uma punição, seja o enforcamento ou a crucificação, práticas comuns no período que correspondeu o Império Romano: “[...] A expressão ‘aos

⁵⁷ GODELIER, 2017, p.52.

⁵⁸ ANTÍGONA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Ant%C3%ADgona&oldid=61162360>>. Acesso em: 10 out. 2023.

⁵⁹ VOISIN, Jean-Louis. A morte na Roma Antiga. In: GODELIER, Maurice. (org.). **Sobre a morte: invariantes culturais e práticas sociais**. Tradução de Edgard de Assis Carvalho; Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017, p.95.

deuses manes' era quase sempre a abertura do epitáfio clássico. No sentido etimológico do termo, *manes*, sempre no plural, significavam 'os bons', 'os benéficos'" (Voisin, 2017, p.94). Os manes se transformaram em ancestrais e familiares do defunto, depois em gênios particulares de cada túmulo e indivíduo. Seu poder não era muito expressivo entre os vivos⁶⁰. Nos túmulos romanos, a inscrição *D.M.* significava a consagração do morto a seus Manes.

É preciso mencionar, ainda, em relação à cultura greco-romana, a importância do deus Dioniso. As imagens noite, travessia-viagem e sono, que representam a morte do ponto de vista do mito em tantas civilizações, trazem em si implícita ou explicitamente a ideia de esquecimento como forma de renovação para uma nova vida, seja essa no plano imortal do submundo e do paraíso ou na concepção cíclica do devir natureza e de renovação orgânica. O estudioso João Batista Santiago Sobrinho (2007), em sua tese doutoral, apresenta a personagem conceitual Dioniso, deus grego que reúne em si todas as figurações da mortandade mencionadas anteriormente, noite, viagem e sono, e afirma⁶¹: "Dioniso, deus do vinho, 'é o 'deleite dos mortais', como se diz já na *Iliada*, e doador de 'muita alegria', 'polygethés'. Ele desfaz todas as preocupações, traz o sono e o esquecimento da miséria cotidiana" (Burkert, 1993, p.322). Dioniso é uma das entidades gregas mais importantes no que diz respeito à criação dos mitos da morte e devido a sua influência, trataremos de sua figura em nossa análise literária.

Em se tratando de outras mitologias, destaca-se o mito indiano de Savitri, na Antiga Índia, princesa que suplica ao deus Yama que não levasse seu marido à eternidade da morte. Yama, comovido com o amor da princesa, concede-lhe um desejo. Essa pede que o trono de seu sogro lhe fosse devolvido; ainda assim, continuou seguindo a entidade em busca de seu esposo. Prestes a adentrar nos portões no reino de Yama, o deus ordena em vão que a princesa retorne. Ela se recusa, alegando que não é um homem, mas sim uma mulher. Considerada por sua sabedoria, a deidade concede à moça um segundo desejo, através do qual, fortuitamente, ele lhe concebe a absolvição do amado: "Segundo o mito, muitos anos depois quando Savitri e o seu marido morreram, foram recebidos por Yama como bons amigos"⁶². Sobre o deus Yama, essa entidade era tida como filho do sol e primeiro mortal a morrer, aquele quem

⁶⁰ Na Eneida, tem-se o seguinte fragmento aludindo à existência dessas deidades: "[...] Você acredita que as cinzas dos mortos e que os Manes sepultados nos túmulos se preocupam com a nossa felicidade?, perguntou Ana à sua irmã Dido, que era apaixonada por Eneas mas que desejava permanecer fiel aos Manes de seu primeiro marido, Siqueu" (Eneida, I, 34, *apud* VOISIN, 2017, p.94).

⁶¹ SOBRINHO, João Batista Santiago. **A Embriaguez como força plástica da escritura**: tramas além do bem e do mal entre João Guimarães Rosa e Nietzsche. 2007. **Tese** (Doutorado em Letras e Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007, p.18.

⁶² Em Enciclopédia da Morte e da Arte de Morrer, 2004, p.353.

coloca em movimento o tempo, *kala*, e é constituído pela substância da morte (Galey, 2017, p.214).

Yama foi o primeiro a morrer para que, seguindo o seu exemplo, os demais mortais tivessem o caminho aberto para o mundo supraterebre quando também o fizessem. Trata-se do rei do darma e como tal, é ele quem controla os nascimentos e as mortes dos seres, antevendo o número de humanos que vão morrer, renascer e, além disso, o número de perdas humanas necessárias para restabelecer situações de crises enfrentadas na Terra⁶³. Sua figura é bastante complexa, pois se expressa através de forças antagônicas, a salvação em oposição ao funesto, como deus que tudo finaliza e destrói. É o deus que concede vida ao homem, mas, exige-a de volta posteriormente, sendo todo nascimento uma dívida a ser paga em relação aos ancestrais brâmanes e aos deuses. De sua relação com Yami, sua irmã gêmea, advém o desejo de viver em oposição ao desejo de morrer.

Na Babilônia antiga, aquele que se reunisse à morte teria de abandonar todas as vestes e atravessar sete portões; nos primórdios da América do Norte, acreditava-se que sendo a morte uma viagem, não se poderia dela voltar por se tratar de uma dificultosa jornada, na que o corpo seria incapaz de recuperar sua alma de volta. É interessante perceber como esses mitos são posteriormente retomados pela dramaturgia, através do gênero *morality play*, encenações de cunho moralizantes realizadas pelas cortes católicas como forma catequética de ensinar ao indivíduo uma boa conduta para a salvação da alma e para o alcance da boa morte. Exemplos do gênero moralidade são as peças *Everyman*, conhecida por inúmeras versões desde o final do século XVI; *Jeu de Pélérinage de La Vie Humanine*, de 1330 e o teatro ibérico de Gil Vicente, na Baixa Idade Média, como o *Auto da Alma* (1508)⁶⁴.

Na mitologia egípcia, há o deus Osíris, cujo mito em muito se assemelha à narrativa cristã. Deus dos mortos, Osíris é temporariamente devolvido à vida graças à intervenção de sua esposa Ísis, passando a reinar no submundo, ao passo que seu filho Hórus o substitui em seu trono terreno. Aproximando-se da narrativa grega da deusa Perséfone, em Osíris tem-se a marcação sazonal do tempo a partir da noção morte e vida, visto que plantas não nasceriam mediante o tempo em que o deus permaneceria no submundo até a tomada de seu trono por Hórus. No passado, havia uma conexão intrínseca entre natureza e morte, de modo que a mudança das estações se relacionava diretamente à morte dos deuses, como na mitologia

⁶³ MADELAINE BIARDEAU *apud* GALEY, Jean-Claude. A morte na Índia. In: GODELIER, Maurice. (org.). **Sobre a morte:** invariantes culturais e práticas sociais. Tradução de Edgard de Assis Carvalho; Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017, p.215.

⁶⁴ Informações sobre o gênero moralidade podem ser encontradas em: FREITAS, Amanda Lopes de. **Gênero Moralidade:** Uma análise de *O Auto da Alma* e *O Auto da Barca da Glória*, de Gil Vicente. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2014.

asteca em que divindades e mortais se ofereciam em sacrifício para que o Sol não cessasse de nascer. Pode-se dizer inclusive que os elementos constitutivos do Universo, *Archê*, formavam-se através da dinâmica da morte e da vida em um fluxo incessante de intensidades dos quatro elementos físicos, ar, água, terra e fogo:

Num plano mais vasto, já Heráclito afirmava que os quatro elementos em que assenta o Universo – a *Archê* – vivem da morte uns dos outros, o fogo vive da morte da terra, o ar alimenta-se da morte do fogo, a água subsiste da morte do ar e, por fim, a vida da terra assenta na água”.⁶⁵

Em se tratando dos mitos de morte dos países Africanos, optamos por destacar alguns provenientes das comunidades e grupos Nàgô, cuja etimologia moderna atribui o nome Yorùbá. De acordo com a pesquisadora Juana Elbein dos Santos (2002, p.53), os Nàgô conceberam a criação do mundo a partir de dois planos: o *àiyé* e o *òrun*, o mundo físico e o mundo metafísico, respectivamente. O *òrun* é o espaço sobrenatural do mundo, o além. É uma abstração que remete ao infinito habitado pelos *araórun*, seres e entidades sobrenaturais. De acordo com Santos (2002):

[...] Cada indivíduo, cada árvore, cada animal, cada cidade, etc. possui um duplo espiritual e abstrato no *òrun*; no *òrun* habitam, pois todas as sortes de entidades sobrenaturais sobre as quais nos entenderemos mais adiante. Ou, ao contrário, tudo o que existe no *òrun* tem sua ou suas representações materiais no *àiyé*.⁶⁶

Duas histórias salvas pela tradição oral, narram a criação de *Sánmò*, o céu atmosférico, resultante da separação do *òrun*. Em uma dessas versões, conta-se que no tempo em que se tinha uma limitação entre *òrun* e *àiyé*, um ser humano tocara desobedientemente o *òrun* com as mãos sujas, ocasionando a irritação de *Olórun*, suprema entidade. Ele soprou impregnando através de seu *òfurufú*, hálito divino, a atmosfera, fazendo surgir o *sámno* ou céu (Santos, 2002, p.57). *Iftátoogun*, de *Òsogbo*, compreende a existência de nove espaços do *òrun*, atribuindo a cada um deles um nome em específico e os alocando de maneira sobreposta, de maneira que alguns coincidem com a terra; outros, acima dela ou abaixo. Tais compartimentos se conectam e formam um todo interligado pelo *òpó-Òrun oun àiyé*, que conecta o *òrun* ao *àiyé* (Santos, 2002, p.57). Para o Nàgô, a morte não se trata de uma extinção, mas sim, uma mudança de estado, de plano de existência e de status. *Ikú*, o orixá da morte, devolve à *Ìyá-nlá*, a terra, uma porção através da qual cada ser deverá reencarnar. Em

⁶⁵ ANDRÉ, 1992 *apud* FERREIRA, Isabel Maria da Cunha. **A morte em quatro narrativas brasileiras da segunda metade do século XX**. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Românica). Universidade do Porto, Porto, 2006, p.3.

⁶⁶ SANTOS, Juana Elbein. **Nagô e a Morte**: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia. 11 ed. São Paulo: Editora Vozes, 2002. p. 54.

outra versão do mito, também busca os recém-mortos para que voltem ao interior da terra, isto é, ao ventre de Nanã, outro orixá de morte na mitologia Yorùbá (*Nàná*, *Nàná Burúkú*, *Ná Burúkú* ou *Ná Bùkú*). Foi de grande importância no Daomé, atual Benim, considerada como ancestral feminino de todas as entidades do panteão, Ànàgónu (Santos, 2002, p.80). Em algumas casas de culto na Bahia, ela é equiparada a Òsàlá e tida como sua mulher. Trata-se de divindade cosmogônica, associada às águas da terra, lama, fontes, águas paradas. Nanã, na versão brasileira de seu nome, possui um aspecto maternal e o sentido de seu mito como genitora feminina se faz presente no próprio nome: “*na*, raiz protosudânica ocidental significando ‘mãe’ e encontrada desde os Fulani no Oeste até os Iukun no extremo Leste. Este aspecto maternal e sua relação com a lama, terra úmida, a associam à agricultura, à fertilidade, aos grãos” (Santos, 2002, p.81). Nanã recebe em seu seio os mortos, para que possam renascer, e por essa razão, os mortos e ancestrais são seus filhos. Uma de suas funções é a de atribuir o esquecimento aos espíritos desencarnados para que esses, enfim, possam se livrar do peso da culpa dos atos cometidos em vida, possibilitando que reencarnem posteriormente.

Por fim, os povos ticuna, distribuídos atualmente entre a Amazônia brasileira (46.045 em 2010), o Peru (6.298 em 2007) e a Colômbia (8.000 em 2011), possuem uma língua tonal - de cinco tons - que é composta por três dialetos (Goulard, 2017, p.275). Esses povos narram uma cosmogonia na qual, no começo do mundo, o ser humano era imortal. De acordo com Jean-Pierre Goulard, o mito de morte desses povos consiste na narrativa do estado primordial *ü-üne*, “fogo-corpo” ou “fazer-fogo” que pode ser entendido por imortalidade. No começo da Terra, havia os gêmeos míticos Dyoi e Ipi; o caçula, ao cometer incesto com a esposa de seu irmão mais velho, foi reduzido à pó, originando o fruto de jenipapo. Seus retos, tirados no rio, transformaram-se em peixes. A esposa de Dyoi pescou um peixe que novamente se transformou em Ipi, que por sua vez, junto novamente de seu irmão, pescaram juntos os dejetos de outrora, trazidos à terra e convertidos em forma humana. Contudo, uma parte deles era desprovida de cultura:

Uma parte deles, porém, não conhecia nenhuma regra cultural e suas relações eram incestuosas, o que provocava catástrofes (dilúvios e incêndios). Não aceitando mais essa situação, Dyoi, um dos gêmeos, propôs um modo de organização social fundado em um sistema clâmico com metades exogâmicas. A partir daí, a Terra estabilizou-se.⁶⁷

⁶⁷ GOULARD, Jean-Pierre. A morte entre o povo ticuna. (Amazônia). In: GODELIER, Maurice. (org.). **Sobre a morte:** invariantes culturais e práticas sociais. Tradução de Edgard de Assis Carvalho; Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017, p.276.

Uma jovem em um ritual desobedeceu à ordem vigente e respondeu à velhice por meio da parede da clausura, onde se mantinha isolada até aquele momento, embora tenha sido proibida de fazê-lo; a velhice, então, trocou sua pele com a dela e assim os humanos perderam sua imortalidade, *ü-üne*, e passaram à mortalidade, *yunau*. Como já afirmamos, a semelhança entre essa narrativa e as narrativas míticas de Adão e Eva e de Pandora são evidentes. Restamos dizer que nessa civilização, levando em conta o contexto atual, sobrevive a crença em espectros dos mortos que atormentam os vivos. Os espaços de seus cemitérios são afastados por essa razão e não frequentados, exceto nas festividades para seus mortos, as que possuem traços semelhantes à da festividade mexicana do *Día de Los Muertos*. Nessa ocasião, o povo ticuna leva oferendas e velas as seus ancestrais a fim de iluminá-los. Então, o princípio vital do morto se une ao dos vivos, uma vez que ao morrerem se uniram à Tupã e não voltaram mais à Terra.

1.2 Morte monoteísta

O judaísmo foi provavelmente a primeira religião monoteísta, tendo como cerne a crença em Javé como o deus criador do mundo e o povo de Israel como o “povo eleito”. De acordo com Godelier (2017, p.19), de todo o Oriente Médio, apenas os hebreus converteram sua monolatria em monoteísmo, orientando-se pela ideia de ressurreição dos corpos, assimilação do zoroastrismo. Em relação aos mitos de morte do judaísmo, nos *Tamuldes* de Jerusalém e da Babilônia, redigidos entre o século III e o século VII, cuja função foi a de delinear o judaísmo, suas leis e tradições, há um tratado no qual se aborda as 903 maneiras de morrer daquela tradição, construindo uma espécie de manual sobre tipos de mortes comuns⁶⁸. Obviamente não iremos listá-las, mas é interessante observar o caráter legislador dessa tradição, também no que diz respeito às maneiras “convencionais” da morte, como a punição pelo pecado original:

⁶⁸ “A morte pode ser ‘súbita’ (*hatufa*) - exceto se alguém morre de repente no seu vigésimo quarto ano de vida. Ela pode ser rápida (*dehufa*), após apenas um dia de doença ou quando resulta de uma epidemia. Quando a morte sobrevém após dois dias de doença, ela é ‘retardada’ (*dehuya*). Depois de três dias, ela é uma reprimenda (*gé’ara*). Se ocorrer após quatro dias de doença, então ela é uma culpa (*nezifa*). A morte é considerada “normal” depois de cinco dias. Se for no sexto dia, trata-se da morte evocada pela Bíblia, e no sétimo dia constitui um ato de amor divino. Passar de sete dias de agonia é morrer em dores (*yesurin*)...” (GOLDBERG, Sylvie-Anne. A morte no mundo judaico. In: GODELIER, Maurice. (org.). **Sobre a morte:** invariantes culturais e práticas sociais. Tradução de Edgard de Assis Carvalho; Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017, p.106).

Consequência do consumo do fruto da Árvore do Conhecimento e da expulsão do Jardim do Éden (*Gn 3*), a morte está fatalmente conectada ao ser humano que ‘saiu do pó’ e ao pó deverá retornar.⁶⁹

A fé judaica é uma fé do “amanhã”, “doutrina da esperança”, respaldada na expectativa da salvação coletiva a partir de dois princípios, o da existência de um mundo supraterebre e o do retorno dos judeus à terra prometida, após o exílio sofrido. A ressurreição, dentro dessa ótica, é a crença absoluta no *post mortem*, enunciada no versículo talmúdico de Isaías: “Todos os judeus têm uma parte no mundo que virá, como está escrito (*Is 60, 21*): ‘E todos os do teu povo serão justos, e para sempre herdarão a terra’. E aquele que diz que não existe ressurreição dos mortos não terá sua parte no mundo que virá”⁷⁰. Para a alma, concebia-se a ideia de uma comunidade de vivos, onde essas deveriam se apresentar diante de Deus: as almas dos justos e daqueles que ainda não haviam encarnado (Goldberg, 2017, p.108). Já às almas dos pecadores permaneciam aprisionadas eternamente na Terra. O diálogo com os mortos seria possível no período da noite, quando esses desciam da *Ieshivá* celeste a fim de visitar os seus entes queridos. A imortalidade da alma, como substância ou intelecto, era compreendida pelos intelectuais e rabinos em concomitância à imortalidade corpórea, e, possivelmente, por essa razão, não existem representações macabras da morte nessa tradição.

No Islamismo, a compreensão sobre a morte está baseada nos ensinamentos deixados pelo profeta Maomé, em interpretações do Alcorão e de lições advindas do sufismo. O Alcorão compreende a morte a partir de um olhar escatológico, o juízo final, *Yawm al-Din*, sucedido pelo paraíso ou pelo inferno: “O Islã acredita na efetividade traumática da morte, ele não a filtra sob o prisma de um sistema de fé através do qual se tornaria uma ilusão ou uma aparência” (Jambet, 2017, p.138). Há a existência de um mundo inferior e de um mundo angélico, onde a morte atua como um desfecho para o que vem a suceder no Juízo Final (*al-sa’a*). É possível afirmar a existência de correntes de pensamento cristãs junto à fundação do Alcorão, uma vez que as semelhanças entre o imaginário sobre o Juízo Final e o *post mortem* entre o islamismo são muitas:

Precedido de perturbações cósmicas, rachadura do céu, tremores de terra, movimento das montanhas e seu conseqüente desabamento, o dia do Juízo Final também é anunciado pelo convulsioneamento⁷¹ dos túmulos. Ao soar pela primeira vez, a trombeta do Anjo Serafiel anunciará que é chegado o dia da cólera, o dia da destruição de todos os seres vivos: “Pois quando soar a trombeta, esse Dia será um Dia terrível, um Dia difícil para os incrédulos”. As significações morais e os motivos escatológicos da morte estão estritamente ligados. A escatologia pessoal

⁶⁹ GOLDBERG, 2017, p.105

⁷⁰ JAMBET, 2017, p.107.

⁷¹ Alcorão 74, 8-10, *apud* JAMBET, 2017, p.140.

será impregnada da escatologia universal. A morte é universal, assim como será a ressurreição, e a morte deve ser efetiva para tudo, a fim de que o poder de Deus de fazer todas as coisas renascerem não seja limitado por nada.⁷²

De acordo com Jambet (2017, p.107), segundo os ensinamentos corânicos, *Malak al-Maut*, o anjo Izrail, é o anjo da morte, cujo corpo é formado por quatro mil asas e um número de olhos e línguas conforme o número de pessoas existentes na Terra. Ao longo desse processo de morte, quatro anjos descem a Terra para acompanhar o moribundo em uma operação através da qual a alma de um indivíduo é retirada de seu corpo. Em caso de que seja digno de misericórdia, o anjo Gabriel será enviado para que o mortal tenha sua fé restabelecida. Assim, a alma será conduzida aos céus ou a morada do inferno (*sijjin*)⁷³ e submetida a um exame para testar a sua fidelidade às leis morais dos profetas, a saber: “a devoção filial, o pedido de perdão, o cuidado dos órfãos”⁷⁴. O interrogatório realizado pelos anjos Munkar e Nakir é um acontecimento temido pelos mulçumanos e sua crença se relaciona a um relato atribuído ao profeta Maomé. Quando o adepto ao islamismo inicia seu processo de morte, para o mundo supraterestre, deus lhe enviaria esses anjos que lhe fazem as seguintes perguntas: “quem é teu Senhor? Qual é a tua convicção religiosa? Quem é teu profeta?”⁷⁵. Se respondidas adequadamente ⁷⁶, uma bela figura apareceria ao defunto dizendo-lhe que recebera a misericórdia de seu Senhor: “A recompensa consiste no próprio conteúdo da vida do defunto, que assume a forma de pessoa bela que vem a seu encontro” (Jambet, 2017, p.144). Os mulçumanos creem na ressurreição final, a que ocorrerá com o fim dos tempos; enquanto isso, o morto experimenta uma espécie de ressurreição menor. A morte, *barzakh*, é passagem desse mundo para o mundo supraterestre. No Islamismo, o *mujahid* é o combatente morto como mártir, considerado um santo; o *jihad* é o modelo de destruição de si considerado uma experiência mística por aquele que o realiza:

Como explica Junayd (830-910), o grande mestre do sufismo, Deus é a origem, o motivo e o agente do aniquilamento do espírito, de tal maneira que o desaparecimento de alguém para si mesmo reafirma o testemunho paradoxal da unicidade divina.⁷⁷

⁷² Alcorão 74, 8-10, *apud* JAMBET, 2017, p.140.

⁷³ JAMBET, 2017, p.144.

⁷⁴ *Ibidem*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 145.

⁷⁶ “O fiel responde: meu Senhor é Deus, minha religião é o Islã, meu profeta é Maomé. Uma voz então proclama: Você respondeu corretamente! E uma figura muito bela aparece e diz ao morto: Regozije-se com a misericórdia que recebeu do seu Senhor! O morto pergunta: quem é você? E ela responde: Eu sou tuas ações belas e justas” (JAMBET, 2017, p.145).

⁷⁷ *Ibid.*, p.151.

Dessa maneira, a morte voluntária é um elemento importante para a noção de finitude na religiosidade islâmica. Filósofos xiitas articularam as diferenças entre morte natural, sob o desígnio divino, e morte voluntária, a partir da distinção natureza e vontade, possivelmente apreendidas pela leitura de Aristóteles. Esse tipo de morte não pode ser considerada, dentro desse sistema de crenças, um suicídio, senão, uma experiência de martírio e de profetismo, alusão a Moisés, quando esse perdeu a consciência diante do monte Sinai (Jambet, 2017, p.152).

Para o Budismo, religião do século VI A.C., tendo Siddhartha Gautama como fundador, a morte era considerada uma separação entre alma e corpo, de maneira que a alma renascia continuamente até se liberar do cumprimento desse ciclo. De acordo com Robert E. Goss⁷⁸, Buda teria vencido a morte quando atingiu a iluminação, ou seja, Nirvana: “O Nirvana constituía uma alternativa ao interminável ciclo de renascimentos, um estado sem morte, ou seja, a extinção do eu” (Goss, 2001, p.68). O Nirvana é uma experiência mística e mental cujo sentido é o de alcançar um estado de perfeição e de transcendência, onde não exista sofrimento. Assim, não existe uma morte “final” para o Budismo, embora a consciência da morte seja uma prática habitual dessa cosmovisão. No Tibete, por exemplo, havia como tradição o *Lamrim*, uma preparação para a morte, pois a incerteza de sua chegada era a motivação para a prática do aperfeiçoamento pessoal sobre o qual se concentra o Budismo. Do ponto de vista da mitologia da morte, acredita-se que os vivos podem auxiliar os seus mortos através da obtenção de “méritos”, proporcionando a seus ancestrais um bom (re)nascimento por meio de rituais:

Nas tradições budistas do Tibete, da China e do Japão, os conceitos de transferência de méritos fundiram-se com outras práticas culturais já existentes de cultos dos antepassados, ou da passagem da alma para o reino dos mortos. No Tibete, um guia espiritual lê o *Bardo Todol* com o objetivo de unir os vivos e os mortos numa só comunidade. A sua orientação espiritual visa quebrar o apego dos mortos e ajudar os vivos a superarem o seu pesar, dando continuidade aos laços que tinham com os entes queridos falecidos.⁷⁹

Nesse sentido, de acordo com Goss (2001), o culto aos ancestrais é de extrema importância para os países onde o Budismo é a religião vigente. No Japão, os ritos funerários e de culto aos antepassados são frequentes aos adeptos ao Budismo; na China, os descendentes devem honrar seus ancestrais, atribuindo-lhes oferendas em ocasiões especiais

⁷⁸ Howarth; Leaman (Org). Enciclopédia da Morte e da Arte de Morrer, 2004, p. 66.

⁷⁹ GOSS, Robert E. Budismo. In: HOWARTH, Glennys; LEAMAN, Oliver. **Enciclopédia da morte e da arte de morrer**. 1 ed. Lisboa: Quimera, 2004, p. 67.

e, por conseguinte, assegurando-lhes boa-fortuna⁸⁰. Um antepassado, a quem não fosse rendido culto, tornar-se-ia um espírito insignificante e esquecido. Na China, quando os ancestrais eram honrados adequadamente, um indivíduo morto se transformava em um *zuxian* ou inclusive em um deus, *shen*, em circunstâncias extraordinárias. No caso de uma morte infeliz, o morto poderia se transformar em um espectro ou demônio, *gui*.

1.3 In ictu oculi: o olhar de Cronos sobre a morte

A reflexão iniciada nesta seção consiste na retomada do pensamento de Philippe Ariès (1914-1984), historicista das mentalidades e nos serve como um eixo teórico no que diz respeito à tessitura histórica da morte na Europa. Nascida no fim dos anos setenta, a História das Mentalidades se caracteriza pela construção de uma tipologia antropológica sensível e que rompe com uma visão de história tradicional, tratando-se de um arcabouço base para as mais diversas áreas que estudam o pensamento sobre a finitude. Em seus textos *História da Morte no Ocidente* (1975) e *O Homem diante da morte* (1977), articula-se um estudo detalhado, com uma abordagem cultural, acerca do pensamento sobre a morte da Idade Média à modernidade.

A mais antiga representação da morte, que singularizou a primeira metade da Idade Média, é a *morte domada*, caracterizada pelo acatamento da morte com familiaridade e pela adesão a rituais coletivos. A morte era esperada no leito pelo moribundo, como uma cerimônia pública organizada pelo agonizante; os aposentos do padecente eram livremente acessados por todos aqueles que desejassem se despedir. A morte era compreendida em sua imanência, como parte da vida, não havendo lamentos excessivos, senão conformidade em relação ao natural fenecimento humano. De acordo com Áries (2003), essa atitude de proximidade em relação à morte e indiferença se opõe à concepção contemporânea do morrer, em que a ideia de extinção amedronta de tal forma que compulsivamente a afastamos de nosso cotidiano, conforme se verá a posteriori. Por volta do século XII teve início o que é nomeado pelo pesquisador como *morte de si*, marcada pela sensação de individuação e tomada de consciência da própria finitude, o que levou o indivíduo desse período a uma busca pela imortalidade, através da adesão aos documentos testamentais. Nesse ínterim, destaca-se

⁸⁰ THORAVALL, Joel. A morte na China. In: GODELIER, Maurice. (org.). **Sobre a morte: invariantes culturais e práticas sociais**. Tradução de Edgard de Assis Carvalho; Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017, p.190.

como fato marcante do período uma atitude de preocupação em torno da ideia de Juízo Final e de Juízo Individual, com o surgimento do Purgatório.

Pode-se dizer que devido ao processo de urbanização por meio do comércio vivido na Idade Média entre os séculos XII e XIII, nasce o sentimento de temor que teve no catolicismo o seu principal difusor, uma vez que importantes mudanças se impuseram sobre o indivíduo burguês e suas relações sociais dentro do universo feudal. A Igreja precisou se adaptar à nova realidade econômica de modo a ampliar as possibilidades de “salvação” do novo burguês, oferecendo uma nova escatologia na que esse homem e essa mulher se vissem representados nas práticas sociais de expansão comerciais por um novo viés ideológico, que não contradissesse esse modo de vida mercantil. Então, o afrouxamento do dogma tinha em vista privilegiar uma nova economia da salvação que se readequasse ao pecado da “usura”, agora sim admitido, se bem-intencionado. Até então os únicos destinos possíveis depois da morte eram Céu e o Inferno, espaços metafísicos ampliados com o nascimento do Purgatório para aquela finalidade, um estado intermediário que facultava ao indivíduo uma nova oportunidade de rendição, por meio do arrependimento e das obras de caridade terrenas. De acordo com Jacques Le Goff em *O Nascimento do Purgatório* (1995), essa nova geografia do juízo pode ser definida da seguinte maneira:

Quando o Purgatório se instala na crença da cristandade ocidental, entre 1150 e 1250, mais ou menos, de que se trata? É um além intermédio onde certos mortos passam por uma provação que pode ser abreviada pelos sufrágios - a ajuda espiritual - dos vivos. Para se ter chegado aqui foi preciso um longo passado de ideias e de imagens, de crenças e de actos, de debates teológicos e, provavelmente, de movimentos no interior da sociedade, que dificilmente aprendemos.⁸¹

A crença nesse espaço intermediário é bastante sofisticada, uma vez que, de acordo com Le Goff, supõe um pensamento de justiça e de noção penal complexo. Consolidado nos sínodos de Leão em 1267 e nos concílios do século XIII, como o de Narbo (1227), Albi (1254), Tarragona (1254-1291) e Santiago (1293)⁸², a ideia de Purgatório pressupõe a crença em uma imortalidade alcançada em uma única vida⁸³. Sendo a ideia de julgamento dos mortos

⁸¹ LE GOFF. *O nascimento do Purgatório*. 2 ed. Maria Fernanda Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. p.19.

⁸² Informações retiradas do artigo: GONZALÉZ, Aida Portilla. El arte del buen morir en los testamentos medievales de la catedral de Sigüenza (Siglos XIII-XV). *Espacio, Tiempo y Forma: Revista de la Facultad de Geografía y Historia*. España, n.29, 2016.

⁸³ Ainda sobre a origem do Purgatório e de outro espaço escatológico nominado como “limbos”: “O historiador francês, ao analisar os escritos medievais sobre a geografia pós-morte, nos informa que a origem do que haveriam de ser os limbos está relacionada à divulgação, durante a Idade Média, de um certo episódio por meio de um evangelho apócrifo, o Evangelho de Nicodemo. Segundo esse texto, Jesus, quando descer aos infernos e os fechar para sempre com os sete selos, tira de lá os justos (patriarcas e profetas) que, por serem anteriores à sua vinda na terra, morreram sem o batismo

presente em muitas expressões religiosas, tem-se agora a chegada de um julgamento duplo, sendo o primeiro, no momento da morte e o segundo, a posteriori, com a *parusia* (González, 2016). Aguça-se dessa forma a ideia de responsabilidade individual e de “comunicação” entre vivos e mortos, pois à intercessão dos viventes, o destino dos mortos poderia ser modificado. É com esse deslocamento do Juízo Final para o fim da vida que temos o nascimento da iconografia da *Ars Moriendi*. De acordo com Chris Bartley, em *Enciclopédia da Morte e da Arte de Morrer* (2004), *Ars Moriendi* é uma expressão latina que designa a “Arte de morrer”:

[...] e representa um *corpus* da literatura devota cristã, escrito durante os finais da Idade Média, que inclui várias reflexões pastorais e ascéticas sobre a morte e o morrer, e que se destinava a auxiliar o pecador comum no final da sua vida, na preparação para o inevitável. [...] Os textos mais significativos são *Opus tripartitum de praeceptis decalogi, de confessione et de arte moriendi* (“Obra tripartida de preceitos do decálogo da confissão e da arte de morrer”) de Jean Gerson (1363-1429) e *Tractatus ou Speculum arts bene moriendi* (“Tratado” ou “Espelho da arte de bem morrer”, 1414-1418).⁸⁴

Esses textos tiveram seu auge de circulação entre os séculos XIV e XVI, sendo o mais conhecido e reimpresso por diversas vezes, entre 1430 e 1440, o texto *Ars Moriendi*, produzido nos Países Baixos, no qual se tem a representação da morte através da luta do Cristo, da Virgem, dos anjos e dos santos contra diabretes que representavam o Mal. O padecente confrontado com seus vícios e virtudes adquiridos ao longo da vida, deparando-se com as tentações da impaciência, do desespero, da falta de fé e de seu próprio desejo, encontrava alívio nas três virtudes teologais, a fé, a esperança e a caridade: “A obra é composta por cinco pares de xilogravuras que culminam na décima primeira representação da boa morte do cristão devoto, que escolheu o caminho da salvação” (Howarth; Leaman, 2004, p.36). A iconografia da *Ars Moriendi* é uma alteração do *ethos* teologal cristão baseado na condução do indivíduo à morte, julgamento, paraíso, inferno. Aqui se tem o modelo tradicional de morte no seio do leito familiar. Prestes a falecer, o jacente é cercado por seus

o. Esse lugar, segundo Le Goff, aparece em outros textos sob a denominação de “seio de Abraão”. [...] Dos autores que Le Goff pesquisou é no teólogo dominicano Alberto, o Grande – representante, segundo o historiador, do que havia de melhor na “construção ‘racional’ no ensino e no pensamento universitários do século xiii– que fica mais clara a imagem relativa aos novos lugares do Além que são criadas nessa época. [...] De igual maneira em que esse último ordena as “moradas das almas” no centro da terra, Alberto, o Grande, aponta que os “lugares das penas” são quatro: “o Inferno, o Purgatório, o limbo das crianças e o limbo dos patriarcas”. O limbo das crianças é, de fato, um lugar superior ao Purgatório e ao Inferno. Segundo Alberto, este lugar – assim como o limbo dos Patriarcas –, diferentemente do Inferno e do Purgatório, os quais correspondem aos pecados pessoais, diz respeito ao “pecado estranho” (pecado original) e, por conseguinte, é um lugar onde existe apenas a “pena da perda”, isto é, as pessoas estão privadas da visão beatífica, ao passo que no Purgatório (temporariamente) e no Inferno (eternamente) sofrem-se a pena da perda e a “pena dos sentidos”. Dos lugares intermediários, o Limbo das crianças só perde em bondade para o limbo dos Patriarcas porque neste a pena da perda é temporária” (VAILATI, Luiz, 2010, p. 224).

⁸⁴ BARTLEY, Chris. *Ars Moriendi*. In: HOWARTH, Glennys; LEAMAN, Oliver. *Enciclopédia da morte e da arte de morrer*. 1 ed. Lisboa: Quimera, 2004, p.76.

amigos e familiares a fim de dar início aos ritos cristãos que prenunciam a chegada de sua partida. Essas representações não se tratam de um juízo em si, senão de uma “luta cósmica entre as potências do bem e do mal que disputam a posse do moribundo; quanto a este, assiste ao combate como um estranho, embora ele mesmo esteja em jogo” (Ariès, 2014, p.51).

O tema do juízo permaneceu presente no imaginário da sociedade medievais até por volta do século XVI, *topoi* presentes em muitos artistas da época, como nas pinturas flamengas de Van Eyck e Hieronymus J. Bosch (no século XVIII). Ainda sobre a noção de morte-julgamento, tal figuração pode ser lida como um jogo de xadrez e essas ilustrações permearam a imaginação dos viventes medievais. Essa representação nos é conhecida também em razão da obra fílmica *O Sétimo Selo* (*Det sjunde inseglet*, 1957), do cineasta sueco Ingmar Bergman, que faz uso desse mote como ponto inicial da narrativa que nos é contada. Baseada em uma peça escrita pelo próprio Bergman, *O retábulo da peste*, e inspirada também na sinfonia *Carmina Burana*, de Carl Off, trata-se de uma montagem moderna sobre a inevitável chegada da morte; a fábula remonta ao período de maior devastação da Peste Negra na Europa.

Tem-se o badalar de um gongo na abertura fílmica e a primeira cena apresentada é a da misteriosa morte que interpela o cavaleiro Antonius Block a uma partida de xadrez que conduzirá implicitamente todo o desenvolvimento fílmico. A morte é invencível e chega a todos indiscutivelmente, independente das aparências e convenções sociais. Antonius Block, contudo, cria uma estratégia: adia-la enquanto busca o sentido da sua vida. Ao longo do filme são inseridas outras personagens que convivem com a protagonista: o escudeiro Jons, que em oposição a seu cavaleiro tem uma visão de vida racional e materialista, sendo central para o dilema existencial que nos é apresentado; os trovadores-saltimbancos Mia, Jof, Raval, sendo os dois primeiros pais da criança Mikael que, como uma figuração da pureza e do amor, são os únicos capazes de se salvarem da morte; o ferreiro Plock e sua esposa adúltera Lisa e, por fim, uma jovem mulher com mutismo, cujas expressões faciais a aproximam da provável experiência de espanto e encantamento vividas pelo(a) espectador(a). Há ainda outras personagens como a esposa do cavaleiro, o monge, o pintor, e demais personagens-tipo que representam a estratificação social da época e, como é de se esperar, a majestosa morte, personificada em reluzente manto negro e feições sombrias.

Em nenhuma outra época o pensamento da morte foi tão valorizado como nos fins da Idade Média: “Um imperecível apelo de *Memento Mori* ressoa através da vida” (Huizinga, 1985, p. 145). *Recorda-te que morrerás* é uma tradução aproximada do tópico latino *Memento Mori*, aviso a respeito da condição mortal do indivíduo, inspiração a várias

expressões artístico-literárias, reveladora do aspecto criador das sociedades medievais, comumente deixado à margem por preconceitos e leituras rasas do que foi a Idade Média. A mentalidade dominante daquele período pode conhecer a morte a partir de dois extremos: “[...] a lamentação acerca da brevidade das glórias terrenas e o júbilo pela salvação da alma” (Huizinga, 1985, p.77).

A *morte de si*, apontando para um processo de individuação dos seres, acercou-se da importância do registro patrimonial, através dos documentos testamentais; além disso, trouxe à tona uma nova expressão, a morte macabra. A temática do macabro surgiu nas artes concomitantemente às *Ars Moriendi*, embora trouxesse uma mensagem distinta dessa. Na iconografia macabra temos como *tropos* o *contemptus mundi*, figurações que levam o indivíduo a refletir sobre as vaidades da vida terrena. As representações mais antigas dos temas macabros concluem uma espécie de continuidade com o Juízo Final, como é o caso do grande afresco do Campo Santo de Pisa, erguido por volta de 1310, onde além de uma parte superior representando a dualidade Céu e Inferno e uma parte inferior na que se têm imagens do Juízo Final, há a cena de um grupo de cavaleiros boquiabertos ante três ataúdes abertos, onde cada morto que neles jazem se apresenta em um grau diferente de decomposição:

[...] O primeiro conservou intato o rosto, e parecia semelhante aos jazentes que a morte abateu, mas ainda não alterou, se o ventre não estivesse inflado pelos gases. O segundo está desfigurado, putrefato, mas ainda recoberto de retalhos de carne. O terceiro está reduzido ao estado de múmia.⁸⁵

O cadáver semidecomposto, o trespassado, tornou-se o tipo mais frequente de representação da morte na época. Em 1320 já era possível vê-lo na Basílica de Assis, sendo a principal imagem da morte entre os séculos XIV ao XVI em locais como França, Flandres, Borgonha, Lorena, Alemanha e Inglaterra, coincidindo com a ocultação do rosto do morto nos enterros. Exemplos de sua aparição está na *Arte del bene morir*, de Savonarola, aproximadamente em 1497, onde está sentado aos pés da cama na iconografia. Em uma arte italiana datada de 1513, ele surge no momento em que atravessa a porta do quarto (Capranico, 1513 *apud* Tenenti *apud* Ariès, 1975). No *Livro das Horas*, está nas cenas do cemitério. Na miniatura de Horas de Rohan (de 1420, aproximadamente), o agonizante não está em seu leito, mas transportado ao cemitério. Outra diferença em relação às *Ars Moriendi* está no fato de que o corpo do jacente se encontra completamente nu, em vez de envolto por lençóis, sendo já um cadáver quando surge em sua nudez. Apesar dessas distinções, os temas clássicos

⁸⁵ BALTRUSAITIS *apud* ARIÈS. **O Homem diante da morte**. Tradução de Luíza Ribeiro. 1 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014, p.147.

das *Ars Moriendi* permaneceram, inserindo novos símbolos narrativos, como o cadáver e o cemitério. É diante desse cenário que surgiu outra representação de extrema importância para as sociedades medievais, também presente na película *O sétimo selo*, as *Danças da Morte* que, segundo Victor Infantes (1997):

Por Danza de la Muerte entiendo uma sucesión de texto e imágenes presididas por la Muerte como personaje central – generalmente representada por un esqueleto, un cadáver o un vivo en descomposición – y que, en actitud de danzar, dialoga y arrastra uno por uno a una relación de personajes habitualmente representativos de las diferentes clases sociales. Definida así, estaríamos ante una Danza de la Muerte que podríamos denominar *completa*, es decir, con texto literario y representación gráfica, nunca superpuestas o integradas, sino manteniendo su condición de universos estéticos particulares.⁸⁶

Nessas representações, a morte é a personagem central que dialoga com tipos de toda estratificação social, convocando as “vítimas” escolhidas para o fúnebre baile, independente da condição social do indivíduo, cargo ou ofício. As danças da morte tendem a evocar tópicos como o *vanitas terrenal* e *ubi sunt?* (Tudo na vida é perecível; Onde estão aqueles que foram antes de nós? – *Ubi sunt qui ante nos fuerunt?* – respectivamente), além do tópos do Juízo Final. Do ponto de vista da plasticidade, podem se apresentar como pinturas ou desenhos em pergaminhos, papel, tela, gravuras em placas, esculturas em locais como sinos, adagas, afrescos, relevos e baixo-relevo em cemitérios, igrejas, catedrais, pontes, etc. (Infantes, 1997, p.21). Três textos se destacam na cronologia literária das Danças da Morte e são os seguintes: As *Upper Quatrain* alemãs; a *Danse Macabre* francesa e a *Danza General da la Muerte* espanhola, produzidas no fim do século XIV até os primeiros anos do século XV, estima-se. Literariamente, tem-se no texto das danças a presença de alegorias, de paródias e do grotesco; além da óbvia relação com a escatologia cristã, há nessas figurações a presença de uma herança egípcia no que diz respeito às representações, além do diálogo com o cânone do gênero – o *Livro dos Mortos*. Em muitas danças, existe uma alternância entre um morto e um vivo, de modo que cada par é conduzido por uma múmia, homem ou mulher: “A morte estende a mão para o vivo que vai arrastar, mas que ainda não se submeteu. A arte reside no contraste entre o ritmo dos mortos e a paralisia dos vivos” (Ariès, 2014, p.151). A moralidade aqui consiste na igualdade dos humanos, cujo destino final é a morte, e o tópico *Memento Mori*: recordai que morrerás. Há também o tema do *Triunfo da Morte*, cujo sentido é o poderio inestimável e soberano dessa “entidade”:

⁸⁶ INFANTES, Victor. **Las Danzas de la Muerte**. Génesis y Desarrollo de un Género Medieval. (Siglos VIII – XVII). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997, p.21.

LA MUERTE:

[...] A la dança mortal venit los nacidos
 que en el mundo soes de cualquiera estado,
 el que non quisiere a fuerça e amidos
 fazerle he venir muy toste parado:
 pues que ya el frayre vos ha pedricado
 que todos vayaes a fazer penitencia,
 el que non quisiere poner diligencia,
 por mi non puede ser mas esperado.

Primeramente
 llama a su dança a dos donzellas.

A esta mi dança traxe de presente
 estas dos donzellas que vedes fermosas.
 Ellas vinieron de muy malamente
 oir mis canciones, que son dolorosas,
 mas no les valdran flores e rosas
 nin las composturas que poner solian:
 de mi si pudiesen partirse querrian,
 mas non puede ser, que son mis esposas.

A estas e a todos por las aposturas
 dare fealdad, la vida partida,
 e desnudedad por las vestiduras;
 por siempre jamas muy triste aborrida,
 e por los palacios dare por medida
 sepulcros oscuros de dentro fedientes,
 e por los manjares gusanos royentes
 que coman de dentro su carne podrida.

E porque el sancto padre es muy alto señor
 que en todo el mundo non ay su par,
 desta mi dança sera guiador,
 desnude su capa, comience a sotar;
 non es ya tiempo de perdone dar
 nin de celebrar en grande aparato,
 que yo le dare en breve mal rato:
 dançad, padre sancto, sin mas detardar...⁸⁷

Por *Avaratia* se entende avareza, sentimento que marcou a era macabra devido a um excessivo apego daquelas sociedades aos bens materiais, aos entes queridos e a tudo aquilo que fora construído como patrimônio ao longo da vida, seja esse concreto ou afetivo. Nesse ínterim, o período a que nos debruçamos foi concebido pelo julgo de um amor extremo à temporalidade, ao terreno, e a iconografia macabra é a expressão grotesca desses sentimentos. Segundo A. Tenenti (*apud* Ariès, 2014, p.169), observa-se que no fim da Idade Média já não havia a associação morte-viagem ou morte-trespasse, mas sim morte-decomposição, com um enfoque especial na figuração física. A transição entre Idade Média e Renascimento reforça

⁸⁷ Fonte: [Danza de la muerte](https://mason.gmu.edu/~rberroa/Danzadelamuerte.htm). Disponível em: <https://mason.gmu.edu/~rberroa/Danzadelamuerte.htm>. Acesso em: 26 mar. 2021.

esse sentimento “amoroso”: há um apego excessivo ao mundo físico, levando à consciência do fracasso, da decomposição e da efemeridade da vida. Em vista disso, nesse período surge nas artes a “natureza morta”, como forma de eternizar o passageiro. No âmbito da sua simplicidade, tudo se torna precioso para aquele indivíduo que sofre com o fim da vida. Tornam-se comuns fortes demonstrações de luto, como o uso da roupa preta, dando sentido ao que foi dito anteriormente: era preciso eternizar também a dor da separação física. Outra prática que se tornou comum é a da oração pelos mortos, que tem no texto de *Macabeus* – século I.A.C. – sua primeira manifestação. A morte passa a ser motivo de celebrações, cultos, orações, novas formas ritualísticas, como a missa de *Réquiem* para os fiéis defuntos. Todos esses costumes demarcam a clericalização da morte. Sobre esse período, resta-nos descrever a importância que se deu aos documentos testamentários. A preparação para uma boa morte consistia em três itens:

A primeira é confessar-se, a segunda é comungar. ‘A terceira coisa que um moribundo faz para se preparar a comparecer ao Julgamento de Deus é pôr na melhor ordem possível seus negócios temporais, examinar se tudo se acha em bom estado e dispor de todos os seus bens’.⁸⁸

O objetivo desta orientação eclesiástica era o de não esquecer os familiares do defunto e a própria Igreja. Dessa maneira, além dos interesses escusos potencializados pela Contrarreforma Católica, o testamento se tornara um gênero literário, o qual foi chamado por Michel Vovelle de “belo testamento”⁸⁹. O testador deveria registrar não só a disposição de seus bens, como também uma consciência de si e a importância de seus últimos desejos perante a família e a comunidade a qual pertencia. No século XVIII, o testamento se tornou completamente laico. Até então, os vivos não temiam seus mortos, uma vez que compartilhavam os mesmos espaços. A antiga repugnância aos mortos se domesticara principalmente pela fé na ressurreição, acrescida pelo culto aos mártires dessa época e a seus túmulos, diferenciando a antiguidade pagã dos novos cristãos, de maneira que a velha escatologia se habituou às crenças telúricas, em uma atitude paroxística de familiaridade.

Desse modo, tinha-se a valorização extrema do local de sepultura, uma vez que se acreditava que os que não a possuísem eram condenados ao sono eterno. A esperança se baseava na ressurreição, pois, a morte não era um fim, senão um estágio, travessia para a vida eterna, essa sim almejada com paixão. Entre os séculos XV a XVIII, desejava-se ser sepultado

⁸⁸ ARIÈS, Philippe. **Sobre a história da morte no ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro, Ediouro, 2003, p.261.

⁸⁹ Cabe ressaltar a importância do historiador Michel Vovelle no que diz respeito ao estudo aprofundado do gênero enquanto literatura e registro histórico.

próximo ou dentro das igrejas: os enterros *ad sanctos*, isto é, próximo aos santos, na nave das igrejas, era muito comum, até a passagem desse costume para o enterro *apud ecclesiam*, ao redor das igrejas em seu adro, nas cercanias das basílicas dos cemitérios, com a chegada das sepulturas nas cidades. Sobre o sepultamento *ad sanctos*, esse serviu como um dispositivo de controle por parte da Igreja. De acordo com o historiador Luiz Lima Vailati (2010), esse tipo de sepultamento servia como ferramenta para a salvação da alma, uma vez que era estritamente proibido aos excomungados, cismáticos, pagãos e inclusive crianças não batizadas, posto que, segundo o historiador (Vailati, 2010, p.219): “morrer bem é morrer criança”. Outra função dessa categoria de enterro era a de lembrar aos vivos de que um dia morreriam, de maneira que inspirava o cristão a buscar um aprimoramento moral, consciência ligada ao processo de individuação das sociedades europeias e também com o advento da crença no Purgatório⁹⁰.

O indivíduo desse período almejava uma sepultura perto daquelas de seus entes queridos já falecidos, o que significa que ser enterrado na igreja ou ao redor dela não era uma prática social somente das classes altas. No imaginário popular, tais costumes significavam que não havia distinção mental entre vivos e mortos, sagrado e profano. De meados do século XVI até parte do século XVIII, os cemitérios equivaliam à ideia de praça pública bem como de espaço reservados aos mortos: “cemitério tomou rapidamente o sentido de refúgio, asilo” (Lesne *apud* Ariès, 2014, p. 84). Exemplo disso é que o exercício cívico coletivo ocorria nesses espaços, por meio de reuniões de cunho religioso e político. Outra característica do período é a estreita e antiga relação entre morte e sono. Ela retorna, incentivando o indivíduo à dúvida sobre o separatismo da alma e do corpo, o que fomentou a curiosidade daquela sociedade em torno dos rituais de embalsamento e das múmias, da anatomia e da dissecação de cadáveres, como se observou nas obras de transição entre séculos XVIII e XIX, cujo precursor foi o escritor, filósofo e revolucionário francês Marquês de Sade, expoente de uma inflamada aproximação entre Eros e Thânatos, marcada pelo erotismo, pela violência e pela necrofilia⁹¹:

⁹⁰ Em se tratando de Brasil, Luiz Lima Vailati (2010, p.181) afirma sobre os enterros *ad sancto*: “Deve-se observar, desde já, que apesar da origem bastante remota e de este estar ligado a concepções de morte há muito abandonadas (pelo menos no seu principal), esse costume não só permaneceu, ganhando, para tanto, significados adicionais como, no caso do Brasil, arraigou-se profundamente. Tanto foi assim que, as autoridades civis, quando decididas a eliminar essa prática, encontraram descontentamento e resistência por parte da população traduzidos numa forte relutância em fazer-se respeitar tal interdição que, em alguns casos, deu origem a violentas revoltas e motins.”

⁹¹ Sobre a “morte aparente”, sentido que amplifica ao medo da morte até então inexistente: “Como só se deveria enterrar a jovem no dia seguinte, pediram ao religioso que a velasse durante a noite. Sendo atraído pelo que ele ouvira falar da beleza da jovem, descobriu o rosto da pretensa morta e, longe de encontrá-la desfigurada pelos horrores da morte, notou nela graças animadas que, fazendo-lhe esquecer a santidade dos votos, e abafando as ideias funestas que a morte naturalmente inspira, o levaram a tomar com a morta as mesmas liberdades que o sacramento não podia autorizar durante a vida”. (ARIÈS, 2014, p.502). Tanto o monge que não está seguro de sua vocação quanto o amante incestuoso são personagens típicos do que se

Se por um lado, as danças macabras dos séculos XIV e XV eram castas, as que foram criadas nos séculos XVI eram ao mesmo tempo violentas e eróticas: o cavaleiro do Apocalipse, de *Dürer*, está montando um animal ético que só tem pele, mas essa magreza faz ressaltar a força dos órgãos genitais, por um contraste certamente desejado. Em Nicolas Mael, a morte não se contenta em designar uma mulher, sua vítima, aproximando-se dela e levando-a por sua exclusiva vontade: viola-a e mergulha a mão em seu sexo. A morte já não é o instrumento da necessidade; está animada por um desejo de fruição, sendo, ao mesmo tempo, morte e volúpia.⁹²

De acordo com Georges Bataille (1897-1962), aludindo a Sade e ao erotismo, o aristocrata francês e escritor libertino expressava o amor levado ao extremo como objeto de morte, pensamento que será aprofundado no segundo capítulo dessa tese doutoral. A morte é o interdito que tem no erotismo um meio de expressão. Sua imagem, segundo Bataille (1987), é a do destino da humanidade, sendo o cadáver um simulacro de toda sorte humana, à medida que a violência que acometeu aquele corpo é a que também nos acometerá, testemunho da destruição que cabe a todo ser vivente. Assim, o interdito que se apossa do cadáver é o da resistência que ainda nos separa de uma violência inaugural, em oposição ao movimento do trabalho, demarcado por uma organização em comparação à morte – ápice da desorganização. Para o ser humano primitivo, isso caracterizava um contrassenso: a técnica como centro organizador, tendo como duplo a violência desorganizadora que é o inevitável morrer. Os interditos ligados à morte legaram à civilização Ocidental a herança desse passado. Foi a partir de civilizações atávicas que se obteve o conhecimento acerca dos interditos sexuais e de sua transgressão. Nesses termos, a experiência íntima do erotismo sexual pode levar ao medo do descontrole, à *hybris* desorganizacional do indivíduo. De acordo com Vailati (2010, p.215): “Santo Agostinho, por exemplo, acreditava que era por meio da concupiscência que o pecado original se transmitia infalivelmente a todo o gênero humano”.

Para Morin e autores que com ele dialogam, o mito da expulsão do paraíso está intimamente ligado à noção de sexo e, em consequência, de morte:

O judaísmo, através de Cristo, traz portanto um ‘arquétipo’ da relação homem Deus em que se cristaliza a culpabilidade, ela própria momento fundamental do progresso da consciência individual. O cristianismo centrará toda esta culpabilidade no problema da morte e com ele restaurará sua salvação. A morte não é mais que o castigo do pecado, isto é do ato sexual.⁹³

denominou *romance noir*, que pode ser definido como romance “negro” (noir = negro, em Francês). Nessa passagem, tem-se uma encenação do tema da necrofilia contada por Louis, cirurgião. No desfecho do texto, a aparente morta assim não estava, vindo a dar à luz posteriormente.

⁹² ARIÈS, 2014, p.491.

⁹³ MORIN, Edgar. O Homem e a Morte, 1997 *apud* VAILATI, Luiz, 2005, p. 215

De acordo com Ariès (2014), com o início da tipologia da *morte do outro*, no século XIX, estabelece-se uma profunda relação entre morte e sexualidade, na qual o macabro se rende ao erotismo por meio das cenas de cópulas de múmias, no teatro francês, barroco e elisabetano; também na presença da necrofilia em expressões artísticas, como a literatura. A mentalidade sobre a morte se modifica: aqueles que sobreviveram ao alcance dela não aceitam de forma genuína a partida do outro, com a conformidade habitual de épocas anteriores. É o momento do culto à lembrança imediata: “Os autores de projetos de cemitérios do século XVIII desejam que estes sejam ao mesmo tempo parques organizados para a visita familiar e museus de homens ilustres, como a catedral de Saint-Paul em Londres” (Ariès, 2014, p.76). Um elemento importante nessa nova compreensão da morte é o retorno ao campo e à natureza por parte dos homens das luzes dos séculos XVIII e XIX, que buscaram nela o refúgio do seu sentido, o que Ariès nomeou como “doçura narcótica” e “paz maravilhosa” (Ariès, 2003, p.547). Tem-se o surgimento da doutrina espiritualista kardecista na Europa. A alma, nesse momento, isto é, o espírito, tornou-se um ser por completo, desassociando-se do corpo morto. Com isso, no dia 18 de abril de 1857 surge o espiritismo kardecista inaugurado com a publicação do Livro dos Espíritos, tendo como mentor o francês Léon Denizard Rivail, conhecido como Allan Kardec.

O contato “íntimo” com os mortos originou uma passagem do que se tinha até então como *memento mori* para *memento illius*: o culto em torno na memória. O caixão que guardava o corpo morto passa a guardar o cacho de cabelos do ser ausente. *Memento illius* significa a recordação de uma pessoa especial: “lembre-se disso” (Ariès, 2014, p.617). Outra modificação substancial aconteceu em relação à ideia de Mal. Uma vez estabelecido o espaço do Purgatório, que marcou o nascimento da doutrina luterana, por meio da negação da nova escatologia da morte, deu-se o surgimento das devoções às almas, através da iconografia dos Retábulos das Almas do Purgatório. A salvação estava ao alcance de todos que se dirigissem à Igreja por meio de práticas espirituais. Missas eram oferecidas aos falecidos e atitudes de caridade eram adotadas em nome do defunto. Sobre isso, os testamentos também serviram para atestar à preocupação em encomendar a oração de ofícios religiosos, após a morte, para a salvação da alma do defunto e dos familiares, tanto é que devotos possuidores de maiores posses erguiam capelas, determinando certo patrimônio para a celebração de missas póstumas. Apesar de todas essas manifestações em torno da alma, A Igreja Católica já habituada à manutenção do sistema de crenças Céu, Inferno e Purgatório se negou, conforme ainda se tem hoje, a alterar qualquer escatologia que aprovasse a comunicação entre vivos e mortos, com exceção às orações pela alma, que entre os séculos XVII ao XX se tornaram a devoção mais

disseminada de então⁹⁴. Por essa razão, a ideia de Mal subjacente à de morte tornava-se menos eficaz visto que os mortos, por meios desses novos fenômenos, tornaram-se espécie de “mortos-vivos”, possíveis de serem evocados no ambiente físico por meio do afeto, da lembrança, das orações, de uma nova concepção psicológica de além-vida, que ganhou força com a dissolução da ideia de Mal e de Inferno que se teve no século XIX: “No Além, no mundo dos espíritos, já não haverá o Mal, e eis porque a morte é tão desejável...” (Ariès, 2014, p. 634).

Essa alteração de mentalidade acerca da morte tocou o espaço físico do cemitério que, afastando-se do centro das cidades, tornou-se um museu de belas-artes. No início do século XIX, o homem moderno poderia escolher entre o enterro em um cemitério comum ou em sua propriedade privada, sendo aquele o local onde jaziam as classes baixas por não possuírem campos e propriedades fora da cidade. A visita ao cemitério se tornou habitual, como local de beleza maior na geografia social, para honrar a alma do defunto, a saudade do ente querido, estabelecendo outro tipo de conexão baseada no *memento illius*. Nasceram os túmulos literários, nos quais elegias e poemas eram usados nas exéquias como honra ao defunto, sendo inclusive anexadas no cadafalso em folhas volantes. Quatro temas eram de predileção como elogio aos mortos: a natureza; a saudade da vida; a *aurea mediocratis* e a comunicação entre os vivos e os mortos, tornando-se possível chorá-los, conforme se observou nos epitáfios da época, longos e afetuosos.

1.3.1 Brasil oitocentista: invasão mundana no sagrado

Enquanto isso, no Brasil oitocentista, um dos movimentos marcantes na história do país e que se relaciona à mentalidade sobre a morte à época foi a Cemiterada na Bahia do século XIX, cujas marcas profundas naquela sociedade estão presentes na contemporaneidade. A Cemiterada foi uma revolta contra o cemitério do Campo Santo, e contra as ideias europeias por uma reforma higienista, ocorrida na Bahia no dia 25 de outubro de 1839. Com sua inauguração por uma empresa privada, tornava-se proibido os enterros nos adros das Igrejas, costume da época que, conforme já vimos, legitimava a salvação da alma

⁹⁴ “Em todas as igrejas bastante grandes para poderem ter vários altares, reservava-se uma capela para essa devoção, muitas vezes mantida por uma irmandade especializada. O altar é encimado por quadro que representa, em toda a parte, praticamente a mesma cena que se encontra em Viena, Paris, Roma, na Provence em certamente, no México; embaixo, as almas queimam-se em meio às chamas, os olhos levantados para o Paraíso de onde virá a liberação; em cima, abre-se o céu, tendo de um lado o Cristo e a Virgem com o menino Jesus, e de outro um ou dois santos intercessores, escolhidos principalmente entre os mais populares: Santa Ágata com os seios cortados, mas principalmente os santos mendicantes. Famosos fundadores das grandes devoções e frutuosas indulgências, São Domingos e seu rosário, São Simão Stock e seu escapulário, São Francisco cuja corda permite içar algum monge confiante ou um laico que teve a preocupação de se filiar à ordem terceira” (ARIÈS, 2014, p.623).

daquele morto. A Cemiterada teve início como um protesto convocado pelas irmandades e ordens terceiras de Salvador, organizações de leigos católicos cuja função de preparo dos funerais de seus confrades e consocias era um costume habitual nessas comunidades. De acordo com o historiador João José Reis (2017):

Os confrades lá chegaram com pompa, vestindo seus hábitos e capaz, carregando cruzes e as coloridas bandeiras que identificam cada irmandade. Segundo o relato do presidente da Bahia na época, Francisco de Souza Paraíso, “todas, ou quase todas as irmandades se apresentaram em corpo com suas insígnias ante o Palácio do Governo.” Uma verdadeira procissão religiosa, que tirou a legitimidade do uso da força contra os participantes: “difícil cousa seria empregar a força contra homens revestidos de opas e munidos de cruzes alçadas”, justificou-se posteriormente o chefe de polícia, Francisco Gonçalves Martins, defendendo-se da acusação de inércia.⁹⁵

O levante evidenciou a mentalidade popular em relação à morte e aos ritos fúnebres, uma vez que se voltou contra uma utilidade pública que, à priori, visava o bem comum. Alguns pesquisadores e historiadores enxergaram na Cemiterada uma “expressão atrasada de religiosidade” (Reis, 2017, p. 23). As irmandades, religiosos (padres, sacristãos), comerciantes funerários e população teria incitado a revolta contra o Campo Santo, insuflando um lado supersticioso e “ignorante” do povo, embora não se possa afirmar que se tenha tratado apenas de uma questão “terrena”. A visão de João José dos Reis em *A Morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX* (2017) contraria esse discurso simplista, realizando um sensível e minucioso relato a respeito da insurreição, relacionando-a à mentalidade dos brasileiros e das brasileiras oitocentistas, como na importância da morte para aquele indivíduo, essa que, segundo Reis, era uma expressiva mobilização ritualística, íntima à ideia de morte domesticada de Ariès ou a “morte barroca” de Michael Vovelle.

Ao longo daquele período, a cidade de Salvador, porto privilegiado de comércio externo por sua abertura marítima, destacou-se pela longa manutenção da escravidão no seio de sua sociedade, fato esse que deixou marcas na arte, na cultura e na religião não só da cidade, mas de todo o país. A península de Itapagipe, por exemplo, tinha um papel preponderante na cultura local, dada a sua numerosa população negra e situação fronteiriça que possibilitou a formação de terreiros de Candomblé e de quilombos; já no litoral Norte, em Itapuã, havia um grande número de homens e de mulheres escravizados que trabalhavam na pesca e exerciam trabalhos agrícolas para abastecer a capital de Salvador. Nesse cenário, a península de Itapagipe possuía a Freguesia de Nossa Senhora da Penha, onde era situada a

⁹⁵ REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p.16.

Igreja do Bonfim, importante local das romarias devocionais. Observa-se, através desse histórico, a forte influência de africanas e africanos na formação da sociedade brasileira do século XIX, também nas expressões religiosas que influenciaram a ideia de morte daquela sociedade. A morte era um acontecimento usual na vida dos brasileiros do século XIX. Com o tráfico de africanos para o Brasil, que teve seu auge a partir da década de 1790 e durante as três primeiras décadas do século XIX, junto do comércio açucareiro, expandido nesse período, segundo Reis (2017, p.42), considera-se o número de sete mil pessoas escravizadas que anualmente chegavam ao Brasil, de lugares como a região do golfo do Benim e da República Popular de Benim, além da Nigéria, dos grupos aja-fon-ewe, ioruba, hauça e nupe; Angola, Benguela e de regiões do Sul da África (*Ibid.*, p.42). Essas pessoas eram conduzidas a outras regiões do país, não apenas à Bahia, sendo que muitas delas morriam logo nos primeiros dias no país, além das que faleciam ao longo do trajeto, tornando o Oceano Atlântico um cemitério de pessoas escravizadas. Em relação aos sobreviventes, as taxas de mortalidade eram muito altas. Não podemos esquecer a influência dos grupos imigrantes nesse processo. De Portugal chegaram cidadãos do Norte, da região de Entre-douro e de Minho:

Só da área de Porto e Braga, e suas imediações, se registraram 787 pessoas. De Lisboa vieram apenas 127. Esses brancos de além-mar reproduziram na Bahia muitos aspectos de sua cultura regional, inclusive suas atitudes diante da morte e dos mortos.⁹⁶

De acordo com Johildo Athayde (*apud* Reis, 2017, p. 43), três picos de mortalidade ocorreram entre as décadas de 1820 a 1850. A primeira se deu entre 1823-1834, ocasião da guerra entre portugueses e baianos; o segundo foi em 1830 e esteve relacionado a um surto de varíola, que atingiu a todas as dez freguesias da cidade, junto a um surto de cólera no ano de 1831; por fim, entre 1837-1838, a mortalidade teve seu auge devido à guerra da Sabinada, além de epidemias de varíola e rubéola. Em 1855, houve a grande epidemia de cólera, “sem nenhuma dúvida o mais traumático de todo o século XIX” (Athayde *apud* Reis, 2017, p.43). Outras causas comuns de morte na época foram a tuberculose, a tifo, a apoplexia, o sarampo, a hidropsia, o escorbuto e a erisipela. A taxa de mortalidade infantil era alta em Salvador, o que se refletia também entre as pessoas escravizadas, visto que quase metade dessas não chegava aos onze anos de idade, de acordo com Reis (2017, p.43). Aproximadamente 90% da população de Salvador vivia sob uma forte pobreza no século XIX, de acordo com Katia

⁹⁶ REIS, 2017, p.42.

Mattoso (*apud* Reis, 2017, p. 45)⁹⁷. A sobrevivência das crianças era uma preocupação da sociedade baiana, pois, praticamente todas as famílias possuíam o seu “anjinho familiar”⁹⁸. Esse cenário de morte, relacionado a um forte antilusitanismo da época foi o cerne de tensões e conflitos no Brasil Império. Antes da Cemiterada, uma série de rebeliões ocorreu em Salvador e no Recôncavo baiano, organizadas por escravizados africanos junto de africanos libertos: os nagôs e os hauçás foram os principais mobilizadores dessas insurreições que, dentre todas, destaca-se a revolta de 1835, organizada por escravizados muçulmanos, os *malês*. Essa rebelião contra os senhores brancos e contra a imposição da fé católica reuniu os muçulmanos e candomblecistas, bem como escravizados de outras religiões étnicas. Aproximadamente seiscentos africanos participaram desses atos de insurreição e mais de setenta morreram em combate ou por decorrência dos ferimentos adquiridos. Cerca de trezentos participantes foram julgados e centenas foram condenadas a todo o tipo de punição:

Após três anos de repetidas comoções sociais, a província experimentou um breve período de paz, rompido em 1835 com a revolta dos malês. No ano seguinte aconteceu a Cemiterada e em 1837 a Sabinada, a mais séria das rebeliões do período. Este movimento, assim chamado em alusão a seu chefe, o médico mulato Francisco Sabino da Rocha Vieira, resultou na ocupação de Salvador pelos rebeldes durante quatro meses. Dele participaram oficiais militares, profissionais liberais, empregados do governo, artesãos e pequenos comerciantes; apoiou o movimento a população negra e mestiça de Salvador, que formava a maioria de seus habitantes.⁹⁹

Em vista desse cenário, a Cemiterada emergiu como um acontecimento em defesa da boa morte metaforizada na importância dos ritos fúnebres para aquela sociedade, imersa em um catolicismo barroco marcado por pomposas e megalomaniacas expressões de fé¹⁰⁰. No relato de um juiz de paz, de nome Moraes (Reis, 2017, p.419), é descrito que mais de mil pessoas, pertencentes a diversas condições sociais, reuniram-se a fim de destruir o novo cemitério. Em 1841 teve início às obras de reconstrução do Campo Santo e no ano de 1843 foram transferidos para o novo cemitério cadáveres de escravizados e indigentes enterrados no Cemitério do Campo da Pólvora. Em maio de 1844, os defuntos do hospital da Santa Casa

⁹⁷ “Em fins de 1833, o presidente da Bahia implorava ao governo imperial a remessa de alimentos para diminuir a fome do povo” (REIS, 2017, p.50).

⁹⁸ Sobre a morte infantil: “Wetherell achava que o baiano não via como infortúnio a morte da criança, cujo cadáver era ‘adornado com cuidado particular’” (REIS, 2017, p.175). As crianças, em seus enterros, eram fortemente maquiadas, adornadas e rodeadas de flores, cujas mortalhas - vestes próprias para sepultamento - invocavam mitos da fertilidade, como o de São João e as de Nossa Senhora da Conceição, para que a alma do “anjinho” intercedesse na chegada de outro filho para as famílias enlutadas.

⁹⁹ REIS, 2017, p. 56.

¹⁰⁰ “Missas celebradas por dezenas de padres, acompanhadas por corais e orquestras, em templos cuja abundante decoração era uma festa para os olhos, e sobretudo funerais grandiosos e procissões cheias de alegorias, de que participavam centenas de pessoas. Talvez tenha razão Pierre Verger quando escreve que o barroco baiano foi principalmente “um barroco de rua”. E aqui se destacavam, além dos funerais, as festas das confrarias católicas, em que música, dança, mascaradas, banquetes e fogos de artifício alegravam os fiéis em apoteóticas homenagens aos santos de devoção.” (REIS, 2017, p. 60).

e escravizados passaram a ser enterrados exclusivamente nas covas comuns do novo cemitério. Com a epidemia de cólera, no ano de 1855, o Campo Santo passou a operar integralmente, durante os nove meses de duração da peste, ocasião em que na província da Bahia faleceram quarenta mil habitantes, sendo oito mil apenas na capital:

A Bahia jamais conhecera fenômeno semelhante. A epidemia gerou pânico, as pessoas - inclusive padres e médicos - fugiam dos doentes e temiam se aproximar dos cadáveres e coléricos, que frequentemente permaneciam insepultos até serem incinerados às dezenas. A população tinha “horror aos mortos”, segundo o presidente da província. “Em tempo de epidemia”, escreve Lebrun, “a morte deixa de ser um espetáculo ou uma eventualidade, ela se torna uma ameaça pessoal, distinta, imediata.”¹⁰¹

Em ocasião da peste, os enterros nas igrejas voltaram à proibição e a sociedade baiana se viu obrigada a acostumar-se à nova realidade. De acordo com Reis (2017), a morte era um grande espetáculo na Bahia, de maneira que muitas celebrações religiosas a tratavam como celebrações da vida, semelhantemente ao *Día de Los Muertos* mexicano, no que tange à noção de sincretismo, como fusão de antigos rituais astecas e maias, transplantados para a doutrina católica e a cultura hispânica. Com a dizimação da cultura indígena do sacrifício aos mortos pelo colonialismo imperialista espanhol, a celebração do dia dos Finados foi instituída em oposição aos ritos ancestrais dos grupos dominados; mas, apesar das tentativas de coibição, a festividade do calendário católico se tornou uma festa particular; animação, música, jantares com os mortos nos cemitérios são algumas das práticas da festividade que permite ao indivíduo celebrar a morte com seus antepassados¹⁰². No Brasil, a procissão do Senhor dos Passos acontecia no primeiro domingo da quaresma. A vigília que acompanhava a imagem de Jesus Cristo morto, de acordo com o relato de Reis, assemelhava-se a um acampamento animado:

Famílias inteiras superlotavam a igreja, levando esteiras, cobertores, comidas e até penicos; do lado de fora, vendedores ambulantes se misturavam a pessoas cantando e tocando flautas, violões, cavaquinhos e harmônicas¹⁰³.

Outro exemplo é a procissão do Enterro do Senhor, organizada pela Ordem Terceira do Carmo, com a participação de outras irmandades, autoridades civis, eclesiásticas e

¹⁰¹ REIS, 2017, p. 424.

¹⁰² Ainda sobre o Dia dos Mortos no México: “[...] sentam-se por entre as lápides e comem ao som de música e de canções, em grande animação, dando forma à ideia de que devemos ‘comer, beber e gozar a vida, porque a morte é certa’. [...] A festa prolonga-se por toda a noite e não é considerada uma ocasião solene ou melancólica, mas sim uma verdadeira celebração”. GALLERY, Steven. Verbete Dia dos Mortos, p. 174-175.

¹⁰³ REIS, 2017, p.82

militares. O esquife simbólico do Senhor morto era festejado através fogos de artifício, sendo essas procissões festivas um modelo para os antigos funerais brasileiros, chamado por Reis de festas fúnebres, que “antecipavam o feliz destino imaginado para o morto e, por associação, promovia esse destino” (Reis, 2017, p.172). Cerimônias fúnebres africanas, como o *axexê*, foram mantidas pelos negros escravizados no Brasil, apesar da absorção das solenidades católicas. Era comum que ao lado externo das cerimônias fúnebres dos africanos houvesse música, tambores, bater de palmas e cortejos festivos. Essa carnavalização da morte ocorria semelhantemente nas festividades solenes do calendário católico. Na festa de Nossa Senhora do Rosário da confraria dos Pretos, por exemplo, festejava-se com pompas e majestade o Rosário de Maria Santíssima. Ornamentava-se a capela e se usava máscaras divertidas, conforme o relato do padre Manuel de Cerqueira Torres, em 1760¹⁰⁴:

A invasão mundana do sagrado não tinha cor. A execução de danças e mascaradas no espaço da festa religiosa fazia parte de uma antiga tradição portuguesa, ligada à permanência de fortes elementos pagãos no catolicismo da península Ibérica. Visitando Portugal em 1466, um europeu de país mais frio incluiu a realização de danças nas igrejas em sua lista de estranheza portuguesas. Apesar dos protestos puristas, essa vivência festiva e mesmo erótica da religiosidade sobreviveria à Reforma católica e seria transladada para o Brasil- Colônia. Aliás, tanto aqui como no Velho Mundo esse catolicismo lúdico favoreceu a adesão dos negros, que por seu lado abriram novos canais para seu desenvolvimento.¹⁰⁵

1.3.2 Silêncio, Medicalização e Tabu

Voltando ao contexto europeu, trataremos da crise contemporânea da morte, expressão cunhada por Edgar Morin (1976) para o fenômeno que se circunscreveu historicamente no início do século XX, como uma consequência de todo o processo histórico, sociológico e antropológico narrado até então. A esse novo comportamento diante da morte e da vida, Ariès deu o nome de *morte invertida*, última fase de sua tipologia. A finitude foi silenciada e interdita, esvaziada de imagens e de discursos metafísicos, figurando-se na narrativa da memória através da afetividade e de uma “limpeza da morte”, que passou a ser entendida como um acontecimento sujo. Em *A morte de Ivan Ilitch* de Tolstói (1866), tem-se uma narrativa sobre um burguês russo, que vivia sob o julgo das máscaras sociais da época: o funcionário público, o bom marido, o pai. Em sua vida monótona e previsível, Ivan Ilitch

¹⁰⁴ REIS, 2017, p. 80.

¹⁰⁵ SAPORTES, José, 1970 *apud* REIS, 2017, p.82.

adoece. Buscam-se os melhores médicos e, a partir de então, a iminência da morte da personagem é negada e ela é envolta em um ambiente de mentiras e de angústia por ser impedido de vivenciar a experiência do próprio fim, sobre a qual nada se diz a respeito. Até que um dia a personagem se revolta, vira-se à parede, em uma atitude de esgotamento, despede-se da família e morre “Deixem-me morrer em paz” (Tolstoi *apud* Ariès, 2003, p.285). A mentira era o mal que atormentava os dias de Ivan Ilitch, a que o condenou com o apoio da orientação médica da época. Pode-se dizer, portanto, que a narrativa de Tolstoi é um poderoso exemplo dessa inversão de valores a respeito da morte moderna. A menção à finitude passou a ser evitada em todas as suas denominações; até a extrema-unção dos enfermos se torna o “sacramento dos doentes” após o Concílio do Vaticano II, entre 1962-1965, demarcando uma crise na linguagem da morte, como quando não se diz a palavra câncer, substituindo-a por um eufemismo. De acordo com Ariès (2014):

Assim, durante o último terço do século, um fenômeno enorme se produziu, que apenas se começa a perceber: a morte, esta companheira familiar, desapareceu da linguagem, seu nome tornou-se interdito. No lugar das palavras e dos signos que nossos ancestrais haviam multiplicado, difundia-se uma angústia difusa e anônima. A literatura, como Malraux e Ionesco, reaprende a dar-lhe seu velho nome, desgastado pelo uso, pela língua falada e pelas convenções sociais. Na vida quotidiana, a morte, outrora tão loquaz, tão frequentemente representada, perdeu toda positividade, não é senão o contrário ou o inverso do que realmente é visto, conhecido e falado.¹⁰⁶

Sobre a crise na linguagem da morte, de acordo com Vicente Verdú (2003) - escritor, jornalista e sociólogo espanhol - a morte se adequava à época dos sepultamentos de nossos antepassados, no auge de uma tradição de mausoléus e responsórios direcionados ao “além”. Hoje, porém, a morte se tornou um mal absurdo e inatural; suportamo-la por necessidade, como um “elemento de uma lista obscura dos atrasos que ainda devem ser superados” (2003, p. 245). Segundo o pensador, até a chegada do capitalismo, a vida útil dos objetos utilizados pelo ser humano era extensa e significativa até que, a cabo de um tempo exaustivo, feneciam. Uma geladeira era constantemente reparada até que um técnico decretasse seu fim; na contemporaneidade, no entanto, o mesmo artefato, ou um rádio e computador são substituídos sem que possamos vê-los definhando. Livramo-nos desses aparelhos quando se tornam obsoletos, rejeitando toda a ideia de extinção. Da mesma maneira, desacostumamo-nos à ideia de morte, porque o capitalismo permitiu ao homem reinventá-la e reciclá-la para não ter de experimentá-la em sua essência. Dialogicamente, o ensaio de Walter Benjamin intitulado *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1987) se valeu da mesma

¹⁰⁶ ARIÈS, 2014, p.273

perspectiva de “crise” da morte na modernidade, ao relacioná-la à extinção da arte de narrar, isto é, de intercambiar experiências. Segundo Benjamin, a ideia de morte perdeu na consciência coletiva sua onipresença e força de evocação. Isso se deve à tentativa da sociedade burguesa do século XIX, amparada por instituições higiênicas e sociais, de afastar o homem moderno do espetáculo da morte, expulsando-a do universo dos vivos. Se antes morrer era um episódio público na vida do indivíduo, na modernidade a morte ganhou o estatuto de interdito, negação e abreviação: “[...] Hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais” (Benjamin, 1987, p. 207).

É na morte que reside a autoridade narrativa. De acordo com Benjamin, é no momento da morte que a sabedoria do indivíduo e sua existência vivida tomam uma forma comunicável. O inesquecível aflora nos gestos e olhares do homem que atinge uma autoridade comunicativa nunca antes vivida. Essa autoridade é encontrada na origem da narrativa, visto que, “... a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade” (Benjamin, 1987, p. 208). Dessa forma, o desaparecimento do narrador clássico, de acordo com Benjamin, teve início devido ao processo de extinção da sabedoria, “o lado épico da verdade”. A introdução tecnológica no século XIX foi responsável pelo empobrecimento de experiência do indivíduo, pois o mundo capitalista impedia a sua construção. Empobrecidos, restou ao homem uma vivência imediata e individual, compatível, segundo o pensador, à ascensão do gênero romanesco, cuja difusão só foi possível com o surgimento da imprensa. Logo, Benjamin identificou a difusão da informação como responsável pelo declínio da “arte de narrar”:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres de notícias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. [...] Quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte de narrar está em evitar explicações.¹⁰⁷

A morte se tornou suja e inconveniente, vivida com exclusividade no espaço hospitalar, privando o moribundo da compreensão de seu fenecimento. Na contemporaneidade, inexistente o caráter de solenidade que houvera em séculos anteriores, de maneira que o comum é a tentativa de dissimulação de sua chegada, a fim de poupar o paciente e seus familiares:

¹⁰⁷ BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura. Documentos de barbárie** (Escritos escolhidos). Tradução de Celeste H.M. Ribeiro de Souza. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p. 203.

É tácito que o primeiro dever da família e do médico é o de dissimular a um doente condenado à gravidade de seu estado. O doente não deve saber nunca (salvo em casos excepcionais) que seu fim se aproxima. O novo costume exige que ele morra na ignorância de sua morte. Já não é apenas um hábito ingenuamente introduzido nos seus costumes. Tornou-se uma regra moral. Jankélévitch o afirmava sem rodeios, em um recente colóquio de médicos sobre o tema “Deve-se mentir ao doente?”. “O mentiroso”, declarou, “é aquele que diz a verdade (...). Sou contra a verdade, passionalmente contra (...). Para mim existe uma lei mais importante que todas as outras, que é a do amor e da caridade. Ter-se-ia então faltado com a verdade até o século XX, quando a moral obrigava a informar o doente? Com essa oposição temos a medida da extraordinária inversão dos sentimentos e, em seguida, das ideias. Como se produziu essa inversão? Seríamos muito apressados se disséssemos que, numa sociedade de felicidade e bem-estar, não havia mais lugar para o sofrimento, a tristeza e a morte. Seria tomar o efeito pela causa.”¹⁰⁸

Como se produzira essa inversão? A resposta está no envolvimento familiar do moribundo, já que a relação com a família se tornou uma alienação no século XX, de maneira que o doente passa a ser tratado como uma criança desprovida de vontade própria. Se ele adivinha que irá morrer, finge não saber; entrega à família o silenciamento dessa experiência. Esqueletos, corpos em decomposição, morte-sono, jacentes, inferno ou purgatório; essas representações desapareceram dando lugar à figura de um paciente inválido, envolucrado por medicação, intubações, aparelhos mantenedores da vida artificial ou vegetativa. Essa é uma figuração da morte comum na modernidade, a da morte hospitalar domada pelo silêncio coletivo, nas palavras de Ariès. Com relação às atitudes funerárias na contemporaneidade, novas formas de despedidas foram criadas ou retomadas, através da cremação, do embalsamento do corpo, da exposição do corpo morto no salão funerário, local para a visitação e última despedida, talvez o único espaço permitido para a experiência de se chorar os mortos, ainda assim, sem grandes demonstrações de desespero. O Paraíso perde a sua dimensão meritosa, tornando-se espaço para reencontro com aqueles que se foram antes de nós, além do completo desaparecimento do Inferno, aspecto psicológico desenvolvido desde o século XIX, como já mencionamos: “[...] mesmo os que acreditam no diabo limitam sua ação no mundo terreno e não creem na condenação eterna” (Ariès, 2014, p.778).

De acordo com Elisabeth Kübler-Ross (2017), os hebreus consideravam o corpo morto como impuro. Também os indígenas norte-americanos, ao se depararem com a morte, mencionavam espíritos malignos e atiravam flechas para fazê-los fugir. A tradição do túmulo onde sepultamos os mortos pode advir, de acordo com a pesquisadora e psiquiatra, dessa tradição ancestral de se livrar dos maus espíritos que possuíam as pessoas “más” no processo de morrer, bem como as pedras que os enlutados jogam sobre o túmulo, como forma de homenagem aos mortos em algumas culturas:

¹⁰⁸ ARIÈS, 2014, p.235

Cito esses exemplos para ressaltar que o homem, basicamente não mudou. A morte constitui ainda um acontecimento medonho, pavoroso, um medo universal, mesmo sabendo que podemos dominá-lo em vários níveis.¹⁰⁹

Em uma cidade referida pela pesquisadora com finalidade ilustrativa, não existe mais a tradição do embalsamento ou do velório, tampouco artefatos para fingir que dormem os mortos, porque apenas cobrem com ataduras os sinais de doenças do defunto e os removem de casa antes do sepultamento, em casos de que tenham tido doenças infectocontagiosas. Sobre a recusa do luto, de acordo com Ross (2017), ao longo da História, ele foi uma afirmação necessária de afeto para com o finado, resultante de um sentimento trágico, apaixonado e desesperado, fossem entre figuras respeitadas, reis, rainhas, imperadores ou também entre a plebe. O que se tem agora é a restrição da espontaneidade do luto e o desrespeito ao tempo necessário do indivíduo para a superação dessa experiência tão singular. Segundo Ross (2017, p.11), apesar do alto grau de emancipação social o qual se encontram as sociedades atuais, ainda assim as famílias não estão preparadas para a experiência da morte e do luto:

As guerras, os tumultos, o aumento do índice de criminalidade podem ser sintomas da descrente incapacidade de enfrentar a morte com resignação e dignidade. Talvez devamos voltar ao ser humano individual e começar do ponto de partida para tentar compreender nossa própria morte, aprendendo a encarar menos irracionalmente e com menos temor este acontecimento trágico, mas inevitável.¹¹⁰

O sofrimento na contemporaneidade perde a sua função, uma vez que podem ser administrados sedativos que anestesiam as dores. A religião, nesse sentido, oferecia através das indulgências barganhadas a possibilidade de salvação da alma do crente na vida eterna, posto que o sofrimento fosse a travessia para o além tão esperado. Hoje em dia, essa escatologia perde o sentido, porque não há mais razão no sofrimento, não só na experiência da morte, mas também na do nascimento. Essa anulação da morte, da dor e do luto é um fenômeno moderno, consequência da medicalização do morrer, como se observa no fato de que as pessoas são mantidas vivas a todo custo, através de máquinas que substituem os órgãos vitais, de computadores controladores das funções fisiológicas. Nesse sentido, o médico é uma resignificação do sacerdote:

Quando perguntávamos aos nossos pacientes como é que tinham vindo a saber de sua doença mortal, observávamos que todos eles haviam tomado conhecimento de

¹⁰⁹ KUBLER-ROSS, Elisabeth. **Sobre a Morte e o Morrer**. 10 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2017, p.9.

¹¹⁰ KUBLER-ROSS, 2017, p.19.

uma forma ou de outra, ora sendo avisados abertamente, ora não, mas que dependia, em grande parte, de o médico dar a notícia de maneira que fosse aceita.¹¹¹

Na atualidade, “a morte e o luto são tratados com a mesma pudica que os impulsos sexuais há um século” (Gores *apud* Ariès, 2014, p.781). A manifestação pública do luto, se muito longa, toma um caráter de morbidez, visto que é preciso excluir a morte a todo custo. A sociedade já não suporta a visão do corpo morto, tanto é que a boa morte de hoje é a considerada maldita nos séculos anteriores, *mors repentina et improvisa*, a morte que não é sentida, o morrer dormindo.¹¹² Essa demonização da finitude também é encontrada na significação do suicídio na contemporaneidade, embora de uma maneira distinta, a que justifica a sua menção isoladamente em nossa pesquisa. Por fim, o extenso estudo de Ariès não é finalizado com pessimismo, apesar do cenário de crise, mas com alegria e afirmação da vida apesar da morte: “... A morte deve apenas se tornar a saída discreta, mas digna, de um vivo sereno, de uma sociedade solícita que não esfacela nem perturba demais a ideia de uma passagem biológica, sem significação, sem esforço nem sofrimento e, finalmente, sem angústia” (Ariès, 2014, p.827).

1.3.3 Interpretações do suicídio

De acordo com Georges Minois (2018), as análises históricas sobre a morte e o morrer dos autores Michel Vovelle, François Lebrun, Philippe Ariès, entre outros, influenciadores da historiografia dos anos 1970-1980, têm um aspecto em comum: a ausência de um aprofundamento sobre a morte voluntária, isto é, o suicídio. De acordo com o historiador das mentalidades religiosas, essa ausência tem causas documentais, uma vez que as fontes utilizadas por tais historiadores a fim de narrar a história da morte em vários aspectos não são as mesmas utilizadas ao se estabelecer uma narrativa histórica sobre a morte voluntária, talvez pelo fato de que “... Os famosos registros paroquiais de óbito não têm nenhuma serventia nesse caso, já que os suicidas não tinham direito ao sepultamento religioso” (Minois, 2018, p.1). Tendo isso em vista, Georges Minois recorreu a outras fontes

¹¹¹ ARIÈS, 2014, p. 35.

¹¹² “O pessoal hospitalar definiu um *acceptable style of facing death* [estilo aceitável de encarar a morte] (GLASER, STRAUSS *apud* ARIÈS, 2003, p.791): a morte daquele que faz de conta que não vai morrer. Dissimulará melhor se ele próprio não o souber. Sua ignorância é, portanto, mais necessária do que no tempo de Ivan Ilitch. É para ele um fator de cura, e para a equipe de enfermagem uma condição de sua eficácia”.

variadas para o desenvolvimento de seu brilhante compêndio do suicídio: crônicas, jornais, memórias e literatura:

Desde o célebre tratado de Durkheim *O suicídio*, publicado em 1897, sociólogos, psicanalistas e médicos utilizaram as estatísticas contemporâneas para analisar o suicídio do ponto de vista de sua disciplina. O estudo histórico do suicídio até o fim do Antigo Regime resultou, sobretudo, em obras especializadas ou em publicações consagradas a alguns exemplos célebres. Quanto à antiguidade, deve-se mencionar, em particular, o excelente estudo de Yolandé Gris , *Le suicide dans la Rome antique* [O suicídio na Roma antiga], baseado em fontes literárias. No que se refere à Idade Média, Jean-Claude Schmitt apontou os problemas metodológicos no admirável artigo “Le suicide au Moyen Age” [O suicídio na Idade Média]. Em relação ao Renascimento, a tese de Bernard Paulin Du *couteau à la plume: Le suicide dans la littérature anglaise de la Renaissance (1580-1625)* [Da faca à pena: O suicídio na literatura inglesa do Renascimento (1580-1625)] ultrapassa os limites estreitos indicados pelo título...¹¹³

Não   intu to de nossa tese realizar uma aprofundada revisão teórica acerca das “tipologias” de suicídio localizadas nos estudos de Minois; no entanto, sendo a morte voluntária uma das figurações da morte mais recorrentes na literatura, t mno no recorte-*corpus* a que nos propomos analisar, é coerente dedicarmos um pouco mais de tempo para a compreensão desse fenômeno em suas raízes histórico-filosóficas. Para começar, é preciso dizer que o suicídio, desde a antiguidade, sempre se tratou de um problema filosófico e moral, visto que avaliar se uma vida vale ou não a pena ser vivida, responder a essa “questão” é, na realidade, o cerne de todo o conhecimento filosófico existente:

Ser ou não ser, eis o problema. Uma alma valorosa deve ela suportar os golpes pungentes da fortuna adversa, ou armar-se contra um dilúvio de dores, ou pôr-lhes fim, combatendo-as? Morrer, dormir, mais nada, e dizer que por esse sono pomos termo aos sofrimentos do coração e às mil dores legadas pela natureza   nossa carne mortal; e será esse o resultado que mais devamos ambicionar? Morrer, dormir, dormir, sonhar talvez; terrível perplexidade.¹¹⁴

A morte voluntária dispensa apresentação. O ser humano, em sua complexidade, é capaz de atos incompreensíveis do ponto de vista ontológico, quando se depara com o abismo infinito da angústia e da solidão. Durkheim, em seu tratado sobre o suicídio - o qual inaugura a epistemologia e metodologias sociológicas modernas - apresenta-nos exasperadamente uma série de estatísticas na tentativa de explicar o inexplicável, o fato de que o ser humano é levado, por inúmeras circunstâncias, a buscar a auto-aniquilação, seja por motivos morais, religiosos, sociais, românticos, altruístas, espirituais ou místicos. Na contemporaneidade, o

¹¹³ MINOIS, Georges. **História do Suicídio**: A Sociedade Ocidental diante da Morte Voluntária. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018, p. 2.

¹¹⁴ SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de D. Luís I. Lisboa: Projecto Adamastor: 2015, p.91.

tema ainda tabu é uma experiência presente na vida das sociedades, mediante a compreensão que hoje se tem em relação à saúde mental, quando um indivíduo opta por ceifar a própria vida como resultado de um caos psíquico, seja pela depressão ou por outro tipo de enfermidade. Falar abertamente sobre o tema, do ponto de vista midiático, é ainda uma incógnita visto que poderia, de acordo com profissionais da psiquiatria e de outros campos do conhecimento, estimular tal comportamento tendo como base a divulgação dessas mortes, as maneiras como ocorreram, os bilhetes e as cartas suicidas, etc. Por outro lado, não falar sobre o tema é também uma maneira de cercar o indivíduo sobre esse mal social que pode acometer a tantos, independente de aspectos sociais como faixa-etária, classe social, distinções religiosas, raciais, afetivas - muito embora, é certo que existam grupos que tendem a uma propensão maior para a recusa da vida mediante a uma situação extrema, grupos, sobretudo, já padecentes de outras mazelas sociais, como a segregação e discriminação social devido a orientações subjetivas, seja sexual, de gênero, de raça ou inclusive por uma tendência genética ou hereditária. Esmiuçar essas cifras nos seria bastante custoso, no entanto, é imprescindível compreender que o suicídio sempre existiu e ainda assim é um tema tabu por excelência, superando, em nosso entender, outros tabus atávicos como o do incesto ou o do sexo. Em uma tentativa de definição, Durkheim (2000) afirma que:

Dizemos pois definitivamente: Chama-se suicídio todo caso de morte que resulta direta ou indiretamente de um ato, positivo ou negativo, realizado pela própria vítima e que ela saiba que produziria esse resultado. A tentativa é o ato assim definido, mas interrompido antes que dele resulte a morte.¹¹⁵

De acordo com as tipologias sociológicas, existem os suicídios diretos, entendidos como “egoístas”, e indiretos, do tipo “altruísta”. Embora ambos tenham o mesmo objetivo, são caracterizados por motivações distintas. O vocábulo “suicídio”, curiosamente, teve uma origem tardia, tendo sido cunhado na Inglaterra do século XVII, “o que é, por si só, revelador da evolução do pensamento e da frequência crescente dos debates sobre o tema” (Minois, 2018, p. 224). De acordo com essas categorias tipológicas, existiria um suicídio para cada classe - e também uma forma mais ou menos nobre de fazê-lo de acordo com tal. Na Idade Média, por exemplo, o torneio, a cruzada, a guerra e a caça eram modos de morte voluntária escolhidos pela nobreza, uma vez que indiretamente obtinham o mesmo fim qual o suicídio direto, mas através da sublimação dessa intencionalidade, mantendo a honra do padecente. Já os camponeses e artesãos aderiram ao uso da corda e do enforcamento, uma maneira tida

¹¹⁵ DURKHEIM, Émile. **O Suicídio**: estudo de sociologia. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.14.

como “imoral” de realizá-lo. Ao passo que o suicídio da nobreza era visto como ato de altruísmo, sacrifício pela defesa de um ideal, por amor, pela cólera ou pela loucura, e visto socialmente como honrado, o suicídio do plebeu, por outro lado, era entendido como ato de covardia e fraqueza, naturalmente inspirado pelo diabo ou espíritos maléficos, fruto do desespero, da preguiça, do mau-caratismo (Minois, 2018, p. 18). Em relação ao cristianismo, a proibição do suicídio nasce, ou pelo menos é sintetizada, a partir de Agostinho em *A cidade de Deus*:

Nós dizemos, declaramos e confirmamos que ninguém tem o direito de se entregar à morte de maneira espontânea com o pretexto de escapar dos tormentos passageiros, sob pena de mergulhar nos tormentos eternos; ninguém tem o direito de se matar pelo pecado de outrem, isso seria cometer um pecado mais grave, pois a falta de um outro não seria aliviada; ninguém tem o direito de se matar por faltas passadas, pois são sobretudo os que pecaram que têm mais necessidade de vida para nela fazerem sua penitência e curar-se; ninguém tem o direito de se matar na esperança de uma vida melhor imaginada depois da morte, pois os que se revelam culpados da própria morte não terão acesso a essa vida melhor.¹¹⁶

O mandamento “não matarás”, de acordo com a ótica cristã, é a base para a interdição da morte voluntária pelo bispo de Hipona; no entanto, é interessante perceber que a própria teologia cristã possui ambiguidades ou incoerências em relação a essa legislação, possivelmente pela complexidade e amplitude do próprio tema em si. Na literatura bíblica, por exemplo, Sansão tira a própria vida ao ser impelido por Deus a matar os filisteus; tratar-se-ia de um caso no qual a morte-suicídio é vista como sacrificial e, por conseguinte, honrosa. E por que não pensarmos na própria figura do Cristo que, ao oferecer-se em sacrifício pela redenção dos pecados da humanidade, de certa maneira, acaba por cometer um suicídio indireto? Essa é uma leitura possível, embora polêmica; mas, ela evidencia que no cristianismo, uma morte sacrificial, cujo objetivo seja o de demonstrar uma fidelidade para com Deus, é plenamente aceita. Diferentemente da morte de Judas Iscariotes que se suicidiu enforcado em uma figueira. Também a história da Filosofia traz a mesma ambiguidade. De acordo com Platão, “nossa vida pertence a Deus” (Minois, 2018, p.37); não obstante, a morte de Sócrates pode ser lida, assim como a do Cristo, isto é, uma forma de suicídio, na medida em que ele se recusa fugir da sua sentença. Nesses dois casos, podemos falar em um suicídio filosófico:

Os cirenaicos, os cínicos, os epicuristas e os estoicos reconhecem, todos, o valor supremo do indivíduo, cuja liberdade reside na capacidade de decidir ele mesmo a respeito de sua vida e de sua morte. Para eles, a vida só merece ser conservada se for

¹¹⁶ AGOSTINHO, *La Cité de Dieu*, I, 47, apud MINOIS, 2018, p. 32.

um bem, isto é, se estiver de acordo com a razão e a dignidade humana, e se gerar mais satisfação que sofrimento. Caso contrário, é uma loucura preservá-la.¹¹⁷

Essa liberdade para o morrer é muito bem ilustrada na frase de Sêneca: “É preciso estar muito bêbado para, depois de ter bebido o vinho, também beber a borra” (Minois, 2018, p. 247). Ainda no campo da Filosofia, os epicuristas aconselhavam o suicídio no caso de que a vida se tornasse um grande peso. Na leitura platônica, o filósofo clássico, apesar da moralidade em relação ao tema, também apresenta um pensamento ambíguo, ao afirmar que certas motivações para a morte voluntária não seriam, com efeito, covardes ou contra Deus, como nesses casos: o de uma sentença cívica (como a condenação de Sócrates), o da doença incurável ou de uma irreversível má sorte. Nesse sentido, a leitura cristã do Fédon platônico autoriza a noção de suicídio místico. O romano Catão, por exemplo, teria lido o Fédon duas vezes antes de suicidar-se, o que traduz a ideia de que se o mundo inteligível platônico é tão convidativo, a morte não poderia ser um empecilho para alcançá-lo. É curioso notar que os romanos, de modo geral, em sua autarquia, muito aderiam ao suicídio, provavelmente por serem destituídos do moralismo dos filósofos cristãos, sendo uma sociedade “laica”. Portanto, o suicídio que visasse o alcance da felicidade em outro mundo era interpretado como suicídio místico. A morte voluntária de figuras como Catão, Lucrécio e Sêneca não são vistas com maus olhos; no caso de Lucrécio, seu ato é “perdoado” pelo acometimento da “loucura”. De acordo com Minois, o suicídio também teria origem nos sofrimentos da vida terrena: “fome, doença, ruína econômica, morte dos familiares, extrema pobreza, encarceramento e medo das torturas, ciúmes” (Minois, 2018, p. 45). Nesse ínterim, faz-se presente a ideia de loucura e melancolia¹¹⁸ como motivadoras da morte voluntária, noção bastante popularizada por volta dos séculos XV e XVI no meio artístico, através de nomes como Sébastien Brant, Hieronymus Bosch, Brugel e Erasmo no célebre *Elogio da Loucura* (1509/1511).

De acordo com Michel Foucault em *História da Loucura na idade clássica* (1978), em sua leitura sobre a morte, até o século XV a temática da mortalidade existia por si só, fosse pela desordem da peste, das guerras ou mesmo pela crença no fim dos tempos. Uma mudança visível se dá quando a sociedade desse período passa a entender a loucura como espécie de *ante-morte*, prefiguração da inexistência; nas palavras do filósofo: “A loucura é o já está aí da morte” (Foucault, 1978, p.43). O medo da morte é interiorizado, de acordo com o filósofo, de tal forma que se transmuta em uma “ironia contínua”. A percepção da inexistência acomete o

¹¹⁷ MINOIS, 2018, p. 53.

¹¹⁸ Acreditamos que o nome “melancolia”, termo grego que significa “humor negro”, pode ser lido contemporaneamente como “depressão”.

homem e a mulher à “desrazão” da loucura como forma de antecipação desse desfecho inevitável:

Da máscara inútil ao cadáver, é o mesmo sorriso que permanece. Mas o que existe no riso do louco é que ele ri antes do riso da morte; e pressagiando o macabro, o insano o desarma. Os gritos *de Margot la Folle* triunfam, em plena Renascença, sobre o Triunfo da Morte, cantado ao final da Idade Média entre os muros do Campo-Santo. A substituição do tema da morte pelo da loucura não marca uma ruptura, mas sim uma virada no interior da mesma inquietude. Trata-se ainda do vazio da existência, mas esse vazio não é mais reconhecido como termo exterior e final, simultaneamente ameaça e conclusão; ele é sentido do interior, como forma contínua e constante da existência. E enquanto outrora a loucura dos homens consistia em ver apenas que o termo da morte se aproximava, enquanto era necessário trazê-los de volta à consciência através do espetáculo da morte, agora a sabedoria consistirá em denunciar a loucura por toda parte, em ensinar aos homens que eles não são mais que mortos, que se o fim está próximo, é na medida em que a loucura universalizada formará uma só e mesma entidade com a própria morte.¹¹⁹

Se a loucura, conforme afirma Foucault, não é uma ruptura com a ideia de morte, senão outro olhar sobre a inexistência, a insanidade e a morte formam parte da mesma moeda, na medida em que aquela é concebida como estágio para a chegada da última ou, do ponto de vista das artes plásticas e literárias, ambas criam uma fusão figurativa por meio da linguagem, a loucura que leva à morte metafórica e, por sua vez, a morte que retroalimenta o desvario da insensatez. Seja como for, em se tratando do tema do suicídio, o ato da morte voluntária mediado pela desrazão também era visto com condescendência. Exemplo disso está na literatura, em que o suicídio romântico e filosófico, seja em Goethe ou Shakespeare, estão atrelados a um princípio plástico de evidente alienação. Em Shakespeare, o suicídio como *leitmotiv* é uma tônica de toda sua obra; temos os suicídios românticos de Romeu e Julieta e os suicidas movidos pela loucura do ciúme e do infortúnio, como Otelo e Macbeth, ao passo que Ofélia tira a própria vida no silêncio de sua melancolia, Hamlet o expressa abertamente em sua desventura, porém não o concretiza - personagens que morrem pela honra, muito embora tenham experimentado em algum grau a loucura literária, *hybris* dionisíaca: “Em vez de demonstrar, Shakespeare mostra” (Bernard Paulin *apud* Minois, 2018, p. 133). Na leitura realizada por Bernard Paulin, Shakespeare não realiza uma apologia ao suicídio, mas, sim, uma apologia ao amor romântico através de um movimento dramático, no qual a morte voluntária não é somente a interrupção da vida de suas personagens, mas a eternização dessas no céu da literatura universal. Em *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), Goethe concebe sua obra-prima baseado no drama romântico de um amigo, quem cometera suicídio devido à

¹¹⁹ FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 43-44.

rejeição sofrida por uma mulher casada. No mesmo período, também Goethe estava apaixonado por uma mulher comprometida, Lotte (Minois, 2018, p.334). A essas narrativas pessoais temos um exemplo do que se compreendeu como suicídio romântico, próprio da sociedade elitista dos séculos XVIII e XIX, experiência muito distante dos motivos de morte voluntária das classes operárias da mesma época. Sabe-se que sua obra foi, no período de sua publicação, uma influência para morte voluntária de muitos jovens que se reconheceram na ficção de Goethe, de tal maneira que o escritor chegou a inserir no ano de 1775 uma nota na segunda versão da obra, que assim dizia: “Seja homem, não siga meu exemplo” (Goethe *apud* Minois, 2018, p. 335). Pode-se dizer que o Mal do século foi, no contexto brasileiro, um movimento cultural que potencializou entre os jovens a prática da morte voluntária. Ainda sobre Goethe, em *Fausto* (1790), o autor trata do suicídio em seu viés filosófico e, da mesma maneira, realiza uma criação ficcional capaz de exprimir a mais profunda angústia humana, a do reconhecimento do próprio fracasso e derrotismo: “Os suicidas filosóficos vão para o nada, os suicidas românticos vão para o céu e os suicidas comuns vão para o inferno” (Minois, 2018, p. 346). Podemos afirmar, por fim, que o suicídio é ainda um dos grandes tabus no imaginário social e que muito provavelmente o continuará por muito tempo, em uma sociedade cuja obsessão pelo prolongamento da vida a todo custo é cada vez mais notória. Na contemporaneidade, a morte voluntária vem se transfigurado em atitudes igualmente conflituosas e paroxísticas.

Em um cenário biopolítico no qual a vida, conforme afirma Gilles Deleuze (*apud* Pelbart, 2007, p.34), é uma vida concebida por virtualidades, acontecimentos, simulacros, singularidades e criação de novas formas, celebra-se a morte imanente do, no e para o corpo: corpo-fluxo, morte-acontecimento e morte-desejo. Em um sentido geral para a morte, não só para o suicídio, temos o conceito de destruição-afirmativa, de maneira que o morrer não se oporia à vida, conforme um pensamento dialético, combatido por Deleuze e também por Nietzsche, como se verá a posteriori. Nesse sentido, o da destruição-afirmativa (Rosa, 2007), a morte voluntária pode ser compreendida como um direito ao corpo e ao desejo de retorno à singularidade corpórea imanente, isto é, ao direito na escolha afirmativa do autoextermínio. De acordo com a pesquisadora da área da psicologia e da clínica *deleuziana* Marcele Pereira da Rosa (2007):

Para Deleuze (2003), a morte é o acontecimento por excelência e todo acontecimento é do tipo da morte. Ele passa, assim, a falar de um novo teor da morte: morte múltipla, um pululamento delas, que só existem - ou insistem - a partir de uma outra lógica cuja variação incessante não permite que nos assentemos tranquilamente. Com isto, o filósofo insere a problemática singular da morte numa

lógica totalmente insólita que a enreda sempre com a diferença... [...] É a diferença que beira as mortes deleuzeanas, ela que faz outras, morte dupla, tripla talvez.¹²⁰

Em nossa interpretação, a noção de *Corpo sem Órgãos* (Cso), importante conceito na filosofia da diferença de Deleuze, levada ao extremo da desorganização, pode ser lida como um signo de morte. Contudo, a morte em Deleuze, marcadamente política, tem em seu corpo e (des)territórios a singularidade de conceber-se mediante a ambiguidade da máquina de guerra destruidora ou, também, criadora. Assim, em reflexão sobre as políticas do nomadismo e da máquina de guerra, o filósofo afirma:

Se a guerrilha, a guerra de minoria, a guerra popular e revolucionária, são conformes à essência, é porque elas tomam a guerra como um objeto tanto mais necessário quanto é apenas "suplementário": *elas só podem fazer a guerra se criam outra coisa ao mesmo tempo*, ainda que sejam novas relações sociais não-orgânicas. Há uma grande diferença entre esses dois pólos, mesmo e sobretudo do ponto de vista da morte: a linha de fuga que cria, *ou então* que se transforma em linha de destruição; o plano de consistência que se constitui, mesmo pedaço por pedaço, *ou então* que se transforma em plano de organização e de dominação. Que haja comunicação entre as duas linhas ou os dois planos, que cada um se nutra do outro, empreste do outro, é algo que se percebe constantemente: a pior máquina de guerra mundial reconstitui um espaço liso, para cercar e clausurar a terra. Mas a terra faz valer seus próprios poderes de desterritorialização, suas linhas de fuga, seus espaços lisos que vivem e que cavam seu caminho para uma nova terra.¹²¹

Embora a reflexão supracitada apresente um sentido mais abrangente no que diz respeito às políticas fascistas da máquina despótica, podemos interpretar esse fragmento à luz de uma morte afirmativa, que encontra na escolha consciente da destruição, uma linha de fuga desterritorializada, um caminho para uma nova terra que pode ser interpretado como também caminho para um novo sentido de finitude e desorganização final: àquele que se desvincula do fascismo em torno do corpo e encontra na bioética e na discussão sobre a eutanásia uma via para a resignificação desse tabu. De acordo com Cláudia Amorim (2007, p.86), novos critérios sobre o sentido da morte vêm sendo transmutados, levando ao questionamento sobre o pertencimento dos corpos na terminologia de Agamben, no conceito de *neo morts*:

Os critérios para definir o que seria a morte foram mudados de parada cardíaca ou respiratória para o conceito de "morte cerebral". Novas questões foram criadas em relação ao momento da morte cerebral. Uma nova categoria de *bare life* surge a partir do estado em que se encontram os indivíduos em estado de morte cerebral.

¹²⁰ ROSA, Marcele Pereira. **Políticas da Morte –Acontecimento**. 2007. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007, p. 10.

¹²¹ DELEUZE; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Volume 5: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997, p. 95.

Segundo Agamben, estes seriam os *neo morts* (neo-mortos). Este estado seria o extremo da “vida nua”. A quem pertence estes corpos? ¹²²

Mediante às novas perspectivas acerca da vida e da morte, a opção pela finitude adquire sentido afirmativo quando o indivíduo rompe com uma noção fascista em relação à obsessão do prolongamento da vida e encontra na destruição-afirmativa do suicídio assistido, isto é, da eutanásia, uma forma digna de morrer, desvinculando-o de políticas despóticas que coíbem o direito à morte que cabe a todo indivíduo. Obviamente, não estamos fazendo uma apologia ao suicídio, mas sim, refletindo sobre a importância de encontrar para determinados casos uma solução para o sofrimento de doentes terminais, livres da dogmatização da morte. A eutanásia, nesse sentido, entendida como “processo de acelerar ou causar a morte de alguém, normalmente vítima de doença incurável ou terminal, para lhe abreviar o sofrimento...” (Howarth, 2001, p.221), é uma considerada “linha de fuga” que deve ser debatida, junto à noção de cuidados paliativos e de promoção da dignidade do padecente, não só a fim de oferecer ao indivíduo o direito sobre a própria morte, mas, inclusive, como maneira de desconstruir o atávico tabu do suicídio, ressignificando o processo de medicalização da morte que teve papel importante no início da modernidade. Uma vez que a mentalidade sobre a finitude na contemporaneidade é de tal forma dependente da realidade médico-paciente, talvez, seja possível transvalorar essa noção em uma afirmação da vida e da liberdade para a morte; é pertinente a proposição de Amorim quando se refere ao pertencimento dos nossos corpos e de um forçoso prolongamento da vida (o que é a vida, a propósito?). Para finalizar essas considerações, valemo-nos do pensamento do filósofo e escritor Maurice Blanchot (1907-2003) sobre a impossibilidade de morrer:

Cada cidadão tem, por assim dizer, direito à morte: a morte não é sua condenação, é a essência do seu direito; ele não é suprimido como culpado, mas necessita da morte para se afirmar cidadão, e é no desaparecimento da morte que a liberdade o faz nascer. [...] Cada qual morre, mas todo o mundo vive, e, na verdade, isso significa também: todo mundo está morto. ¹²³

¹²²AMORIM, Cláudia. O circuito urbano da banalização da morte. In: GREINER, Christine; ____ (org.). **Leituras da Morte**. São Paulo: Editora Annablume, 2007, p. 86.

¹²³BLANCHOT, Maurice. 2011, p. 328-329.

II. MORTE FANTASMA EM JAVIER MARÍAS: ACASO E EROTISMO

Figura 3 - *Las edades y la muerte*. Hans Grien Baldung, 1541-44



Fonte: Blog Javier Marías

*A mí me parece que es el tiempo la única
dimensión en que pueden hablarse y comunicarse
los vivos con los muertos, la única que tienen en
común*

Juan Benet, 1967

Death is my son-in-law, death is my heir
William Shakespeare, 1597

“El 22 de noviembre fue un día muy nublado. [...] Hacía un año exactamente que había abandonado a los míos para no volver jamás. Era el primer aniversario de mi muerte...”¹²⁴. Com essas linhas, Javier Marías Franco (1951-2022) deu início a sua exitosa carreira de escritor, aos quatorze anos, embora o conto em questão, *La vida y la muerte de Marcelino Iturriaga*, tenha sido publicado no diário barcelonês, *El noticiario Universal*, somente em 19 de abril de 1968, ocasião em que o jovem escritor contava com dezessete anos de idade e, possivelmente, apenas uma vaga ideia sobre a celebrada trajetória literária que viveria nos próximos cinquenta e sete anos de vida. *La vida y la muerte de Marcelino Iturriaga* é um conto protagonizado por um narrador defunto que relata aos leitores a sua curiosa rotina *post mortem*, como o reencontro mensal familiar, ao passo que rememora o fatídico dia de seu desencarne e narra acontecimentos subsequentes: “Al principio no me gustó el lugar, pero ahora que me he acostumbrado, me gusta porque es un sitio donde hay silencio. Veo a Esperancita cada mes y a los chicos cada dos, y esto es todo: esta es mi vida y mi muerte, donde no hay nada”¹²⁵. Observa-se na precoce escritura maríasiana a presença da ironia, do pessimismo e do sarcasmo, elementos que acompanharam a prosa do madrilheno ao longo de todo seu projeto estético; ademais, o texto revela de antemão um inestimável *leitmotiv* de sua escritura ficcional, a relação entre os vivos e os mortos. De acordo com a pesquisadora Isabel Cuñado (2004):

[...] Este cuento encierra ya el germen de lo que más tarde será la obra de Marías: voces de muertos que nos siguen hablando. Voces a veces misteriosas e inexplicables, otras olvidadas u ocultas, como la de Marcelino Iturriaga. Voces siempre inquietantes que nos confunden porque remueven las fronteras de lo que creíamos estable: la vida y la muerte, la realidad y la ficción, la presencia y la ausencia, el yo y el otro, el presente y el pasado. No es raro, pues, que esta narrativa resulte molesta o incluso amenazante a quien no cuestione la comúnmente aceptada independencia de estos ámbitos, es decir, a quien no crea en los fantasmas.¹²⁶

Em Javier Marías, uma poética fantasmática se impõe do ponto de vista estético, como eixo que perpassa todos os romances do autor, de maneira que os narradores maríasianos muito se assemelham, unificados que estão por um estilo espectral de se contar uma boa história. Do ponto de vista da crítica psicanalítica e sociológica, segundo Cuñado (2004, p. 3),

¹²⁴ MARÍAS, Javier. *La vida y la muerte de Marcelino Iturriaga*. In: *Mientras ellas duermen* (1990). Disponível em: [Descontexto: “La vida y la muerte de Marcelino Iturriaga”, de Javier Marías](#). Acesso em: 07 jun. 2023.

¹²⁵ *Ibidem*, 1990.

¹²⁶ CUÑADO, Isabel. *El espectro de la herencia: La narrativa de Javier Marías*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 2004. p. 2

a figura fantasmática em Javier Marías pode ser lida como manifestação de um passado histórico encoberto, que se desvela na narrativa contemporânea espanhola através da tensão entre memória e esquecimento, sintoma de uma frágil reconciliação com o passado ditatorial do país, hoje uma democracia em exercício. Embora essa perspectiva crítica não seja desenvolvida nesta tese doutoral, faz-se mister a sua menção, a fim de que possamos compreender o contexto inicial de produção da obra de Javier Marías e sua relação com a superação do franquismo.

Entre os anos de 1960 e 1962, de acordo com Jaime Gil de Biedma (1964 *apud* Gracia; Ródenas, 2019, p.139), a Espanha foi submetida a uma mudança psicológica que, somente anos depois, ganharia significado quanto à sua importância histórica. Os espanhóis, desiludidos em relação à queda de Franco por vias democráticas, esperavam o declínio do regime mediante a morte natural do ditador ou através de uma improvável abdicação voluntária. Confirmando tal vaticínio, segundo esclarecem Jordi Gracia e Domingos Ródenas (2019), a transição política espanhola teve seu início com o colapso físico do franquismo, simbolizado no assassinato do então presidente do governo espanhol, Luis Carrero Blanco, que, em 1973, foi vítima de um atentado produzido pela organização nacionalista Euskadi Ta Askatasuna, (Pátria Basca e Liberdade), a ETA. Outro fator determinante nesse processo foi a debilidade biológica de Franco, culminando em sua morte no dia 20 de novembro de 1975, início do advento de uma nova experiência cultural, artística e literária para o país, que se ajustou aos parâmetros de uma democracia capitalista. Como qualquer outra, essa transição foi responsável por uma série de protestos lastimosos por parte de intelectuais insatisfeitos com o movimento de desierarquização e democratização da cultura. Dessa maneira, em 22 de novembro de 1975, foi iniciado o período de transição na Espanha, primeiros sinais para o estabelecimento de uma democracia liberal sob o pleito monárquico, então restaurado, de Don Juan Carlos Alfonso Victor María de Borbón y Borbón. Sobre essa nova sociedade, Gracia e Ródenas (2019) afirmam que:

Era una nueva sociedad, promiscua y caprichosa por definición, altamente expuesta a la publicidad y a la información en flujo continuo; y ahí vivió el público natural tanto del poeta exquisito y hermético como del novelón sentimental, la trama policiaca y la ambientación histórica y amena. La condición de esa sociedad, que ya no era sólo española, fue llamada pós-moderna desde que Jean-François Lyotard utilizó en 1979 el término en su famoso ensayo-diagnóstico *La condición posmoderna*, que en 1984 ya se podía leer en español.¹²⁷

¹²⁷ GRACIA, Jordi; RÓDENAS, Domingo. **Historia de la literatura española**: derrota y restitución de la modernidad. Madrid: Crítica, 2019, p. 236.

Antes desses eventos, ainda na década de cinquenta, uma nova tendência literária denominada realismo social – a *novela social* - surgiu em solo espanhol, mantendo-se até o início da década de sessenta e encontrando na obra *La Colmena* (1951), de Camilo José Cela (1916-2002), o seu expoente. O romance foi publicado em 1951, na cidade de Buenos Aires, porque fora censurado pela ditadura franquista. Em *La Colmena*, tem-se o retrato social de uma Espanha pós-Guerra Civil (1939-1936) em mais de trezentas personagens que trazem em comum uma história sobre pobreza, humilhação e desencanto. Resumidamente, a “novela social” foi a tentativa de representar literariamente um quadro que levasse o leitor a uma crítica contumaz contra o Estado, por meio da reflexão sobre a realidade espanhola daquele período, indo na contramão dos meios de comunicação controlados pela ditadura de Franco. De acordo com Alexis Grohmann (2002), muitos escritores se sentiram obrigados à adesão ao realismo social e a uma escritura de denúncia, convertendo suas obras em fonte de informação sobre questões sociais escondidas da massa, ao utilizarem a literatura como instrumento sociopolítico em detrimento do fazer estético ficcional. Nesse sentido, a pesquisadora mariasiana Viviane Souza (2020) afirma que a literatura realista, por outro lado, nada mais fez do que realizar o papel para o qual estava destinada, dado o contexto estabelecido:

...contribuir com a difusão de uma determinada sensibilidade cultural, e dar os instrumentos necessários para que as subjetividades coletivas tivessem seus referentes adequados (BÉRTOLO, 1989). É sob essa perspectiva que Camilo José Cela, em seu romance *La colmena* (1950), e Carmen Laforet, em sua obra *Nada* (1945), criticam a decadência moral da Espanha franquista; Antonio Ferres, em *La piqueta* (1959), Alfonso Grosso, em *Testa de copo* (1963) e Ignacio Aldecoa, em *Gran sol* (1958) denunciam a exploração das classes trabalhadoras; Juan Marsé, em *Encerrados con un solo juguete* (1960); Juan Goytisolo, em *Fin de fiesta* (1962), e Juan Garcia Hortelano, em *Tormenta de verano* (1962) e *Gente de Madrid* (1967), tratam da decadência e corrupção da pequena e média burguesia; Rafael Sánchez Ferlosio, em *El Jarama* (1955) e Carmen Martín Gaité, em *Entre visillos* (1957) abordam a impossibilidade de qualquer projeto de crescimento pessoal no estado em que se encontrava a Espanha dos anos cinquenta.¹²⁸

Uma das razões para o declínio do realismo social foi o sentimento de fracasso e de frustração alimentado por muitos escritores pertencentes ao movimento, como é visível na fala do escritor barcelonês Juan Goytisolo (1931-2017): “politicamente ineficaces nuestras obras eran, para colmo, literariamente medíocres; creyendo hacer literatura política no hacíamos ni una cosa no otra (Goytisolo, 1952 *apud* Grohmann, 2002, p. 9). Pode-se dizer que também o progresso econômico e industrial do país, ao longo dos anos sessenta, potencializou o desaparecimento da tendência realista, propiciando a publicação de obras com

¹²⁸ SOUZA, Viviane de Oliveira. **Uma aproximação à novelística de Javier Marías a partir do intertexto shakespeariano em *El hombre sentimental* e *Corazón tan blanco***. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2020, p. 34.

outra perspectiva estética, a exemplo do romance *Tiempo de Silencio*, de Luis Martín Santos (1924-1964), marco para as letras hispânicas como narrativa de ruptura, embora mantivesse a temática da opressão social vivida na Espanha das décadas anteriores. Em 1962, o escritor peruano Mario Vargas Llosa (Arequipa, 1936) foi condecorado com o prêmio *Biblioteca Breve* pelo editorial *Seix Barral*, por seu romance *La ciudad y los perros*, ampliando internacionalmente o eco do chamado boom latino-americano, influenciando a literatura produzida na Espanha. Assim, mudanças significativas ocorreram na Literatura Espanhola contemporânea dos anos sessenta, contudo, o ano de 1975 foi considerado o ano inaugural dessas modificações por parte dos estudos pós-franquistas, conforme afirma Grohmann (2002):¹²⁹

Essentially, 1975 is seen as emblematic of the new direction because, not only is it the year of Franco's death and the consequent advent of democracy with its eventual abolition of all censorship, but it is also the year of publication of Eduardo Mendonza's *La verdad sobre el caso Savolta*.¹³⁰

O romance de Eduardo Mendonza (Barcelona, 1943) é tido como o precursor da ficção pós-franquista, caracterizada pela preocupação com a narrativa em si e com os seus recursos estéticos, renegando o espaço literário como dispositivo para a denúncia social: "... return to a more 'classical' form of storytelling, combined with its use of elements of detective fiction and intrigue, parody, pastiche, and irony, and an accessible literay language"¹³¹ (Grohmann, 2002, p. 12). Em consequência do auspicioso cenário que se instituiu para as letras espanholas, ainda na década de setenta houve a publicação da antologia poética editada por José-María Castellet (1926-2014), *Nueve novísimos poetas españoles*, reunindo poetas que se tornaram conhecidos pela alcunha de "novísimos". Dentre as características do grupo, destacou-se a rejeição de uma escrita realista e mimética em favor de uma literatura antirrealista, desvinculada da noção estrita de representação social *castiza*, primando por um olhar cosmopolita e disposto a escrever "... sobre cualquier cosa y con todo tipo de estilo, siempre que no recordaran el país al que pertenecían. Un rechazo tan radical era el síntoma del apego profundo y negado a una España que les resultaba inaceptable" (Pittarello, 2006, p. 9). Leopoldo María Panero (1948-2014), Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), Félix de Azúa (Barcelona, 1944), Vicente Molina Foix (Elche, 1946), Pere Gimferrer (Barcelona,

¹²⁹ GROHMANN, Alexis. *Coming into one's Own: The Novelistic Development of Javier Marías*. Amsterdam – New York: Editions Rodopi, 2002, p.12

¹³⁰ "Essencialmente, 1975 é visto como emblemático para uma nova direção, porque não só é o ano da morte de Franco e do consequente advento da democracia como também marca a abolição da censura, além de ser o ano da publicação de *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendonza" (Tradução nossa).

¹³¹ "...regresso a uma forma mais 'clássica' de se contar histórias, combinada à presença de elementos de ficção e de intriga policial, paródia, pastiche, ironia e uma linguagem literária acessível" (Tradução nossa).

1945), Ana María Moix (1947-2014), Antonio Martínez Sarrión (1939-2021), entre outros, foram os “novísimos”, autores que possuíam em comum a incultura da guerra, a experimentação cinéfila e o sentimento cosmopolita de (des) pertencimento.

O romance espanhol pós-Franco foi marcado pela narrativa de aventuras: a paródia, o pastiche, o cinema, o antirrealismo, o anticasticismo e o experimentalismo pós-moderno, em um espaço literário desprovido de fronteiras e de bandeiras, engendrado pela tentativa de esquecimento do trauma em benefício da arte despolitizada e popular, no usufruto de múltiplas referências do audiovisual, como o cinema de Hollywood, a televisão, o rádio e as histórias em quadrinhos. Ainda assim, é pertinente a interpretação de que a sombra fantasmática da ditadura de Franco tenha se manifestado, do ponto de vista literário, nessa tensão amnésica, como sugerido por Cuñado (2004), tal porque a ausência menmômica da violência fascista, para uma sociedade, é equivalente a uma morte sem corpo. Para a reconciliação com essa memória histórica, alguns escritores espanhóis, pertencentes aos *novísimos* ou próximos do movimento pela ausência de pares, aderiram à ressignificação do passado de opressão por intermédio da arte e da criação, reinventando a experiência do trauma coletivo, conforme afirmou o escritor e acadêmico Antonio Muñoz Molina (Úbeda, 1956) em seu ensaio intitulado *La invención de un pasado*:

Los españoles, al menos los que vivimos y nos formamos después de la guerra civil, hemos vivido la paradoja de no poder o no saber vincularnos a nuestro propio pasado intelectual y político en un país regido por la preponderancia fósil del pasado. [...] algunos de nosotros hemos dedicado una parte de las mejores energías de nuestra vida adulta a reconstruir otro pasado, a inventarlo, del mismo modo que a falta de una tradición literaria hemos tenido que invertárnosla, y en los mismos tiempos en que nosotros estamos intentando inventar un país.¹³²

Para Cuñado (2004), uma literatura não mimética, como se deu na vertente realista, não significa que ela não traduza a experiência da miséria humana através do artifício da criação. No atual cenário contemporâneo, a pesquisadora acredita que o incômodo passado franquista, veementemente negado no período de transição democrática por tantos escritores, ainda assim resistiu em desaparecer esteticamente, como na metáfora dos mortos enterrados em sepulturas clandestinas. Em vista disso, a figura fantasmal no projeto estético de Marías, independente se cingida à violência fascista, é provavelmente o signo de maior expressão em sua produção literária, fazendo-se presente na criação de personagens e narradores *voyeurs* em busca da reconstituição de um passado familiar, quando decifram enigmas e questionam o

¹³² MUÑOZ MOLINA, 1998, p. 201-202, *apud* GROHMANN, **Literatura y errabundia** (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero). Amsterdam – New York: Editions Rodopi, 2011, p. 18.

valor de uma verdade irrefutável; em agentes secretos que, imersos em conflitos internacionais e destituídos de uma identidade própria, assumem vidas fictícias a fim de habitarem um espaço onipresente, em que verdade e ficção se fundem narrativamente; igualmente presente está o signo do fantasma na escrita de si, ou autoficção, na qual as personagens protagonistas, criadoras de discursos rizomáticos e digressivos, acessam o presente, o passado e o futuro através da comunicação entre os vivos e os mortos com os quais conviveram e testemunharam a existência, em outra dimensão do tempo-espço. Portanto, o fantasma é um conceito chave na prosa de Javier Marías e pode ser interpretado, entre tantas maneiras, como um desejo telúrico de retornar a uma Espanha quimérica, sem que para isso seja necessária a adesão a um discurso histórico ressentido ou cognitivo. Marías “esquece” para criar o novo; o esquecimento é, na literatura maríasiana, uma “... forma de saúde robusta” (GM/GM, II, §1).

Questionado pela professora catedrática Elide Pittarello, em entrevista concedida e publicada no livro *Una entrevista con Javier Marías* (2006), sobre a relação entre narração, passado e morte, Marías responde à provocação dissertando sobre o sentido que atribui ao conceito de fantasma. Para o escritor, trata-se da expressão de uma voz narrativa e não da crença em uma representação fantasmagórica, provinda do além como prova cabal de uma realidade *post mortem*. Como será visto ao longo deste capítulo, o signo do fantasma é, em Javier Marías, de extrema importância para que possamos compreender as figurações da morte em sua produção ficcional, sobretudo no *corpus* escolhido para a análise investigativa, *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994) e *Berta Isla* (2017):

El fantasma – hablo de fantasmas literarios, claro está, si existieran fantasmas sería estupendo, sería ameno: gente con cosas que contar, probablemente, siempre – es alguien que no solamente conoce ya el final de la historia cuando la cuenta, sino que es alguien al que – al no estar ya, al haber muerto ya – nada le puede pasar, nada le puede ocurrir, porque todo lo que tenía que pasar ya le pasó, y al mismo tiempo es alguien que no participa de ningún tipo de indiferencia. La figura literaria del fantasma – y la cinematográfica también – es una figura que si ronda por ahí, sea con cadenas y sábanas o no, es porque de alguna forma aún le sigue importando lo que suceda después de que él ya no está con las personas a las que dejó. Es alguien que está o no está, por un lado no participa, pero se siente involucrado en lo que sigue ocurriendo, conoce el final o por lo menos su final, es decir desde el punto de vista del muerto, del muerto que sin embargo puede contar.¹³³

¹³³ “...Lo he utilizado incluso en algún cuento en que la figura del narrador representa un fantasma, alguien muerto que cuenta la historia ya a salvo, entre comillas, de que le pueda ocurrir nada más y al mismo tiempo con el conocimiento pleno de lo que ha sucedido y pudiéndola contar con la conformidad de quien ya además no puede cambiar las cosas, de quien ya no puede intervenir. Pero al mismo tiempo es alguien – insisto – que no es indiferente a lo que está contando. Es un buen punto de vista”. (PITTARELLO, Elide, 2006, p. 44-45). Neste fragmento da entrevista, continuação do que destacamos no corpo do texto, Javier Marías se refere aos contos *La vida y la muerte de Marcelino Iturriaga* (1968), mencionado anteriormente, e a *Cuando fui mortal* (1996), publicado no livro-coletânea homônimo, cujo narrador autodiegético narra sobre a experiência da

2.1 Javier Marías e Juan Benet: Quem escreve?

Javier Marías nasceu em Madrid, em 20 de setembro de 1951, no bairro Chamberí. Considerado pela crítica um espanhol forasteiro, um madrilheno de Oxford, nas palavras do pesquisador César Pérez Gracia (2009, p.78), seu cosmopolitismo inato foi profundamente enleado às necessidades impostas a sua família que, ao longo de anos, adotou um estilo errante de vida, afetando o estabelecimento da noção de hispanidade de Marías e de seus três irmãos. Filho de Dolores Franco Manera professora, escritora e tradutora, e de Julián Marías Aguilera, importante filósofo espanhol, discípulo de José Ortega y Gasset e Xavier Zubiri, seu pai esteve a ponto de ser condenado à morte no regime franquista, após ter sofrido denúncias de outros intelectuais simpáticos ao ditador, em retaliação a seu apoio ao exército republicano na Guerra Civil espanhola, ocasião em que atuou como tradutor e articulista no periódico *Hora de España*¹³⁴. Por essa razão, Julián foi proibido de lecionar em universidades espanholas ao longo da ditadura franquista, considerado *persona non grata*. A fim de dar continuidade a sua carreira, entretanto, mudou-se com a família para os Estados Unidos, onde viveram por muitas décadas. Consequentemente, a literatura mariasiana acolheu, a posteriori, tal influência da cultura anglófona, de maneira muito particular, em seu projeto estético. Sobre a relação com o pai e a influência desse para o começo da carreira literária, Javier Marías declarou em entrevista a Elide Pittarello (2006):

[...] si un escritor es hijo de outro escritor, aunque sea de géneros distintos, parece sospechoso. La verdad es que mi padre no ha sido nada nepotista nunca, sino más bien todo lo contrario, y te le debo muchas cosas, pero no realmente beneficios o favores a la hora de conseguir publicación. [...] El apellido mío no es un apellido frecuente, con lo cual era fácil pensar que había relación. Tampoco lo he ocultado nunca. Pero sí, yo intentaba mantener cierta distancia, para que no pareciera que estaba bajo su ala cuando nunca lo estuve. [...] A veces en lugar de preguntarme ¿Usted es hijo de Julián Marías? Le preguntan a él si tiene algo que ver con Javier Marías. Estas cosas son ley de vida. Más bien creo que, en conjunto, han sido más los inconvenientes que las ventajas. He tenido ventajas de índole biográfica: nací en

própria morte e dos dramas vividos ao longo de sua existência. O livro foi publicado no Brasil pela Companhia das Letras, traduzido por Eduardo Brandão.

¹³⁴ “...Reclutado por el ejército republicano, su miopía le salvó del frente, pero colaboró con el esfuerzo de guerra, trabajando en el servicio de traducción y publicando artículos en Hora de España. Partidario del Consejo Nacional de Defensa presidido por su maestro Julián Besteiro, que asumió el gobierno provisional de la República tras el golpe militar del coronel Casado, escribió varios editoriales para el ABC republicano, apoyando su iniciativa de buscar una paz negociada con los sublevados que evitara o atenuara las represalias. Después de la guerra, fue denunciado y pasó varios meses en la cárcel. Liberado gracias a la intervención de varias personalidades, como Camilo José Cela, el sacerdote Manuel Mindán Manero, el filósofo del Derecho Salvador Lissarrague Novoa y la familia Ortega, no se le permitió presentar el doctorado hasta 1951”. Fonte: NARBONA, Rafael (El Cultural). **Julián Marías: un intelectual ante la Guerra Civil Española**. Disponível em: [Julián Marías: un intelectual ante la Guerra Civil Española \(elespanol.com\)](https://elespanol.com/julian-marias-un-intelectual-ante-la-guerra-civil-espanola/). Acesso em: 07 jun. 2023.

una casa llena de libros, he estado rodeado de un ambiente en el cual se fomentaba que leyera y por tanto que se escribiera cuando empecé a escribir.¹³⁵

Ainda no início da juventude, publicou dois importantes textos, *Los dominios del lobo* (1971) e *Travesía del horizonte* (1972). Graduou-se em Filologia Inglesa na Universidad Complutense de Madrid, dedicando-se à tradução de prestigiados autores da Literatura Anglófona, como Sir Thomas Browne, Laurence Sterne, William Faulkner, Wallace Stevens, John Ashbery. Foi professor de Teoria da Tradução na Universidade de Oxford, onde estão ambientados os romances integrantes do *Ciclo de Deza*, conceito cunhado pelo professor catedrático José María Pozuelo Yvancos, em 2010, o qual posteriormente recebeu o título de *Ciclo de Oxford*. No ano de 1974, mudou-se para a cidade de Barcelona, iniciando assessoria literária para o editorial Alfaguara e a trajetória como articulista, no jornal *El Diario de Barcelona*. Em 1978, de volta a Madrid, recebeu o *Premio Nacional de Traducción* por *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, trabalho que lhe garantiu o prestígio internacional como tradutor. Entre os anos de 1989 a 1994, publicou romances de grande êxito internacional, como *Todas las Almas* (1989), *Corazón tan blanco* (1992) e *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994). Logo, em dezembro de 1994, deu início à colaboração fixa como articulista no periódico *El País*, dedicando-se à sessão que se intitulava *La zona Fantasma*.

Condecorado com diversos prêmios ao longo da carreira, em 1994 recebeu o prêmio literário *Rômulo Gallegos* por *Mañana en la batalla piensa en mí* e em 1995, o prêmio *Fastenrath*, da Real Academia Española de la Lengua, pelo mesmo romance¹³⁶. Em 25 de outubro de 2012, Marías recusou o *Premio Nacional de Narrativa* pela publicação do romance *Los Enamoramientos* (2011), horas após ter tido o seu nome anunciado. Conforme publicado no periódico online *Valor Económico*, do grupo Globo, na mesma data, o escritor já havia mencionado publicamente que não aceitaria prêmios institucionais e estatais, uma vez que não compartilhava das filosofias que os inspiravam: “Há anos que não aceito nenhum

¹³⁵ PITTARELLO, Elide. “No he querido saber, pero he sabido”: Javier Marías y “corazón tan blanco”. Prefácio. In: Marías, Javier. *Corazón tan blanco*. Barcelona: Crítica, 2006. p. 68.

¹³⁶ Outros prêmios com os quais o autor foi condecorado: Premio Nacional de Traducción (1979); Premio Herralde (1986); Premio Ciudad de Barcelona (1989); Premio de la Crítica (1993); Prix L'Éil et la Lettre (1993); Prix Femina Étranger (França, 1996); Premio Nelly Sachs (Dortmund, 1997); IMPAC International Dublin Literary Award (Trinity College de Dublin) (1997); Premio Letterario Internazionale Mondello-Città di Palermo (1998); Premio Comunidad de Madrid a la creación artística (1998); Premio Internazionale Ennio Flaiano (2000); Premio Grinzane Cavour (Turín) (2000); Premio Internacional Alberto Moravia de narrativa estrangeira (Roma, 2000); Premio Nacional de Periodismo Miguel Delibes (2003); Premio Salambó ao melhor livro de narrativa por *Tu rostro mañana, 1: Fiebre y lanza* (2003). Premio José Donoso de las letras (2008); Premio Internazionale Nonino 2011, pelo por conjunto de sua obra, entregue pela Nonino Company (Italia, 2011); Prêmio Nacional de narrativa (2012 - recusado). Fonte: escritores.org

convite de instituições do Estado, independentemente do partido no poder”, afirmou em uma coletiva de imprensa, pedindo que sua decisão não fosse interpretada como desdenhosa.¹³⁷

No Brasil, os romances de Javier Marías foram publicados pelas editoras Martins Fontes e Companhias das Letras, com tradução de Eduardo Brandão para a língua portuguesa e recebendo os seguintes títulos: *Amanhã, na batalha, pensa em mim* (1997), *Todas as almas* (1999) e *Negro dorso do tempo* (2000) – pela editora Martins Fontes; *Quando fui mortal* (1996), *O homem sentimental* (1996), *Coração tão branco* (2008)¹³⁸, *Seu rosto amanhã* (2003, 2008, 2010), *Os Enamoramentos* (2012), *Assim começa o mal* (2015) e *Berta Isla* (2020), pela editora Companhia das Letras. Sobre a recepção crítica no Brasil, de acordo com a pesquisadora Maria Cristina Melo Paz Guedes (2019), muitos foram os comentários elogiosos em relação às obras do autor, seja por meio de resenhas críticas ou artigos jornalísticos. Em edição online da Folha de São Paulo, em outubro de 2015, a crítica literária Camila Von Holdefer afirmou que “não há como negar a assombrosa força da escrita de Javier Marías. Um dos melhores autores contemporâneos, o espanhol tem seu novo romance agora lançado pela Companhia das Letras”, referindo-se a *Así empieza lo malo*, publicado no Brasil pela editora Companhia das Letras, em 2015 (Holdefer, 2015 *apud* Guedes, 2020, p. 26). Em 2010, o romance *Tu rostro mañana* recebeu o comentário crítico da Folha de São Paulo em manchete intitulada “O melhor romance da década?”. Nesse artigo, o colunista Peter Burke categorizou o texto como o mais notável desde o começo do milênio, em comparação a outras vinte e seis obras do mesmo período; de acordo com o jornalista, tal menção se justificaria pelas técnicas narrativas do romance que ampliaram suas possibilidades estéticas (Burke, 2010 *apud* Guedes, 2020, p. 26). Mas foi o romance *Coração tão branco* (1992) que garantiu o êxito do escritor tanto na Espanha quanto em outros países, incluindo o Brasil, tornando-se um *Best seller* em vendas.

Segundo Guillermo Cabrera Infante, no artigo ¡Ave Marías!, epílogo da edição de bolso do romance *Negra espalda del tempo* (1998), Javier foi o escritor mais celebrado internacionalmente ainda que alguns se recusassem a enxergá-lo. Prova disso são os inúmeros prêmios nacionais e internacionais recebidos pelo escritor, além do sucesso dos romances *Coração tão branco* e *Amanhã, na batalha, pensa em mim*: “*Corazón tan blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí* han sido elogiados por la crítica en todas partes y resultado fenomenales de éxitos de venta en Europa y en España” (Infante, 2017, p. 304). Traduzido

¹³⁷ ESCRITOR espanhol Javier Marías recusa prêmio concedido pelo governo. **G1.Globo.com**, 25 out. 2012. Valor Econômico. Disponível em: <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2012/10/25/javier-marias-recusa-premio-concedido-pelo-governo-espanhol.ghtml>. Acesso em: 24 mai. 2023.

¹³⁸ Pela Companhia de Bolso, selo ligado à Companhia das Letras.

para mais de trinta idiomas, o escritor se converteu, no panorama literário internacional, em um nome respeitado e admirado, sendo cada vez mais comum encontrar os seus romances traduzidos em grandes bibliotecas europeias, norte-americanas e latino-americanas (Cuñado, 2004, 57). O contexto criacional de Javier Marías impossibilita a classificação de sua obra em uma determinada geração ou movimento, embora o autor, junto de seu mentor Juan Benet (1927-1993), tenha se aproximado da geração *novísimos*, da década de sessenta, grupo com o qual compartilhava concepções literárias comuns, como a rejeição ao romance realista e a valorização da experimentação e da autorreferencialidade linguística. O escritor e engenheiro de formação Juan Benet foi sua maior influência nesse sentido, expoente nas letras espanholas de uma literatura experimental, na qual o *grand style* é uma exigência teórica por excelência em detrimento de uma literatura politizada. O autor defendeu sua posição sobre literatura e política em um texto intitulado *La novela en la España de hoy*, de 1980, proferido em uma conferência para a Universidade de Chicago, durante um simpósio de literatura contemporânea:

Como fuerza política el arte ha sido siempre muy débil; y, cosa paradójica, sólo le temen los políticos llamados fuertes, los amigos de las medidas enérgicas, los que temen la crítica, los que a las palabras sólo saben replicar con la espada. Y cuando la cultura y el arte se ven obligados a tomar sus propias armas para defender sus ideales contra tal agresión, no hacen sino rebajarse, alejarse de sus metas específicas para emprender una lucha de circunstancias, inexistente en una situación normal, contra un enemigo anacrónico. Por eso, no es raro que la producción artística y cultural de todo un país cuyo estamento intelectual se lanza al combate contra el poder establecido, sea de una calidad muy mediocre, lastrada con elementos bastardos y despectiva de todo refinamiento. El arte en esas circunstancias es un capítulo de la lucha política y pertenece a la historia de esa lucha en mucha mayor medida que a la historia del arte. Tal es el caso, a mi modo ver, de la novela realista de los años 50 y 60, de la poesía social y de la canción-protesta; forman y formarán parte de la historia de la protesta y apenas ocuparán una línea en la historia de la canción.¹³⁹

Benet, natural de Madrid, perdeu o pai no início da Guerra Civil espanhola e por essa razão se refugiou com a família em San Sebastián, no país Basco. Quando retornou à capital, em 1939, graduou-se em Engenharia e iniciou conjuntamente a carreira literária, com a publicação do primeiro romance, no ano de 1961, *Nunca llegarás a nada*. Em 1969, venceu o prêmio *Biblioteca Breve* pelo texto *Una Meditación*; das suas obras mais importantes se destacam *La outra casa de Mazón* (1973), *Saúl ante Samuel* (1980), *El aire de un crimen* (1980) e *Herrumbrozas Lanzas* (1988), que venceu o *Premio de la Crítica* no ano de 1984.

¹³⁹ BENET, 1981, p.27-28, *apud* SÁNCHEZ, José Antonio Vila. Juan Benet, Retrato de una actitud intelectual. *Artes de Ensayo*, n.3, p. 83-101, 2019, p. 92.

Foi comparado pela crítica a autores como Proust, James Joyce e William Faulkner¹⁴⁰. No contexto de transição da literatura espanhola, a obra de Juan Benet é um caso especial, porque, embora cronologicamente pertença à geração dos romancistas da década de cinquenta, como Sánchez Ferlosio ou Juan Goytisolo, ela não comunga com os valores estéticos desses escritores. De acordo com o pesquisador Gunnar Nilsson (2009), o compromisso social era o elo que unificava a literatura desses autores, mas Juan Benet, por sua vez, conquanto mantivesse uma convivência intelectual e amistosa com esses artistas, não se expressou enquanto escritor ao longo daqueles anos, exceto pela publicação do texto dramático *Max*, no ano de 1957 (Nilsson, 2009, p.164). Sua aparição pública de fato se deu no ano de 1965, com a publicação do texto *La inspiración y el estilo*, descrição pessoal a respeito de textos da literatura universal com os quais dialogaria ao longo do seu projeto estético: o *Antigo Testamento*, *Jorge Manrique*, *Garcilaso de la Vega*, *Cervantes*, *Poe*, *Mallarmé*, *Baudelaire*, entre outros (Nilsson, 2009, p. 164).

Defensor do aprimoramento estético da linguagem, Benet se afiliou a uma literatura na qual o refinamento sintático mediante construções complexas e arbóreas, através do uso de longos parágrafos, marcados por orações subordinadas relativas e apositivas, fosse um princípio estético. Sua literatura se voltava para a maneira de se dizer algo e não para o que pudesse ser dito, primando pela estética e pela literariedade, premissa para o surgimento da inspiração ao escritor, isto é, do “estado de graça”, através do qual o autor se abria a um processo gradual de lapidação da escrita, conducente a um autoconhecimento artístico, conforme explica no texto *La inspiración y el estilo*:

La madurez supone casi siempre un estilo porque es el estado que comienza con la decisión de abandonar la búsqueda del vacío para dedicarse al pulimiento de la herramienta. [...] Sus temas ya no serán tan originales, ni siquiera nuevos, ni – quizá- actuales en ese sentido periodístico del término; derivará su oficio hacia aquellos otros eternos a los que supremo orgullo de una carrera laureada – será capaz de dar nuevo brillo con las delicias de un estilo único y depurado.¹⁴¹

Esse preceito literário é a principal influência de Juan Benet sobre a escrita mariasiana. Outro ponto importante da influência de Benet foi a ruptura de um compromisso social e mimético, posturas que renderam a Marías a acusação por parte da crítica de “hispanofóbico”, devido ao seu anticasticismo. Sobre essas críticas, em artigo intitulado *Desde una novela necesariamente castiza*, o qual integra a coletânea de artigos *Literatura y Fantasma*, cuja

¹⁴⁰ Consulta sobre Juan Benet em: **Portal de Literatura**. Disponível em: [Juan Benet - Portal da Literatura](#). Acesso em: 06. mai.2023.

¹⁴¹ BENET, 1973, p.34-35, *apud* Grohmann, 2002, p. 272

primeira publicação se deu no ano de 1993, Marías afirmou que em seu primeiro romance, *Los dominios del lobo* (1971), e nos três romances subsequentes, seu desejo de não falar sobre seu país era uma premissa literária; também declarou que a tradição romanesca espanhola era “...además de escasa, pobre; además de pobre, mas bien realista; y cuando no es realista, con frecuencia es costumbrista” (Marías, 2017, p. 55). Sobre o afastamento de temas políticos por parte de sua geração, o escritor reiterou que:

[...] nuestra generación, llamada por el momento generación de los novísimos o del 70 (en el 68, francamente, yo aún estaba en el colegio), es que no sólo asesino a los padres, como es obligado y de buen gusto, sino también a los bisabuelos y los tatarabuelos. [...] al declinas la herencia natural, nos sentimos libres de abrazar cualquier tradición, y es de imaginar que los escritos primerizos de los novísimos, vistos en conjunto y a cierta distancia, deben de ofrecer un aspecto delirantemente esquizofrénico. [...] el compromiso político de los miembros de mi generación fue tan absoluto o más que el de la anterior, sólo que la lucha antifranquista fue librada en las aulas universitarias, en las reuniones clandestinas en oscuros sótanos y en las carreras a campo o a calle abierta delante de las patas de los caballos de la policía, casi nunca en los libros: quizá porque ninguno de nuestros modelos había escrito literatura *engagée*.¹⁴²

Em vista do que foi dito, pode-se afirmar que o compromisso político desse grupo de artistas não foi anulado ou menos expressivo do que o das gerações anteriores, malgrado não tenha havido por parte dos *novísimos* uma adesão literária a um realismo social, do ponto de vista intelectual, houve a postura crítica de reconhecimento da herança violenta e de ressentimento deixada pelo franquismo, conforme elucidou Marías. A despeito dessa lógica, Javier foi bastante criticado pelo fato de que a sua literatura não se encaixava por completo em nenhuma classificação, conforme aprecia a crítica espanhola ao contextualizar seus movimentos artísticos como “gerações”; na história da Literatura Espanhola, como afirmou o escritor Eduardo Mendonza, no artigo intitulado *El extraño caso de Javier Marías* (1998), a obra maríasiana gerou desconforto à crítica tão acostumada a uma atitude taxonômica. Como uma literatura anômala e cosmopolita, “... no hay duda de que trabaja sobre la trama de la tradición y el lenguaje literario español, sin el mimetismo de mucha escritura actual, que parece pré-fabricada y, en muchos casos, mal traducida de otro idioma” (Mendonza, 2017, p.298).

Por fim, para além de uma inspiração, Benet foi um grande amigo de Marías e muitas foram as vezes em que o escritor o homenageou em seus artigos publicados no jornal *El País*, posteriormente reunidos e lançados em coletâneas, com o primeiro lançamento em 1991¹⁴³.

¹⁴² MARÍAS, 2007, p. 57-58.

¹⁴³ As coletâneas de artigos de Javier Marías são: *Pasiones pasadas* (1991), *Literatura y Fantasma* (1993), *Vida del Fantasma* (1995), *Salvajes y sentimentales*. *Letras de fútbol* (2000), *Donde todo ha sucedido*. *Al salir del cine* (2005),

Em seu falecimento, no ano de 1993, Marías afirmou que perdera o amigo e o ídolo, experiência que não desejava a ninguém: “[...] Lo grave con el amigo es que la ciudad es siempre otra y más pobre porque sé que ya no puedo encaminarme a visitarlo en su casa. No sería él quien me abriera la puerta, que quedó cerrada” (Marías, 2007, p. 428). No belíssimo texto *Don Juan Benet se va de viaje*, o escritor declara sua admiração ao amigo de longa data e encerra o artigo com esta profunda, porém delicada metáfora sobre morte e impermanência:

Hace tan sólo unos días, ya muy enfermo, me cuentan que tuvo un momento en que se quedó sonriendo largo rato, y quien estaba con él le preguntó: “¿En qué pensabas?”. “En nada”, dijo él. Y al insistir esa persona cercana y decirle: “¿Cómo que en nada? Si has estado varios minutos embelesado”, él contestó con pudor: “Bueno, estaba viendo un río”. Yo ahora recuerdo que nada le gustaba tanto, cuando viajaba, como bañarse en ríos desconocidos.¹⁴⁴

2.2 Uma voz fantasma: trajetória literária, conceitos de morte e transtextualidade

De acordo com a pesquisadora Isabel Cuñado (2004, p.17), três grandes etapas podem ser distinguidas na trajetória novelística de Javier Marías. A primeira delas inclui *Los dominios del lobo* (1971) e *Travesía del horizonte* (1972), romances que recriam espaços e motivos do cinema e da literatura anglo-saxônica. O primeiro deles, *Os domínios do lobo*, tradução para o Português europeu, constitui um relato de aventuras cujo espaço narrativo estadunidense é a principal personagem, uma vez que, a partir dele, o texto literário, servindo-se dos efeitos da paródia e do pastiche do cinema norte-americano da década de 40 e 50, presta uma homenagem ao cinema hollywoodiano por meio de uma narrativa caleidoscópica. Marías conta ao seu leitor virtual, através de inúmeros artigos em que trata da paixão pelo cinema, que o romance nasceu de uma viagem realizada a Paris quando tinha tão somente dezessete anos; com poucos recursos financeiros para um jovem que recentemente começava a traduzir seus primeiros roteiros para o cinema, permaneceu um mês e meio na cidade luz, vivendo em companhia de um excêntrico tio, especialista em filmes de terror e diretor de filmes pornôs, Jesús Franco ou Jess Frank. A aventura parisiense tinha como objetivo levar o

Aquella mitad del tiempo. Al mirar atrás (2008). *Los villanos de la nación. Letras de política y sociedad* (2010), *Mano de sombra* (1997), *Seré amado cuando falte* (1999), *A veces un caballero* (2001), *Harán de mí un criminal* (2003), *El oficio de oír llover* (2005), *Demasiada nieve alrededor* (2007), *Lo que no vengo a decir* (2009), *Ni se les ocurra disparar* (2011), *Tiempos ridículos* (2013), *Juro no decir nunca la verdad* (2015), *Cuando los tontos mandan* (2018), *Cuando la sociedad es el tirano* (2019), *¿Será buena persona el cocinero?* (2022). As obras supracitadas foram publicadas pelos selos espanhóis Anagrama, Siruela, Aguilar, Galaxia Gutenberg, Libros del Lince e Alfaguara. Fonte: Wikipédia. es.

¹⁴⁴ MARÍAS, 2007, p. 220

jovem escritor a assistir a oitenta e cinco filmes das décadas de 30 a 50, na famosa *Cinémathèque de Henri Langlois*, sendo essa miscelânea fílmica o germen que originou o seu primeiro romance. *Los dominios del lobo*, publicado pela editora Edhasa, pressagiava a importância do cinema para a obra de Javier Marías: ainda que não tenha escrito outro texto no qual a transtextualidade fílmica se estabelecesse com tamanha expressão, todos os romances maríasianos propiciam algum aspecto dialogal com a sétima arte. Sobre essa profícua relação, Marías declarou no artigo *Todos los días llegan* (2013):

Los dominios del lobo fue una novela irrepetible, y además me hice consciente tras su existencia pública, de que debía centrarme más en el material que manejaba, las palabras y no las imágenes. No he vuelto a hacer ningún libro tan descaradamente cinematográfico como aquél, pero rara es la novela mía en la que no aparezca alguna película mencionada o aludida o vista por los personajes en una televisión. También es raro que no haya en ellas alguna escena o pasaje que, calladamente, no sea deudor de algo contemplado en la oscuridad de una sala y retenido en la memoria para siempre jamás.¹⁴⁵

O romance foi criado através de diálogos enxutos e frases objetivas, semelhante a um roteiro cinematográfico. Com base em materiais narrativos diversos e histórias aparentemente desconexas, transcorridas entre os anos de 1961 e 1962, a principal trama de *Los dominios del lobo* está centrada na trajetória da família Taeger e na narração sobre a vida criminosa que levou o clã à decadência. De acordo com a pesquisadora Carmen María López López (2019), especialista em Javier Marías e no diálogo literário com o cinema de Hollywood, o leitor desse romance é transportado para um filme em preto e branco, cujas cenas e argumentos típicos do cinema norte-americano contam histórias sobre gângster, triângulos amorosos, crimes hediondos e muita corrupção, tendo como contexto histórico o período da Grande Depressão:

Si apoyando la tesis de Grohmann (2003), Herzberger sostiene que *Los dominios del lobo* se presenta como una novela hecha de películas, fundamentalmente detectivescas asociada a la figura del gánster y a la estética del cine negro, puede rastrearse la influencia de la estética del film noir no solo en la aparición de las mujeres fatales, sino también en personajes de dudosa condición heroica.¹⁴⁶

Ainda segundo López (2019), referindo-se ao estudo realizado por Grohmann (2003)¹⁴⁷, o primeiro capítulo do romance alude a filmes como *The Magnificent Albersons*

¹⁴⁵ MARÍAS, Javier. *Tu rostro mañana*. 1 ed. Barcelona: Debolsillo, 2013, p. 151

¹⁴⁶ LÓPEZ, Carmen María López. *El cine y el pensamiento y la creación de Javier Marías*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2019, p.90.

¹⁴⁷ GROHMANN, Alexis. *Los dominios del lobo by Javier Marías: Hollywood and anticasticismo novísimo* (2003).

(1942) de Orson Welles; *Cat on a Hot Tin Roof* (1942), de Richard Brooks e *Written on the Wind* (1956), de Douglas Sirk. Também os filmes *The Brothers Rico* (1957), de Phil Karlson, *The Bonnie Parker Story* (1958), de William Witney e até a obra de Alfred Hitchcock *Shadow of a Doubt* (1943). O segundo, quinto e nono capítulos relatam o crime de Osgood Pekins e evocam temas como o tesouro escondido, dialogando com *The Treasure of the Sierra Madre* (1948), de John Huston, *Rope of Sand* (1949), de William Disertele, *The Big Steal* (1949), de Don Siegel e *The Hustler* (1961), de Robert Rossen. O capítulo onze trata dos filmes de gangster, como *Little Caesar* (1930), de Marbyn Leroy, *The Public enemy* (1931), de William A. Wellman e *Scarface* (1932), de Howard Hawks. Nos sexto e sétimo capítulos, tem-se o tópico da mulher fatal, “...un rasgo dominante en los films noir de los años treinta y cuarenta del siglo XX” (López, 2019, p. 90).

Já o segundo romance mariasiano, *Travesía del horizonte*, foi publicado no ano de 1972, pela editora *La Gaya Ciencia*. A narrativa traz como tema as aventuras do capitão Kerrigan, comandante de uma viagem marítima à Antártida, com uma tripulação de cientistas, escritores e artistas ingleses e franceses, dentre eles o literato Victor Arledge. Esse grupo de pessoas tinha como principal objetivo a criação de um romance conjuntamente sobre as aventuras experimentadas a bordo e um grande espetáculo musical. O romance é dividido em oito capítulos escritos a partir de dois narradores, o primeiro deles, autodiegético, cujo nome se desconhece; o segundo é um narrador homodiegético, Sir. Holden Branshaw, quem dá voz ao relato protagonizado pelo escritor Victor Arledge e o capitão Kerrigan. *Travesía del Horizonte* foi inspirado nos romances de aventura de Robert Louis Steverson, Joseph Conrad, Conan Doyle e Henry James.

El monarca del tiempo é o terceiro romance mariasiano e foi publicado no ano de 1978 pelo editorial Alfaguara e, em 2003, pelo editorial Reino de Redonda, selo lançado pelo próprio Javier Marías no ano 2000. Junto ao romance *El siglo*, de 1983, constitui um segundo período da novelística de Marías, conforme a classificação proposta por Cuñado (2004). Isso porque ambas as narrativas abandonam o estilo de aventuras, forjado pelo artifício da paródia e do pastiche; em relação à voz narrativa, configuram-se como romances em transição, ainda sob a focalização de um narrador heterodiegético ou de uma narração múltipla, mediada por uma voz heterodiegética e por outra autodiegética, alternadamente. Ambos os romances antecipam uma preocupação com a temática da verdade, um dos eixos narrativos da produção ficcional mariasiana, conforme refletiu o escritor no ensaio *Fragmento y enigma y espantoso azar*, núcleo narrativo de *El monarca del tiempo*, junto a três outros contos e a uma peça teatral que o constituem enquanto gênero. É, portanto, uma narrativa híbrida, que desconstrói

os critérios do gênero romanesco à época, dado o seu caráter fragmentado e inovador. Sobre a criação desse texto, Marías afirmou que:

Constaba de cinco capítulos, de los cuales, desde un punto de vista formal, tres eran relatos; uno era un ensayo; el último una pieza dramática en la que las indicaciones de escena acababan por convertirse en descripciones y observaciones sobre los personajes y por ocupar más texto que el mismo diálogo. El núcleo al que he hecho referencia era el ensayo, titulado “Fragmento y enigma y espantoso azar”. [...] Este capítulo trataba de algunos aspectos de Julio César, pero en realidad la obra de Shakespeare no era sino un excelente pretexto para hablar de la influencia del presente sobre la verdad o sobre lo verdadero, y hacer, asimismo, una serie de consideraciones acerca del extraño carácter y uso del presente de indicativo.¹⁴⁸

El monarca del tiempo é o primeiro romance de Javier Marías cujo espaço narrativo não é um país estrangeiro, embora ainda não seja o país natal do escritor o cenário escolhido para o seu desenvolvimento. Outro elemento de interesse do público é o fato de que o romance foi escrito concomitante à tradução de *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, de Laurence Sterne, tradução essa que levou Javier Marías a ser laureado com o prêmio Nacional de Tradução em 1979. Em relação ao texto *Fragmento y enigma y espantoso azar*, trata-se de uma reflexão sobre o conceito de verdade a partir da peça *The tragedy of Julius Cesar* de Shakespeare. A peça, assim como o ensaio, propõe um interessante embate sobre a existência – ou inexistência – de uma verdade absoluta, da justiça que norteia todo o argumento dramático e sobre as razões para o assassinato de Júlio César. Tem-se o elogio da verdade, com a ambiguidade que ela também propõe, encenada pelas personagens de Marco Antonio e de Brutus. Marías lança a reflexão de que uma verdade, independente de qual seja, só é possível a partir do tempo presente, porquanto ao deixar de sê-lo, verdade no tempo presente, perde seu caráter fidedigno, tornando-se um preceito arbitrário e subjetivo. Assim, diante de duas verdades hipotéticas, somente o momento presente é o que poderá decidir aquela que lançará suas raízes na durabilidade atemporal:

Ahora bien, ¿Cuándo acaba un momento presente y empieza otro? Como sinónimo de unidad temporal, el momento presente puede, pero no ha de ser necesariamente el mínimo imaginable; [...] el momento presente podrá ser un siglo, un año, un acto, un discurso; estará en función de la división del contenido; cabría incluso considerar la posibilidad de que la duración de cada momento presente viniera dada para cada individuo o espectador justamente por el fin de un contenido (y de su recuerdo). Y hasta tal punto es así que la división de unos mismos (!) contenidos podría a su vez variar en un mismo individuo o pueblo según cada momento presente en que se efectuara dicha división, dicho acto de dividir: así, el momento presente en que se

¹⁴⁸ MARÍAS, 2007, p. 62-63.

inscribiría el discurso de Bruto terminaría quizá, [...] en el instante de ser olvidado o preterido ese discurso en favor del de Marco Antonio.¹⁴⁹

El siglo (1983), publicado originalmente pelo selo *Seix Barral* e escrito cinco anos após *El monarca del tiempo*, é um romance que apresenta o estilo mariasiano que consagrou o escritor internacionalmente. Trata-se de uma narrativa digressiva em cujo tema da morte, do acaso e da traição se concebem como eixos diegéticos, fazendo da narrativa um romance de ruptura com o texto mariasiano até então produzido, através de aspectos formais, estilísticos e temáticos que se sequenciarão daqui por diante e marcam uma substancial evolução no projeto estético do escritor. No que tange à voz narrativa, o romance se divide em nove capítulos, nos quais os ímpares estão narrados em primeira pessoa, pelo espião aposentado Casaldáliga; já os capítulos pares apresentam uma narração heterodiegética sobre a biografia do espião. A trama decorre de 1900 até 1939, ocasião em que o protagonista Casaldáliga decide se converter em delator para o regime vigente de seu país, esse que, apesar de não nomeado, é o regime franquista, visto que o país em questão é a Espanha ainda sob o julgo da Guerra Civil. No capítulo intitulado *La melodía*, o narrador autodiegético reflete digressivamente sobre o que há de ser o enigma do *post mortem*, através de um monólogo confessional no qual a recordação dos mortos com os quais conviveu é a tônica narrativa:

Cuando muera se me pondrá cara de muerto. ¿Cómo será? ¿Seguirá siendo la mía? ¿Y quién me llorará de veras? ¿Quién se acercará hasta mi rostro transfigurado para besarme con desesperación los labios en un último esfuerzo, lleno de presunción y de fe, por devolverme al mundo que me habría relegado? ¿Quién se sentirá herido en su propia vida, y considerará su historia partida en dos por ese momento mío definitivo? ¿Quién cerrará mis reacios y sorprendidos ojos con mano amiga, o se dignará velar mi cadáver emblanquecido y mutante durante toda la noche y la inútil aurora que no me habrá conocido? ¿Quién retirará mi almohada, quién mis sábanas humedecidas?¹⁵⁰

A partir de *El siglo*, a morte será a protagonista soberana nos romances de Javier Marías, muitas vezes representada na observação da protagonista sobre uma morte alheia que lhe revela a própria eminência da finitude, a morte do outro que a uma só vez amedronta e seduz. O quarto romance mariasiano é bastante denso e se por um lado antecipa temas que serão constantes na produção literária do romancista, também rompe com o estigma que lhe fora atribuído como “hispanofóbico”, pois a narrativa é um registro visceral acerca dos miseráveis dias da Guerra Civil vividos pelos espanhóis, além de trazer à tona uma discussão sobre as consequências da violência estatal na conduta moral daquela sociedade, refletindo em

¹⁴⁹ MARÍAS, 2007, p. 419.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 175.

que medida o ser humano se deixa corromper em função da vaidade, do medo e da vergonha, da mediocridade e da derrota. Pode-se dizer que o romance é um retorno à “espanholidade” renegada pelo escritor embora, curiosamente, *El siglo* seja o romance menos lido e estudado de Javier Marías.

Por fim, a terceira e última etapa da novelística mariasiana, segundo Cuñado (2004, p.19), começa com a publicação de *El hombre sentimental* (1986) e prossegue com *Todas las almas* (1989), *Corazón tan blanco* (1992), *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994), *Negra Espalda del tiempo* (1998) e *Tu rostro mañana: Fiebre y lanza* (2002). Uma vez que o estudo de Isabel Cuñado é datado de 2004, obviamente não abarca o restante da produção literária de Marías publicada a partir de *Tu rostro mañana: Baile y sueño* (2004) até seu último romance *Tomás Nevinston* (2021). Ainda assim, essa classificação nos é interessante e pertinente por levar em consideração as modificações narrativas instaladas no texto mariasiano a partir da publicação de *El hombre sentimental*, pelo editorial Anagrama, em 1986. O enredo desse romance narra a trajetória de León de Nápoles, um cantor de ópera apaixonado por Natalia Manur, a esposa de um banqueiro com quem inicia uma relação extraconjugal, outro dos temas favoritos da literatura de Marías. Há no romance a elaboração de uma narrativa complexa através de uma extensa *myse en abyme*, entrelaçadora de modos discursivos – o acontecido, o sonhado e o suposto – à transtextualidade com o drama shakespeariano *Othello*.

Adotando uma voz pessoal em todo o romance, isto é, por meio de um narrador autodiegético, há uma confluência de ficções, uma vez que a personagem decide narrar uma história que sonhou no dia anterior; essa que, por sua vez, é uma história real, mas transcorrida há quatro anos, quando o tenor participou da montagem da ópera *Othello* de Verdi, em Madrid, ocasião em que conheceu a mulher por quem se apaixonara, ao interpretar Cassio. O sonho é a força motriz que incita o narrador personagem a rememorar a peripécia vivida, e para tal, a fim de melhor elaborá-la, decide escrevê-la como se se submetesse a uma espécie de análise de consciência. Espelhadamente, o drama shakespeariano se estabelece como hipotexto narrativo, como se pode notar pela configuração do triângulo amoroso do romance, formado por León, Natalia e Manur, em alusão a *Othello*, *Desdemona* e *Cassio*. Também o acompanhante de Natalia é uma referência à personagem *Iago*. Esses níveis narrativos se entrecruzam articulando uma transposição de narrativas, nas quais o limite do onírico e da realidade se confunde.

Quando León de Nápoles inicia o seu relato, é surpreendido pelo abandono da esposa Natalia. Da mesma maneira que ela deixara o marido quatro anos antes para viver com o artista a consumação adúltera, no exato dia em que ele tem o sonho que o motiva a contar as

suas memórias, é deixado pela mesma mulher. E da mesma maneira que Manur decidiu, anos depois, cometer suicídio por conta desse abandono, León de Nápoles se coloca na posição do antigo rival e teme que o desprezo o leve à loucura ou à morte, embora isso não aconteça, porque o gesto narrativo o salva de uma violência mais perigosa. Em seu artigo *La muerte de Manur (Narración hipotética y presente de indicativo)*, publicado em *Literatura y Fantasma* (2007), Marías revela a sua antipatia pelo tempo verbal presente do indicativo e, no entanto, a necessidade de utilizá-lo em alguns fragmentos desse romance. Segundo o autor, ele utiliza o tempo verbal ojerizado no momento em que cria relatos hipotéticos, como exemplo, quando León de Nápoles está a figurar, isto é, a imaginar o tipo de relação conjugal vivido entre Natalia e o ex-marido no passado, por meio do conectivo “talvez”, em espanhol *quizás*, iniciando uma longa digressão pelo uso do modo verbal. Contudo, outro momento nos é mais interessante: quando o narrador o utiliza com a finalidade de conjecturar a morte de seu rival. Prestes a terminar a narrativa, o leitor descobre, através do narrador personagem, que Manur faleceu devido a uma tentativa malsucedida de suicídio. Dentro dessa ficção, a da memória, inscrevem-se outros dois discursos ficcionais: o do plano onírico e o do plano metatextual, no momento em que o narrador transcreve seu sonho mesclado à memória da traição e do suicídio de Manur:

[...] Quizá Manur habrá tocado esos vestidos con sus dedos un poco gordos, a lo mejor los habrá besado con sus abultados labios o habrá restregado su rostro de facciones bastas contra las telas olorosas e inertes, y un poco de barba (debe repasársela al anochecer, si sale) impide que éstas se deslicen suavemente sobre sus mejillas. **Manur ve caer la tarde: abre el balcón para ver mejor la manera en que cae la tarde** [...] Etc.¹⁵¹

Essas digressões se interrompem quando nos é relatado objetivamente o suicídio do ex-marido de Natália, no qual predomina, em comparação ao discurso anterior pautado pelo imaginado, o discurso do real¹⁵²:

Manur esperou quatro dias para começar a morrer, isto é, para tentar se matar com uma pistola de sua propriedade com a qual se atrevia a atravessar fronteiras quando as cruzava de trem; foi só então – antes de hoje – que corri o risco de perder Natalia Manur e tive de suplicar-lhe naquele quarto de hotel e dizer-lhe, como sonhei: “Não quero morrer como um imbecil”. Porque ela queria ficar do lado dele enquanto ele se recuperava, e de fato voltou para o lado dele e ficou com ele durante as três semanas que durou o que não foi a recuperação, mas a agonia dele. Aquela tentativa que pareceu fracassada e acabou não sendo foi levada a cabo enquanto eu me encontrava no palco do Teatro de la Zarzuela representando pela terceira e última vez em Madrid o papel de Cassio no Otello de Verdi, e Natalia admirava do seu

¹⁵¹ MARÍAS, 2007, p. 87, grifo nosso.

¹⁵² Nossa leitura do romance *El hombre sentimental* foi realizada em português, na edição publicada pelo editorial Companhia das Letras em 2004, com a tradução de Eduardo Brandão.

lugar na platéia repleta. Quando ficamos sabendo, Manur já dormia num hospital e tudo fazia crer que ia se salvar. [...] A mão havia vacilado e a bala destinada ao coração tinha ido parar no pulmão esquerdo sem danificar nenhum órgão vital. [...] Pensou-se de início que Manur viveria, mas não foi assim.¹⁵³

El hombre sentimental é o romance de Marías que atribui ao narrador uma importância diegética inaugural em relação à finitude, uma vez que é iniciado e finalizado com uma digressão sobre a experiência do fenecimento. O narrador mariasiano se apresenta aqui como um elo entre a vida e a morte (ou os vivos e os mortos), sendo essa construção ficcional a principal figuração da morte em todo o seu projeto estético, a partir dessa terceira fase literária. Conforme já visto, Leon de Nápoles reconstitui ficcionalmente o que poderia ter sido o suicídio do rival; já no início do romance, ele prefigura a sua própria morte em uma conversa com a esposa Natalia, em um artifício proléptico de antecipação da morte do antagonista e de seu próprio abandono:

[...], quando num quarto de hotel eu disse, ou disse pouco tempo depois, a essa mesma mulher: - Não quero morrer como um imbecil e, como um dia ou outro vou irremediavelmente morrer, quero acima de tudo cuidar enquanto tenho tempo dessa única coisa que é certa e irremediável, mas quero sobretudo cuidar da forma da minha morte, porque a forma é o que é, em compensação, não é tão certa nem tão irremediável. É da forma da nossa morte que devemos cuidar, e para cuidar dela devemos cuidar da nossa vida, porque ela é que, sem ser nada em si quando cessar e for substituída, será no entanto a única coisa capaz de nos fazer saber se no fim das contas morremos como um imbecil ou morremos de maneira aceitável.¹⁵⁴

Em capítulo posterior, sem nenhuma indicação coesiva, o narrador insere em seu relato memorialístico uma verdadeira *meditatio mortis*, a qual prediz uma conexão entre morte e erotismo, Eros e Thânatos, recorrente no texto do escritor madrilheno:

Quando tu morreres, eu te chorarei de verdade. Eu me aproximarei do teu rosto transfigurado para beijar com desespero teus lábios num derradeiro esforço, cheio de presunção e de fé, para te devolver ao mundo que te haverá relegado. Eu me sentirei ferido na minha própria vida e considerarei minha história dividida em dois por esse teu momento definitivo. Cerrarei teus olhos renitentes e surpresos com mão amiga e velarei teu cadáver embranquecido e mutante durante a noite toda e a inútil aurora que não terá conhecido. Retirarei teu travesseiro, eu, teus lençóis umedecidos. Eu, incapaz de conceber a existência sem a tua presença diária, vou querer seguir sem dilação teus passos ao contemplar-te exânime. Irei visitar teu túmulo e falarei contigo sem testemunhas no alto do cemitério, depois de ter subido a ladeira e ter te contemplado com amor e cansaço através da pedra inscrita. Verei antecipada na tua a minha morte, verei meu retrato então, ao reconhecer-me em tuas feições rígidas,

¹⁵³ MARÍAS, Javier. **O homem sentimental**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 142.

¹⁵⁴ MARÍAS, 2004, p. 19.

deixarei de crer na autenticidade da tua expiração, [...] Pois ninguém está capacitado para imaginar a própria morte.¹⁵⁵

Os narradores mariasianos são aedos da morte da mesma maneira que a mítica personagem Penélope em *A Odisseia*. Quando a filha de Ícaro e Periboea se prostrava à espera de Ulisses, tecendo um sudário para Laerte, a mulher o fazia ininterruptamente a fim de evitar o encontro com a morte, metaforizado no desaparecimento do homem amado. De maneira que o fiar interminável daquele tecido produzia o prolongamento da narrativa epopeica, a narração se incorporava à tecelagem inacabada, marcando o tempo e o ritmo da vida e da morte daqueles homens e mulheres, oferecendo às personagens uma imortalidade ficcional só concebida por intermédio da arte narrativa. A narração é o prolongamento da vida, “errar con brújula” – errar no sentido de deambular e criar, mas sem o efeito da perda de si, conforme afirma Maarten Steenmeijer (2009):

[...] en la prosa de Marías el ritmo no sólo es materia prima del significante sino también lo es del significado, como tampoco sería desacertado sospechar que la brújula que permite al autor errar sin perderse y crear un pensar que es errabundo y al mismo tiempo preciso y coherente, se deja guiar por el rito que arranca y determina el proceso creativo.¹⁵⁶

De acordo com a pesquisadora Sandra Navarro Gil (2004), a prosa peculiar de Marías consiste em dois pilares, sendo o primeiro deles o da presença de um narrador reflexivo ou especulativo, que nos narra, através da primeira pessoa, feitos de um passado pelo recurso do flashback, em vista da busca por sentido para a própria existência. Todos os narradores mariasianos são, a partir de *El hombre sentimental* até *Berta Isla* (2016), os/as protagonistas de seus relatos. Já o segundo pilar, de acordo com a pesquisadora, é o da tessitura de um discurso espiral marcado por digressões que interrompem o fluxo do enredo, produzindo uma narração não linear. De acordo com o crítico Alfonso de Toro:

Entender el narrar como resultado de pensamientos y recuerdos de un narrador en primera persona tiene como consecuencia el que los elementos narrativos usuales y tradicionales (como el espacio y el tiempo) pierdan casi por completo su significación, lo que se refleja en transiciones bruscas, motivadas por pensamientos e impresiones espontáneas. Puede afirmarse sin más que las percepciones del

¹⁵⁵ MARÍAS, 2004, p. 141.

¹⁵⁶ STEENMEIJER, Maarten. Tiempo rimado, tiempo cojo: una lectura bilingüe de Marías. In: GROHMANN, Alexis; STEENMEIJER, Maarten (ed.). **Allí donde uno diría que ya no puede haber nada: Tu rostro mañana** de Javier Marías. Amsterdam – New York: Editions Rodopi, 2009, p.140.

narrador en primera persona y sus formulaciones retóricas parecen constituir el propósito fundamental de la novela.¹⁵⁷

O papel do narrador é indispensável a toda ficção, independentemente do gênero. Em Javier Marías, entretanto, mais importante do que o enredo, as personagens, os espaços e o tempo é o movimento narrativo. Toda fabulação diegética se concentra no narrador personagem, sendo essa a particularidade de sua literatura. Javier Marías comenta em artigo publicado na revista *El Urogallo* (1992) a importância das digressões em sua obra, reforçando o papel da errância criativa de seu projeto literário:

Cervantes o Sterne o Proust, o más modernamente Nabokov, Bernhard o Benet han sido maestros en esa errabundia de los textos, o, si se prefiere, en la divagación, la digresión, el inciso, la invocación lírica, el denuesto y la metáfora prolongada y autónoma, respectivamente. En ninguno de ellos, sin embargo, podría decirse que su inclinación sea gratuita, o que no sea “pertinente” o “esencial” al relato. Es más, son esas inclinaciones las que posibilitan el relato de cada uno de ellos.¹⁵⁸

O texto mariasiano retira do centro de interesse do leitor a ação em si, de acordo com Irene Zoe Alameda (2005), substituindo-a pela voz narrativa, tão ou mais cativante do que aquilo que é contado. Ainda de acordo com a pesquisadora, os narradores mariasianos são contadores de histórias inatos, visto que sua galeria de protagonistas-narradores é formada por homens e mulheres ligados à arte da palavra, professores, escritores, tradutores e intérpretes – profissões-signos que trazem à luz uma obsessão pela arte de narrar e para com a palavra inventada. Para Alameda (2005, p.80), todas as obras do escritor constituem tramas mentais com argumentos escassos, porque o mais importante para o seu texto é a desfiguração progressiva do relato em questão, desassociando o presente do passado por torná-lo distante suficiente a fim de ser reinterpretado ou, de acordo com o pensamento nietzschiano, transvalorado, como uma “[...] distância da morte que observa a vida” (Alameda, 2005, p.80). De acordo com Antonio Candelero (2016), existe na trama mariasiana uma identidade instaurada na estética da errância, muito particular de seus narradores. Segundo o pesquisador, seus romances se constituem pela influência de um olhar “sterniano” ou “shandiano”, de modo que a digressão tem como objetivo romper a linearidade narrativa, abrindo espaço para longas reflexões e tramas paralelas, por meio da inclusão de orações subordinadas, condicionais e consecutivas, nas quais “...el ojo del narrador en cuanto espía y voyeur se

¹⁵⁷ TORO 1994, p. 199, *apud* NAVARRO GIL, Una aproximación al estilo literario de Javier Marías. **Revista de Filología**, n.22, p. 187-193, jan. 2004, p.190.

¹⁵⁸ MARÍAS, 1993, p.93, *apud* NAVARRO GIL, Una aproximación al estilo literario de Javier Marías. **Revista de Filología**, n.22, p. 187-193, jan. 2004, p.191.

expande hasta vislumbrar, no solo lo acontecido en el pasado, sino también cuanto habría podido pasar y no pasó o sobre cuanto no pasó pero él imagina recordar” (Candeloro, 2016, p.13). E, nesse constante errar sem bússola, a característica inventiva da intertextualidade adquire contornos e forma, procedimento que, embora não pertença exclusivamente à contemporaneidade, é nela que se reflete com maior autoridade, conforme afirma Linda Hutcheon (1991):

A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. Não é um desejo modernista de organizar o presente por meio do passado ou de fazer com que o presente pareça pobre em contraste com a riqueza do passado. Não é uma tentativa de esvaziar ou de evitar a história. Em vez disso, ele confronta diretamente o passado da literatura - e da historiografia, pois ela também se origina de outros textos (documentos).¹⁵⁹

A redução de distâncias entre o passado e o presente é, na prosa de Marías, o que permite a criação de mundos narrativos em uma *myse en abime* involuntária, de modo que o fenômeno da intertextualidade se tece como uma ponte entre espaços, personagens e mundos indivisos, unindo vivos e mortos através da leitura literária, escutando os mortos com os olhos. O mesmo sucede no texto de Bernardo Carvalho, em especial no que foi escolhido como *corpus* nesta pesquisa, a ser analisado no próximo capítulo desta tese doutoral, *Simpatia pelo demônio* (2016), tecido mediante um interessante amálgama palimpséstico. De acordo com o pesquisador Paulo Fernando Zaganin Rosa (2013), a prática medieval da escritura de textos cristãos sobre textos pagãos, em papiro ou pergaminho, principalmente entre os séculos VIII e IX, era consequência da escassez de material e se constituiu como um fenômeno nomeado “palimpsesto”, no qual a nova escritura não era capaz de apagar por completo as marcas da escrita anterior, havendo nesse processo as origens do que viria a ser estudado pela Teoria Literária como intertextualidade ou transtextualidade, nada mais que a própria literariedade. De fato, o teórico Gérard Genette, em seu texto *Palimpsestos, a literatura de segunda mão* (1982/2010), assim denominou o fenômeno:

Um palimpsesto foi um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sobre o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: *hipertextos*) todas as obras derivadas de uma obra anterior...¹⁶⁰

¹⁵⁹ HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991, p.157.

¹⁶⁰ GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: A Literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010, Introdução.

Ao estudar romancistas que aderiram a tal feito do modo *sui generis* - visto que toda literatura é um contínuo palimpsesto, biblioteca infinita, de textos míticos e sagrados, reavivados por Cervantes, Borges, até serem reciclados no mais *kitsch* da cultura pop - Umberto Eco é, indubitavelmente, um dos escritores de destaque pela adesão a uma escrita dialógica enquanto feito estilístico-criacional. De acordo com Kirchof e Bem (2006):

Se a intertextualidade é uma característica intrínseca à própria textualidade, por outro lado, deve-se ressaltar que o romance moderno e pós-moderno tratou de utilizá-la como elemento formal distintivo de sua estética. Os romances de Umberto Eco, nesse sentido, são exemplares, pois constituem verdadeiras redes dotadas de uma gama impressionante de referências a obras providas dos contextos mais variados.¹⁶¹

Nesse sentido, o texto de Javier Marías e o de Bernardo Carvalho - utilizando aqui a terminologia “texto” no sentido barthesiano retomado por Sobrinho (2007), enquanto entidade fluida e transitória que, “diferentemente do caráter estático da obra, em seu movimento paradoxal, descentralizado, subversivo, sem fechamento, ‘não pode parar; o seu movimento constitutivo é a travessia’”¹⁶² - aproximam-se pelo caráter palimpséstico que os une e os converte em mosaicos de citações, à medida que absorvem e transformam os textos com os quais travam contato, semelhantemente ao antigo gênero menipeico, conforme afirma Júlia Kristeva (2005, p.88) por sua condição flexível, variável e pluriestilística.

Uma vez que a transcendência textual é intrínseca a toda literatura, embora imprescindível na literatura contemporânea, protagonista de nosso estudo, antes de darmos prosseguimento à revisão de literatura aqui proposta e à análise do *corpus* selecionado, é pertinente destacarmos, no estudo realizado por Gérard Genette (2010), a categorização comparativista escolhida pelo crítico literário a fim de se referir ao acontecimento da intertextualidade que, para o teórico da literatura, recebe o nome de transtextualidade.

Para Genette (2010, p. 13), um texto é caracterizado pela sua transcendência textual, conforme já dito, sua transtextualidade. Dentro dessa ótica, ocorrem cinco tipos de relações transtextuais, sendo a primeira delas a intertextualidade, que, na interpretação genettiana, consiste na presença efetiva de um texto em um outro, conforme se verifica nos processos de citação, plágio e alusão. A segunda categoria proposta pelo teórico nos é bastante importante para o desenvolvimento desse estudo. Denominada paratexto, trata-se de uma relação “menos explícita e mais distante” (2010, p.15), constituída pelo título, subtítulo, prefácios, posfácios,

¹⁶¹ KIRCHOF; BEM, 2006, p.07, *apud* ROSA, Paulo Fernando Zaganin. A escrita palimpséstica de Umberto Eco em *A misteriosa chama da rainha Loana. Olho d'água*, São José do Rio Preto, v.11, n.1, p. 156-170, jan/jun, 2019. Disponível em: www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/572. Acesso em: 22 mai. 2023, p. 161.

¹⁶² BARTHES, 2004b, p.67, *apud* SOBRINHO, 2007, p. 09.

prólogos, notas de rodapé, um amplo conjunto paratextual que norteia e contorna o texto base. O terceiro tipo de transtextualidade consiste na metatextualidade, isto é, o comentário que “...une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo” (Genette, 2010, p. 17). Refere-se, portanto, ao comentário crítico.

O quinto tipo de transtextualidade, antecipado pelo teórico, é o da architextualidade, cujo caráter é exclusivamente taxonômico, relacionando-se ao estatuto genealógico de um texto. Finalmente, a quarta categoria proposta pelo estudioso, relegada à última posição devido à importância maior, é a da hipertextualidade, a qual será utilizada, junto da paratextualidade e da intertextualidade, com mais frequência e precisão em nosso estudo. De acordo com Genette (2010, p. 18): “Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário”. Genette exemplifica a classificação através dos textos *Eneida* e *Ulisses*, que, de acordo com o sistema estabelecido, são hipertextos de *A Odisseia*, seu comum hipotexto. Tanto o texto de Marías quanto o de Carvalho são constituídos por múltiplos hipotextos que expressam uma relação de singularidade dessas literaturas com o tempo e o espaço nos quais se inscrevem contemporaneamente. Em se tratando de Marías, conforme já mencionado, suas duas grandes paixões, o cinema e o drama shakespeariano, servirão a sua literatura como hipotextos e paratextos medulares de sua prosa de ficção inimitável.

2.2.1 Ciclo de Oxford: o tempo dos mortos

Denomina-se “Ciclo de Oxford” o conjunto dos romances *Todas las almas* (1989), *Negra espalda del tiempo* (1998) e *Tu rostro mañana – Fiebre y Lanza* (2002), *Baile y Sueño* (2004) e *Veneno y Sombra y Adiós* (2007). O termo foi cunhado para uma edição conjunta das obras supracitadas, pelo editorial espanhol *Debolsillo*, em 2013, embora o conceito tenha sido criado pelo professor José María Pozuelo Yvancos, para o seu livro *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y Enrique Vila-Matas* (2010), a princípio com o título “Ciclo de Deza”, no intuito de unificação dos romances que possuem semelhanças em relação ao espaço onde se passam as ações e a algumas personagens, dentre elas o narrador Deza (Jacques, Jaime ou Jacobo Deza). O pesquisador reconheceu ser a nova nomenclatura “mais ajustada” (Pozuelo Yvancos, 2017, p.37) com a inclusão de *Negra Espalda del Tiempo*, que apresenta

um narrador diferente daqueles dos demais romances. Realizaremos um breve comentário crítico sobre cada um desses textos, destacando o tema da morte, a começar por *Todas las Almas*, publicada pelo editorial Anagrama, em 1989.

Todas las almas enseja o desejo de retornar a uma experiência vivida em um tempo irrecuperável. Conforme a célebre frase heraclitiana “não se pode entrar duas vezes no mesmo rio”, pois tanto as águas quanto aquele ser humano já não são os mesmos, essa reflexão sobre a impermanência da vida e constante “vir a ser”, a vida como devir-fluxo e mutação intermitente, é o eixo sobre o qual se constrói o romance; curiosamente, o signo do rio será utilizado algumas vezes ao longo das obras do Ciclo de Oxford. O enredo é simples: um professor paulista, cujo nome não nos é mencionado, muda-se para a cidade de Oxford, onde leciona aulas de tradução literária na universidade, durante dois anos, como professor visitante. O romance é iniciado *in ultima res*, já com uma alusão à morte de dois dos três membros do núcleo afetivo oxfordiano do narrador personagem (a princípio não sabemos qual o ente que teria falecido do grupo apresentado): Toby Rylands, professor especialista em Literatura Inglesa; Clare Bayes, professora de literatura e interesse afetivo do protagonista; por fim, Cromer-Blake, professor especialista em Literatura Espanhola. Foi com esses amigos que o protagonista dividiu um tempo da vida que lhe foi caro, de modo que o romance tratará das experiências compartilhadas entre essas quatro pessoas. Também o escritor britânico John Galsworthy (1867-1933) foi convertido em personagem, ultrapassando o limite diegético romanesco ao se tornar personagem em *Negra Espalda del Tiempo*, além de ter tido importância na vida do próprio Marías, como monarca do Reino de Redonda, monarquia fictícia na qual o escritor britânico foi uma autoridade. As personagens maríasianas transmigram de obra para obra, sendo recuperadas nominalmente ou pela inserção narrativa, atuando em romances diferentes daqueles em que foram originadas, o que acontecerá ao longo de todo o Ciclo de Oxford.

No decurso de sua estadia na cidade britânica, o protagonista inominado vive um relacionamento clandestino com Clare Bayes, uma das principais tramas da narrativa. Quando nos relata essa experiência, já se encontra de volta em sua cidade natal, Madrid, onde é casado e pai de um filho. Esses eventos são narrados apenas no fim do romance e acentuam a noção de distanciamento pretendida pela personagem. Em relação aos demais antagonistas, Toby Rylands e Cromer-Blake, o primeiro é uma espécie de amigo mentor do protagonista, um professor emérito aposentado que atuou como espião para o serviço secreto britânico. O tema da espionagem é bastante recorrente na obra de Javier Marías, logo, Toby Rylands retornará em outros romances como personagem ou alusão. Aposentado de seu ofício, presenciou o

suicídio da mulher amada, na ocasião em que trabalhava no serviço secreto, fato retomado ao longo do Ciclo de Oxford e de muita relevância para o seu encadeamento. Já Cromer-Blake é um jovem professor de trinta anos, melhor amigo do narrador em terras estrangeiras. É quem o acolheu em Oxford e o apresentou à vida social local, inclusive a Clare Bayes, esposa de um de seus colegas, por quem o narrador se apaixona. A personagem é também marcada pelo signo da morte, porque morre devido a uma doença misteriosa em idade bastante precoce. O romance, já em sua abertura, apresenta aos leitores mariasianos uma reflexão sobre a morte dos amigos do narrador (como é chamado no livro: *El Narrador* ou *El Español*):

Dos de los tres han muerto desde que me fui de Oxford, y eso me hace pensar, supersticiosamente, que quizá esperaron a que yo llegara y consumiera mi tiempo allí para darme ocasión de conocerlos y para ahora hablar de ellos. Puede, por tanto, que – siempre supersticiosamente – esté obligado a hablar de ellos. No murieron hasta que yo dejé de tratarlos. De haber seguido en sus vidas y en Oxford (de haber seguido en sus vidas cotidianamente), tal vez aún estuvieron vivos. Este pensamiento no es sólo supersticioso, es también vanidoso.¹⁶³

Dadas as inúmeras semelhanças entre o enredo e a vida privada do escritor Javier Marías, é a partir de *Todas las Almas* que a discussão sobre o papel da autoficção na obra mariasiana se tornará uma constante por parte da crítica. Compreendemos que o entendimento de *Todas las almas* como autoficção dependerá da definição adotada pela crítica em questão sobre o conceito, cujo termo foi cunhado por Serge Doubrovsky (1977)¹⁶⁴:

Al contrario de la autobiografía, explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que fragmentos disjuntos, pedazos de existencias rotos, un sujeto troceado que no coincide consigo mismo.

De acordo com Yvancos (2010), a autoficção surge nos meandros de Paris dos anos setenta, como resposta ao conceito de pacto autobiográfico criado por Phillippe Lejeune em seu artigo *pacte autobiographique*, publicado na revista *Poétique*, em 1973. Trata-se de um subgênero narrativo, onde existe um fenômeno de ficcionalização do real admitido a partir de um pacto com o leitor virtual mediado pelo romance. Na definição de Jacques Lecarme (1993), “La autoficción es en primer lugar un dispositivo muy simple; se trata de un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo intitulado genérico indica que se trata de una novela” (Lecarme, 1993, p.227, *apud* Pozuelo Yvancos,

¹⁶³ MARÍAS, Javier. **Quando fui Mortal**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.17.

¹⁶⁴ DUBROVSKY, 1977 *apud* YVANCOS, José Maria Pozuelo. **Figuraciones del yo en la narrativa**: Javier Marías y E. Vila-Matas: Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2010, p.12.

2010, p. 17). Para Vicent Colonna, em *L'autofiction. Essai sur La fictionalisation de soi en littérature* (1990), a autoficção é “una obra literaria por la cual un escritor se inventa una personalidad y una existencia, conservando en todo caso su identidad real, su verdadero nombre” (Colonna, 1990 *apud* Pozuelo Yvancos, 2010, p. 20). Nessa definição, assoma-se às definições anteriores a possibilidade de invenção de uma personalidade. Em sua tese, Colonna nomeia diferentes formas de autoficção, como a referencial ou biográfica, a reflexivo-especular e a figurativa, na qual o autor se transfigura em uma personagem que possui traços de sua personalidade “real”, mas, ainda assim, é uma criação (Pozuelo Yvancos, 2010, p. 21).

Apesar da significativa ampliação conceitual, para Pozuelo Yvancos, as definições de autoficção continuam vinculadas a uma identidade biográfica, sugerindo que o problema teórico se resolveria através da relação entre texto e vida factual do escritor. Contudo, esse desejo de busca pela verdade biográfica renega a importância da ficção a partir do seu estatuto de “palavra imaginária” (Pozuelo Yvancos, 2010, p.21) na construção de seu mundo e “verdade”. A busca por uma referencialidade é estrita a uma compreensão do ficcional como representação de um “eu” já pré-concebido, o que se trata de um erro. Tendo isso em vista, o pesquisador propõe o termo “figurações da voz narrativa” em seu estudo sobre a obra de Javier Marías, compreendendo o termo figuração nesse contexto como um desdobramento fantasiado da voz narrativa. Nessa perspectiva, *Todas las almas* não é lida enquanto texto autoficcional, porque inexistente coincidência nominal e inteiramente biográfica entre autor e personagem, Marías e El narrador. Ao contrário de Javier Marías, o protagonista desse romance se casou e teve um filho (na verdade, dois, como logo se verá em *Tu rostro mañana*). Ademais, embora não nomeado em *Todas las Almas*, o mesmo narrador será retomado em *Tu rostro mañana* e logo descobrimos o seu verdadeiro nome, Jaime Deza. Ainda assim, a autoficção é uma interpretação possível dada às inúmeras coincidências entre personagens do romance e pessoas reais, como se tem na presença ficcional do professor catedrático espanhol Francisco Rico, figurado em inúmeros romances de Javier Marías, inclusive mantendo o nome próprio em muitas dessas figurações. Em *Todas las Almas* ele é mencionado como um acadêmico espanhol, o famoso professor Diestro, com quem o narrador se encontra certa ocasião. Cromer-Blake, por sua vez, possui semelhanças com o professor inglês Philip Lloyd-Bostock, não somente pelo duplo nome, conforme afirma Grohmann (2003), mas porque tanto a personagem quanto a figura real faleceram aos quarenta anos, entre 1985-1986, depois que o narrador retorna a sua cidade natal. Já Toby Rylands é uma personagem inspirada no professor inglês Sir Peter Russell, acadêmico da British Academy, da Real Academia de

Buenas Letras de Barcelona e da Real Academia Portuguesa de História. Em *Tu rostro mañana*, foi homenageado como a personagem Sir Peter Wheeler.

Por fim, John Gawsworth foi o pseudônimo de Terence Ian Fytton Armstrong, escritor e poeta britânico. No romance, ele protagoniza um mistério sugerido: a princípio, é apresentado como escritor cuja vida e obra se tornam de interesse do narrador, devido ao seu destino trágico. Foi combatente da Segunda Guerra Mundial, altura em que publicou panfletos literários no Egito, na Argélia e na Índia; não obstante, apesar de uma vida tão rica em experiências, rendido ao alcoolismo, tornou-se morador das ruas de Oxford, mendicante, ajudado pela caridade alheia. O que esse escritor traz em comum com Javier Marías foi o fato de que ambos se tornaram monarcas do Reino de Redonda, uma monarquia ficcional literária da qual Marías foi o último soberano. A ilha de Redonda está localizada nas Caraíbas, entre as ilhas do Sotavento, nas Pequenas Antilhas¹⁶⁵. Desabitada desde o século XX, tornou-se lenda literária, enquanto seu trono era repassado através de vínculos literários. No período de publicação de *Todas las Almas*, Marías redescobriu a história de vida de Gawsworth, recriando-o como importante personagem de seu texto; por conta dessa referência, o rei de Redonda em exercício na época, Wynne-Tyson, concedeu a Marías o título de monarca no ano de 1997, em memória do título exercido por Gawsworth muitos anos antes. Desde então, Marías se tornou regente de Redonda, o que o levou a conferir homenagens a diversos artistas nomeados duques, como Pedro Almodóvar, Umberto Eco, Frances Ford Copolla e António Lobo Antunes.

Em *Todas las Almas* é sugerido que a mãe da personagem Clare Bayes vivera um romance com John Gawsworth, enigma jamais esclarecido. Existe também a hipótese de que a mulher houvesse sido o amor perdido do professor Toby Rylands, uma vez que ela morrera vitimada pelo suicídio. Embora nenhuma dessas tramas tenha sido solucionada, digamos, é interessante notar como elas ilustram a intenção narrativa do romance, a de que essas pessoas, isto é, “todas as almas” encontram-se entrelaçadas e seus destinos interligados. Através de um pensamento supersticioso, o narrador se dedica à narração daquelas vidas por acreditar ser um intermediário entre a dimensão dos vivos e dos mortos, por conseguinte, relegá-los à imortalidade era a sua missão, mas também necessário para evitar que algo de mal acontecesse a si mesmo:

Fue aquella noche cuando me di cuenta de que mi estancia en la ciudad de Oxford sería seguramente, cuando terminara, la historia de una perturbación; y de que

¹⁶⁵ Fonte: Blog *Aventar.eu*. Disponível em: <https://aventar.eu/>

cuanto allí se iniciara o aconteciera estaría tocado o teñido por esa perturbación global y condenado, por tanto, a no ser nada en el conjunto de mi vida...Por eso estoy haciendo ahora este esfuerzo de memoria y este esfuerzo de escritura, porque de otro modo sé que acabaría borrándolo todo. También a los muertos, que son la mitad de nuestras vidas, aquello que compone la vida junto con los vivos, sin que en realidad sea fácil saber qué separa y distingue a unos de otros; quiero decir, a los vivos de los muertos que hemos conocido vivos. Y acabaría borrando a los muertos de Oxford. Mis muertos. Mi ejemplo.¹⁶⁶

Em *Todas las Almas* a morte é presente na reconstituição de um tempo no qual os mortos ainda eram os protagonistas de suas vidas. O tempo da narração é o mediador entre a vida e a morte, efeito observado nos outros romances do Ciclo de Oxford, como no “falso romance” *Negra espalda del tiempo* (1998), publicado pela editora Alfaguara. *In the dark backward and abyss of time*¹⁶⁷ – é o verso shakespeariano que dá origem ao título do romance que, de acordo com Pittarello, “no entra en ninguno de los géneros literarios consabidos y a la vez participa de todos” (Pittarello, 2001, p.125, *apud* Grohmann, 2011, p. 62). Esse verso pertence à segunda cena do ato I de *Tempestade*, quando Próspero, náufrago junto à filha Miranda, surpreende-se com a recordação da jovem sobre eventos antigos da vida de ambos.

Considerada uma “falsa novela”, nas palavras do próprio Marías (ainda assim, a chamaremos de romance por convenção), o texto pode ser lido como uma voz narrativa que, criada em *Todas las Almas*, converte-se em metaficção do romance que o precedeu. Trata-se da única obra mariasiana considerada autoficção, uma vez que o autor narra eventos biográficos intercalados com comentários sobre *Todas las Almas*, como espécie de estudo crítico:

Yo voy a cometer aquí varias afrentas porque hablaré, entre otras cosas, de algunos muertos reales a los que no he conocido, y así seré una forma inesperada y lejana de posteridad para ellos. O dicho de otra manera, seré memoria suya sin haberlos visto y sin que ellos pudieran preverme en su tiempo ya perdido, seré su fantasma. La mayoría no siquiera pisó jamás mi país ni supo mi lengua, aunque sí uno de ellos de cuya muerte no tengo en cambio constancia, Hugh Oloff de Wet, quien estuvo en Madrid el año en que nací yo en Madrid y mucho antes había estado a punto de morir aquí fusilado.¹⁶⁸

No romance, Marías resgata, pelo artifício da memória, pessoas e personagens importantes em sua trajetória literária e vital, entre figuras como o professor Francisco Rico, Aliocha Coll, Wilfrid Ewart, Juan Benet, John Gawsworth, Hugh Ollof de Wet, dentre outros. Fala sobre a vida familiar e pessoal, como a morte precoce do irmão Julianín ou a relação com

¹⁶⁶ MARÍAS, Javier. *Todas las almas*. 2 ed. Barcelona: Debolsillo, 2010, p. 67.

¹⁶⁷ “PRÓSPERO: - [...] O que mais enxergas nesse abismo escuro do Tempo Passado? Se te lembras de algo que é de antes de vires para cá, então podes te lembrar de como vieste para cá” (Shakespeare. *A Tempestade*. In: *Obras escolhidas*, 2019, p.248-249. Tradução de Millôr Fernandes e Beatriz Viégas-Faria).

¹⁶⁸ MARÍAS, 2019, p. 23.

a mãe, mecanismo para garantir uma sobrevivência a seus mortos, através da criação literária, espaço onde a morte é concebível. Marías cria, mediante o texto literário, universos nos quais essas vozes ainda ecoam:

Había nacido Julianín el 11 de noviembre de 1945 y murió el 25 de junio del 49, recién iniciado ese verano. [...] El niño estaba bien y de pronto murió en dos horas. ‘Nos hablaron de meningococos con una localización suprarrenal, infrecuentísima y que entonces al menos no tenía arreglo. No sé’. Eso dice su padre, mi padre, en el primer volumen de esas memorias, *Una vida presente*, de hace ya casi un decenio. Tres años y siete meses y medio, fue esa la duración de aquel niño en el mundo, se sabe que por aquí anduvo, poca gente viva lo ha visto. Mi hermano mayor Miguel, su hermano menor que llegó a conocerlo, lo buscaba por todas partes con su brutillo año y medio: ‘Tintín, Tintín. ¿Tintín?, lo llamaba gateando; ‘y parecía que nos pedía cuentas’, eso escribe el padre. Pero Miguel no lo recuerda.¹⁶⁹

De acordo com Candeloro (2016, p. 226): “los muertos nos hablan, a través de la ‘negra espalda del tiempo’, como afirmaba Juan Benet en el artículo ‘Lusitana’ citada nuevamente en esta novela”. *Negra espalda del tiempo* é um romance no qual a voz narrativa ressoa através dos mortos de Marías, momentaneamente trazidos à vida para fazerem valer a maestria da palavra literária. Em continuidade cronológica, o décimo romance maríasiano é uma ambiciosa obra de 1350 páginas aproximadamente, divididas em três volumes e sete partes: *Fiebre*, *Lanza*, *Baile*, *Sueño*, *Veneno*, *Sombra* e *Adeus*. O primeiro volume foi publicado em 2002; o segundo, em 2004 e o terceiro e último, também pela editora Alfaguara, como os anteriores, em 24 de outubro de 2007.

Em linhas gerais, a obra intitulada *Tu rostro mañana*, em seu conjunto, narra as aventuras de Jaime Deza, acadêmico espanhol residente em Oxford, que, após o divórcio de sua esposa Luisa, é recrutado para o M15, serviço de inteligência doméstico britânico. Embora em um primeiro momento pareça inverossímil que um professor se torne membro do serviço secreto, essa duplicidade é um tema apostado por Javier Marías em alguns de seus romances, além de *Tu rostro mañana*. As personagens Toby Rylands, Bertam Tupra e Tomás Nevinson possuem o mesmo destino, todos são linguistas-espiões; a facilidade em se comunicarem em mais de uma língua, imitando sotaques, prosódias e entonações linguísticas é o que fará dessas personagens adequadas à dupla missão.

Os três volumes desta obra são uma espécie de réquiem celebrado ao pai de Marías, Julián, através das personagens Jaime e Juan Deza. Isso porque o tema da traição será o eixo central do romance; Juan Deza é o pai de Jaime Deza (ou Jacques ou Jacobo...), que foi denunciado por um “amigo” durante a Guerra Civil espanhola, sendo injustamente condenado

¹⁶⁹ MARÍAS, 2019, p. 219.

à prisão, mesmo ultraje sofrido pelo filósofo Julián Marías. Como pano de fundo está a Guerra Civil Espanhola e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), reavivadas por meio da tensão memória e esquecimento; toda a construção diegética se sustenta no fato de que o narrador protagonista, Jaime Deza, possui a habilidade de prever e interpretar acontecimentos através da observação do rosto de desconhecidos, como um tradutor de pessoas ou intérprete de histórias de vida. Jaime será, como nos dois romances anteriores, personagem elo entre o território dos vivos e dos mortos e para tal se apresenta em constante transformação, como o signo do rio, retomado ao longo dos volumes:

Hablan los libros en mitad de la noche como habla el río, con sosiego o desgana, o la desgana la pone uno con su propia fatiga y su propio sonambulismo y sus sueños, aunque esté o se crea muy despierto. [...] también son un hilo de continuidad entre vivos y muertos, cuando el autor leído es ya un difunto o bien no, pero interpreta o relata hechos pasados que no palpitan y sin embargo pueden modificarse o negarse, entenderse como vilezas o hazañas, y esa es su manera de seguir viviendo y de seguir turbando, sin darnos descanso.¹⁷⁰

Em *Fiebre e Lanza* o enredo se volta à apresentação da protagonista e de sua rotina como professor em Oxford: seu encontro com o professor Peter Wheeler, apresentado pelo amigo Toby Rylands, e com o misterioso Bertam Tupra. A acusação de comunista sofrida pelo pai, Juan Deza, e sua prisão também são um eixo central. É nesse momento que a protagonista se integra aos serviços secretos, uma vez que seu amigo do passado, Toby Rylands, sugerira seu nome ao irmão, dada a capacidade de Deza em ler rostos, desejos, intenções e histórias secretas. Ele se une à equipe de Bertam Tupra e outras personagens são inseridas na diegese, como a agente anglo-espanhola Patricia Pérez Nuix, que será uma personagem central no segundo volume da obra, *Baile e Sueño*, introduzindo a primeira missão a ser vivida pelo novo agente secreto. Nesse volume, muitas serão as digressões em torno da personagem Luisa e de seu antigo matrimônio.

Em *Veneno, Sombra e Adiós*, o romance se inicia nos mostrando o estreitamento das relações entre Deza e Tupra e o momento em que este mostra a aquele um DVD com informações perigosas e comprometedoras a respeito de diversas personalidades contemporâneas. Após uma viagem à Inglaterra e à Alemanha, Deza vai a Madrid de férias, a fim de visitar os filhos e a ex-esposa, ocasião em que descobre que ela se encontra em perigo, vivendo situações de violência doméstica causadas por seu novo parceiro, Esteban Custardoy, contrabandista de obras de arte. Nesse momento, o Museu do Prado se torna um espaço

¹⁷⁰ MARÍAS, 2013, p. 131.

importante no romance, pois é nele onde, após uma perseguição, Deza conhece seu mais novo antagonista. Essa trama se desenvolve com certa extensão, até o momento em que Deza comprova que sua ex-mulher já está a salvo daquela relação abusiva.

De volta à Inglaterra, Deza descobre que uma das pessoas “interpretadas” ao longo do seu trabalho como espião cometera um assassinato e, em vista disso, decide deixar a vida de agente secreto. Para tal, retorna a Oxford a fim de se despedir de seu novo “tutor”, Peter Wheeler (personagem que retoma a função de Toby Rylands em *Todas las Almas*), esse que decide contar a Deza segredos até então escondidos, tendo em vista o seu pressentimento de que está perto da morte. Conta-lhe, por exemplo, sobre sua relação com a ex-mulher, Valerie, quem cometera suicídio devido à culpa que sentia por ter promovido, ao longo da Segunda Guerra Mundial, propaganda política “clandestina” (cismogênese). Outro ponto importante e que conclui a extensa narrativa é o falecimento de seu pai, que o leva a retornar a Madrid antes do previsto, ocasião em que a personagem reata o seu casamento com Luisa e segue um novo destino. A morte é uma protagonista importante nesse texto, presente que está em múltiplos níveis diegéticos, discursos, signos, personagens, detalhes; é o exemplo da cena em que Deza está no Museu do Prado, seguindo Custardoy (o homem que abusa de sua ex-companheira), e eis que surge no campo de visão da personagem a obra *Las tres edades*, de Hans Baldung Grien, e uma análise minuciosa é feita do quadro, proporcionando uma extensa digressão ao gosto mariasiano:

...Pero la vista se me fue en seguida hacia un cuadro alargado y estrecho que llevaba viendo desde la infancia, entonces era normal que me impresionara y me diera cierto miedo teñido de curiosidad, *Las edades y la Muerte*, de Hans Baldung Grien, que también forma pareja con otro de sus mismos formato y dimensiones que se encuentra al lado, *La armonía* o *Las tres gracias*. En él la Muerte, a la derecha, tiene agarrada del brazo a una vieja, o enlazada, de la que tira sin violencia ni prisa, y la vieja le pasa el otro brazo por encima del hombro a una joven y con la mano izquierda tira de su vestimenta escasa, como si arrastrara a su vez suavemente. La Muerte lleva la clepsidra en su mano derecha (‘Una figura de clepsidra’, recordé) y con la izquierda sostiene desmayadamente una lanza dos veces quebrada (casi parece un rayo sin trueno), sobre cuya punta cae o queda la mano de un niño dormido que yace a los pies del grupo, tal vez a él le falta mucho para agregarse a éste, se mantiene ajeno a sus transacciones. A su izquierda, una lechuza; al fondo, un paisaje solar que se dirá lunar, sombrío, desolado y con una torre ardiente en ruinas; una inevitable cruz cuelga del cielo. [...] ‘Y ahí está *Sir Death* o el Caballero Muerte’, pensé, ‘como corresponde a la tradición alemana e inglesa y en general germánica: es sin duda un varón, es *el* Muerte, porque aunque ya es cadavérico, un semiesqueleto con la piel tan pegada a los huesos que apenas lo cubre – en realidad se diría que es un disfraz prestado para pisar el mundo, sobre todo si se mira a los ojos más hundidos que el resto –, se le ven unas hilazas de barba saliéndole del mentón, y otras que parecen diminutos tentáculos, más de jibia o calamar que de

pulpo.... ‘A mí me parece que es el tiempo la única dimensión en que pueden hablarse y comunicarse los vivos y los muertos, la única que tienen en común’.¹⁷¹

A tela de Hans Baldung Grien remete ao ano de 1547 e encena o tema do Ciclo da Vida: o esqueleto, interpretado como masculino pelo narrador, devido aos fios que lhe permeiam a face seca, é um signo alusivo à quimérica juventude, remontando à noção de *memento mori*, o triunfante mensageiro da morte. Transporta uma foice para ceifar os vivos ou uma ampulheta, como no caso da tela, cuja areia nela contida não deixa de correr, simbolizando a mortalidade. O macabro medieval apresenta o esqueleto dissecado, *la morte secca* (Ariès, 2003, p. 134), mas não é tão presente na iconografia do século XVI, fazendo-se mais frequente no século XVII e sobretudo XVIII, visto que, até então, o mais comum eram representações nas quais se fizessem presentes o cadáver semidecomposto ou trespassado, conforme discutimos no primeiro capítulo desta tese. O esqueleto é uma representação da morte mais aceitável porque é “limpo” e belo e sua mensagem já não amedronta tanto quanto as representações anteriores propostas pelas danças da morte, sendo ele também uma figura que conduz seus seres ceifados de vida a dançar, mas por um prisma mais sóbrio. Tanto é que ainda hoje pode ser visto em brincadeiras infantis na Itália, no Dia dos Mortos, ou na fantástica cultura da morte mexicana. Na tela, segurando uma ampulheta, e interligado simbolicamente a uma criança, a uma jovem e a uma anciã, anuncia a passagem do tempo, *in ictu oculi*, motivo frequente nas artes seiscentistas. A mulher idosa segue observando a jovem a seu lado, como se lhe precavesse sobre a brevidade da vida, jovem essa – alheia à mensagem – cuja inexperiência não lhe permite apreendê-la. Aos pés da representação há uma criança, na verdade, um bebê recém-nascido, que segura uma espécie de cabo quebrado de uma foice, enfatizando o ciclo da vida: já estamos preparados para a morte assim que nascemos.

A presença dessa tela em *Veneno*, *Sombra* e *Adiós*, volume conclusivo da epopeia mariasiana - inclusive através da reprodução da imagem, que antecede a extensa digressão realizada pelo narrador - adquire um sentido de *meditatio mortis*, tópico constante da filosofia clássica e medieval, já anunciado por Platão e retomado pelo pensamento cristão, sobre o qual se funda e se mantém. Em *Marías*, dado o caráter contemporâneo de sua produção literária, a meditação sobre a morte é sugerida sutilmente, embora seja uma potente força narrativa que perpassa o seu texto. Outras mortes presentes na trilogia romanesca são as de pessoas do vídeo mostrado por Tupra, também no terceiro volume da obra, além das que nos são

¹⁷¹ MARÍAS, 2013, p. 1040-1042; 1043.

contadas como reminiscência do período da Guerra Civil Espanhola e da Segunda Guerra Mundial, como é o caso da morte de Valerie. Também as mortes das personagens Peter Wheeler e Juan Deza, que fazem referência às perdas pessoais de Marías no período de publicação do segundo e terceiro volume - seu pai Julián Marías e seu amigo inglês, Peter Russel, pai intelectual do escritor - fazem do texto uma elegia dedicada a seus queridos mortos particulares, convertendo a obra em um réquiem. Em vista do que foi dito, de acordo com César Romero (2009), existe uma relação, ainda que distante, entre essa obra e a que será o primeiro *corpus* para a nossa investigação, *Mañana en La batalla piensa en mí*, dada a força que as figurações da morte trazem para a diegese em ambas as obras:

Pues bien, esto la enlaza con *Mañana en la batalla piensa en mí*, aquella novela en la que la muerte, o más bien la muerta Marta Téllez, protagonizaba las primeras setenta páginas, o quizá no sólo esas setenta, pero con un lazo familiar de digamos cuarto grado, si acaso primas, alejadas por los desahucios de la edad, pero primas a la postre.¹⁷²

2.2.2 Corazón tan blanco (1992) e Mañana en la batalla piensa en mí (1994): morte, erotismo e acaso

De acordo com Pittarello (2006, p. 14), a partir da década de noventa, Javier Marías se converteu em uma celebridade internacional, graças à publicação de *Corazón tan Blanco* (1992) pela editora Anagrama, obra que se tornou *best seller* europeu, atraindo, a princípio, o público francês, e, a posteriori, também os leitores da Alemanha e da Itália, países onde o escritor foi contemplado com êxito de vendas. *Corazón tan blanco* é um romance no qual o signo da morte é engendrado narrativamente nas primeiras linhas que nos são apresentadas, por meio da voz fantasma de um narrador em primeira pessoa que, guiado por um “pressentimento de desastre”, análogo ao sentimento supersticioso de Deza em *Todas las Almas*, teme que a revelação de um segredo familiar modifique toda a sua vida.

Recém-casado com Luisa, também tradutora e intérprete, Juan descobre que sua tia, Teresa Aguilera, se suicidara na casa de seu avô após voltar da noite de núpcias com o então marido, Ranz, pai de Juan. A narrativa desse ato intempestivo, rememorado na noite de núpcias do jovem casal em um hotel havanense, é o pontapé inicial para o desenvolvimento

¹⁷² ROMERO, César. El alma del siglo. In: GROHMANN, Alexis; STEENMEIJER, Maarten (ed.). *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada*: Tu rostro mañana de Javier Marías. Amsterdam – New York: Editions Rodopi, 2009. p.90.

de uma trama movimentada e rocambolesca, diferente dos livros anteriores do escritor. A morte figurará na atitude suicida, eixo sobre o qual se tece o romance; também na arquitetura de duplos fantasmáticos, atuantes como prolepses e analepses narrativas; mas, sobretudo, na aproximação entre morte e erotismo, Eros e Tânatos, traço mariasiano frequente a partir desse romance:

No he querido saber, pero he sabido que una de las niñas, cuando ya no era niña y no hacía mucho que había regresado de su viaje de bodas, entró en el cuarto de baño, se puso frente al espejo, se abrió la blusa, se quitó el sostén y se buscó el corazón con la punta de la pistola de su propio padre, que estaba en el comedor con parte de la familia y tres invitados. Cuando se oyó la detonación, unos cinco minutos después de que la niña hubiera abandonado la mesa, el padre no se levantó en seguida, sino que se quedó durante algunos segundos paralizado con la boca llena, sin atreverse a masticar ni tragar ni menos aún a devolver el bocado al plato; [...] Llevaba la servilleta en la mano, y no la soltó hasta que al cabo de un rato reparó en el sostén tirado sobre el bidet, y entonces lo cubrió con el paño que tenía a mano o tenía en la mano y sus labios habían manchado, como si le diera más vergüenza la visión de la prenda íntima que la del cuerpo derribado y semidesnudo con el que la prenda había estado en contacto hasta hacía muy poco: el cuerpo sentado a la mesa o alejándose por el pasillo también de pie.¹⁷³

Nesta cena, o incipit “no he querido saber, pero he sabido” revela um dos motivos transversais do texto de Javier Marías: a tensão entre verdade e segredo. A partir dela temos uma suspensão temporal, visto que, em seguida, e “automaticamente”, o narrador se dirige ao leitor inserindo uma reflexão sobre até que ponto o suicídio de sua tia favoreceu o seu nascimento e configuração familiar: “Esto fue hace mucho tiempo, cuando yo aún no había nacido ni tenía la menor posibilidad de nacer, es más, sólo a partir de entonces tuve posibilidad de nacer” (Marías, 2006, p. 25). Hans, pai do narrador protagonista, exerce concomitantemente na diegese o papel de cunhado, marido e pai. A temática do segredo, anunciada prolepticamente pelo suicídio de Teresa Aguilera, gira em torno de seu passado, quando era ainda casado com uma de las “niñas” irmãs: isso porque o leitor virtual descobrirá, no final do romance, que a morte dessa mulher se deu motivada pela culpa de ter, Hans, assassinado sua primeira esposa, uma jovem cubana, para contrair matrimônio com Teresa, sendo esse o motivo de seu suicídio. Esse segredo seria encerrado perpetuamente, já que, anos depois, ele se casa com a irmã caçula de Teresa, Juana. Futuramente, essa informação é revelada ao leitor e leitora por meio de uma conversa entre Hans e Luisa.

Ao longo da narrativa, uma série de duplos encena e prepara tanto narrador quanto leitor para tal descoberta. Na noite de núpcias do narrador, em Havana, Juan é testemunha de

¹⁷³ MARÍAS, 2006, p. 19.

uma discussão conjugal entre uma mulher cubana, Miriam, e seu amante, Guillermo, sobre a manutenção daquela relação, só possível se o homem deixasse sua mulher, o que não faz e, aparentemente, não deseja fazer. Miriam então ameaça suicidar-se ou assassinar a esposa de seu amante, num ato desesperado de paixão. Também essa cena será rememorada ao longo da narrativa, tornando-se uma imagem cristalizada sobre a qual se sustentará o discurso narrativo.

Outro duplo importante, assim interpretamos, dá-se na realização da conferência onde Juan conhece Luisa. Ambos tradutores e responsáveis pela mediação do encontro entre o político espanhol Felipe González e Margareth Thatcher, nessa ocasião, Juan traduzira erroneamente uma conversa entre as autoridades, propositalmente, no momento em que Felipe perguntara se a primeira-ministra britânica aceitaria um chá; a tradução feita, no entanto, tem como pergunta se a política era bem quista em seu país, gerando um mal-entendido bem humorado, que não é desmentido por Luisa, firmando, a partir daquela mentira compartilhada, um pacto entre o casal, tal qual o pacto mantido entre Ranz e Juana sobre a morte de Teresa e da primeira mulher do pai de Juan. Outra trama carregada desse valor simbólico é a de Berta, amiga de Juan, que se corresponde com homens por quem está interessada através da troca de vídeos íntimos, um deles gravado pelo narrador. Sendo também esse um segredo entre o casal de amigos, a trama, aparentemente deslocada no romance, é uma espécie de antecipação da “moral” narrativa de que as relações afetivas, de modo geral, só se sustentam a partir de segredos compartilhados, ainda que esses possuam um caráter ético e moral questionáveis.

Corazón tan Blanco traz como hipotexto, intertexto e paratexto o drama *Macbeth* de Shakespeare. Na epígrafe do livro temos os versos: “*My hands are of your color/ but I shame to wear a heart so White*”¹⁷⁴. O verso em questão se refere à fala de Lady Macbeth, no Segundo Ato, Cena II da peça. Além de ser a inspiração para o título do romance, a frase será retomada em seu percurso, aludindo ao pacto secreto entre casais, como o de Lady Macbeth e Macbeth, únicos cientes de serem responsáveis diretos e indiretos pelo assassinato do Rei Duncan. Em *Corazón*, repetido como uma anáfora, o verso é uma rememoração do sentido e importância que possui o segredo dentro da obra, muitas vezes único motivo para que um casal permaneça unido em uma relação: “‘*Mis manos son de tu color*’, le anuncia Macbeth; ‘*pero me avergüenzo de llevar un corazón tan blanco*’, como si intentara contagiarle su despreocupación a cambio de contagiarse ella de la sangre vertida de Duncan...” (Marías,

¹⁷⁴ “Minhas mãos estão da cor das tuas/ Mas envergonho-me por ser dona de um coração tão claro” (SHAKESPEARE. *Macbeth*. In: **Obras escolhidas**. Tradução de Millôr Fernandes e Beatriz Viégas-Faria, 2019, p. 784).

2006, p.88). Javier Marías, a propósito do intertexto, declarou em entrevistas e artigos que o texto fonte utilizado no romance foi, na realidade, o filme *Macbeth* de Orson Wells, de 1948, fato importante para ilustrar que a relação entre cinema e literatura, tão impactante na sua obra, não se limitou à publicação de *Los dominios del Lobo*. De fato, em muitos momentos *Corazón tan blanco* se assemelha a um texto fílmico, cercado que está de pausas e suspensões temporais típicas do discurso cinematográfico.

Corazón tan blanco é considerado por muitos críticos uma obra irmanada à *Mañana la batalla piensa en mí*. As duas são muito parecidas na disposição dos capítulos, na forma, na transtextualidade cinematográfica e shakespeariana, e, para o nosso interesse, na maneira de figurar, representar e criar o motivo da morte. Como é um dos *corpus* que analisaremos, limitamo-nos a dizer que foi publicada no ano de 1994, pela editora Anagrama. Em ambos os romances a morte se faz presente motivada por “um azar”, no sentido de casualidade: um suicídio motivado por um segredo que não deveria ser descoberto é análogo à morte casual de uma mulher, em uma situação corriqueira, estúpida e cotidiana; o erotismo e a morte estão unidos em cenas de adultério, paixão e detalhes que funcionam como uma sinédoque dentro da narrativa, como em *Corazón*, quando o sutiã ensanguentado da filha simboliza o tabu do incesto, em sua dimensão erótica e mortal. Há a presença de duplos, sejam duplos situacionais ou personificados em personagens e entidades, além de outras figurações da morte, como assassinatos e acidentes.

2.2.3 Entre *Los enamoramientos* (2011) e *Tomás Nevinson* (2022): mortos que regressam

Los Enamoramientos foi publicado no ano de 2011, pela editora Alfaguara, e, assim como nos dois romances anteriores, a temática da morte é abordada através de um pano de fundo permeado por erotismo, segredo e traição, com a diferença de que, nesse romance, estamos diante de uma narradora protagonista, María Dolz, cuja voz narrativa feminina tratar-se-á de uma novidade e, até o momento, uma exceção no projeto literário mariasiano (“até o momento” porque uma narração feminina também será a predominante no romance *Berta Isla*, de 2017, ainda que parcialmente). De fato, *Los enamoramientos* traz muitos traços em comum com o penúltimo livro de Marías, dentre eles, o tratamento da morte através do signo da ausência e do retorno, mesmo dubitável, de seus mortos. María Dolz é uma secretária em um editorial, mais uma personagem marcada pela relação com a escrita, cuja personalidade

curiosa e solitária faz com que se apegue à observação das personagens Miguel Desvern e Luisa Astay, todos frequentadores assíduos de um café, durante anos, espaço que dá início à narrativa:

A última vez que vi Miguel Desvern ou Derverne foi também a última vez que sua mulher, Luisa, o viu, o que não deixou de ser estranho e talvez injusto, já que ela era isso, sua mulher, e eu, ao contrário, era uma desconhecida e nunca havia trocado uma só palavra com ele. Nem sabia seu nome, só soube quando já era tarde, quando apareceu sua foto no jornal, esfaqueado, a camisa quase despida, e a ponto de virar defunto, se é que já não o fosse para sua consciência ausente que nunca mais voltou: a última coisa de que deve ter se dado conta foi que o esfaqueavam por equívoco e sem motivo, ou seja, imbecilmente, e além do mais várias vezes, sem salvação, não uma só, mas com vontade de suprimi-lo do mundo e expulsá-lo sem mais demora da terra, ali e então.¹⁷⁵

A morte anunciada nas primeiras linhas do romance é uma característica da voz fantasmal mariasiana e artifício proléptico romanesco, nesse caso, do texto iniciado *in ultima res*. Há a presença da digressão tão cara ao escritor, mas também de uma trama frenética e com características de romance policial, não se concentrando enfaticamente na narração ou no tempo narrativo, como nas obras anteriores. O enredo nos conta a história dessa mulher que passa a ser uma testemunha ocular, ainda que indireta, da morte do empresário Miguel Desvern, já que, a partir dessa relação platônica, a *voyeur* se instala na vida de Luisa e de seus afetos, iniciando uma relação apaixonada com o misterioso Javier Díaz-Varela, amigo do ex-casal e que é secretamente enamorado da então viúva, a quem esperava conquistar uma vez que o seu luto fosse superado. Com o desenrolar dessa relação afetiva, ora apaixonada, ora abusiva, mas sempre clandestina, a secretária descobrirá que a morte de Miguel não fora, como atribuída nos jornais, consequência de um latrocínio.

Tornando-se uma sombra dos acontecimentos, María será a principal figura da morte no romance, pois, portadora da possibilidade de relatar as versões da morte de Desvern, como conhecedora da verdade narrativa, a mulher se torna o elo entre o espaço da vida e o da morte. Em Marías, é preciso que haja uma morte para o surgimento de uma vida equivalente. Em *Corazón*, o suicídio da tia é o que possibilita a existência de Juan; em *Mañana*, a morte inesperada de Marta é o que torna possível a trajetória de Victor como um herói trágico, conforme analisaremos mais adiante. Em *Los Enamoramientos*, a morte de Miguel dá vida à então pacata personagem de Maria, uma funcionária sem muitas ambições, que passa a ser a portadora de uma onisciência que a transforma. Isso por descobrir que seu amante é o responsável pela morte do amigo, embora tenha sido ludibriada a acreditar que isso se deu

¹⁷⁵ MARÍAS, Javier. *Los dominios del lobo*. Madrid: Alfaguara, 2011, p.9.

pelo desejo do próprio Miguel, quem padecia de um câncer ocular e pedira a Díaz-Varela que o ajudasse a morrer. Contudo, ela também sabe sobre o desejo doentio que seu amante nutria por Luisa, possível ou principal motivo para que se chegasse ao acontecimento da morte. Mantida a dúvida, *Los enamoramientos* é um romance que põe em xeque a noção de verdade absoluta, costurando seu encadeamento narrativo em torno de uma ambiguidade cuja revelação perde importância diante da beleza do texto que se articula como consequência.

O romance *O Coronel Charbet*, publicado em 1844 e escrito por Honoré de Balzac, é o principal hipotexto e intertexto desse romance, ao tratar do motivo do retorno dos mortos à vida. Em um encontro entre María e Díaz-Varela, este lhe conta acerca da leitura do romance e uma digressão é criada a respeito do assunto: Como seria a vida de María e Javier caso Miguel estivesse vivo? Como seria a vida de ambos, caso Luisa houvesse sido a vítima pela morte?

Levei a novela de Balzac (sim, sei francês) porque ele a tinha lido e me falado dela, e como não iria me interessar pelo que havia interessado a ele se eu estava na fase do enamoramento em que este é uma revelação. Também por curiosidade: queria ver o que tinha acontecido com o coronel, embora já supusesse que não devia terminar nada bem, que não deve ter reconquistado a mulher nem recuperado sua fortuna nem dignidade, que talvez houvesse sentido saudade da sua condição de cadáver. [...] No entanto, me intrigava além disso saber por que Díaz-Varela tinha se interessado e se detido tanto nela, por que ela o havia levado a essas reflexões, por que a utilizava como demonstração de que os mortos estão bem como tais e nunca devem voltar, mesmo que sua morte tenha sido intempestiva e injusta, estúpida, gratuita e inopinada como a de Desvern e, mesmo que esse risco não exista, o risco do seu reaparecimento. Era como se temesse que no caso do amigo essa ressurreição fosse possível e quisesse me convencer do erro que significaria, da sua inoportunidade, e até do mal que esse regresso faria aos vivos e também ao defunto, como Balzac havia chamado ironicamente o sobrevivente e fantasmagórico Charbet, dos sofrimentos supérfluos que ele causaria a todos, como se os mortos de verdade ainda pudessem padecer.¹⁷⁶

As consequências do retorno dos mortos para os vivos também será um eixo narrativo presente em outros romances do autor, como será comentado a posteriori. O interessante até o momento é perceber como os romances mariasianos lançam mão do recurso da transtextualidade para a construção de duplos narrativos que antecipam ao leitor as respostas dos principais enigmas das personagens. A ambiguidade, presente em *Los enamoramientos*, será a gênese do próximo romance do escritor, *Así empieza lo malo*, publicado no ano de 2014, pela editora Alfaguara, seu livro mais obscuro e vilanesco.

O narrador personagem nesse romance, cujo título também remete a uma obra shakespeariana, *Hamlet*, através do verso “*Thus the bad begins/ and the worse remains*

¹⁷⁶ MARÍAS, 2011, p. 150.

behind”¹⁷⁷ (ato III, cena IV), chama-se Juan de Vere e, quando jovem, foi contratado pelo diretor de cinema Eduardo Muriel a fim de lhe servir como secretário e assessor de serviços de tradução. Contudo, de Vere possuía, na verdade, outra missão: a de espionar o médico e amigo da família Jorge Van Vetchen, seu passado ao longo da ditadura franquista e atual relação com a esposa de Eduardo, Beatriz Nogueira. Iniciado *in ultima res*, como quase todos os livros de Javier Marías, essa narrativa se passa no período de transição democrática espanhola, no ano de 1980, cinco anos após a morte de Franco e um ano antes da instauração do divórcio no país, importantes temas transversais da diegese. O romance mescla uma série de tempos narrativos: o vivido, com o relato da época em que de Vere trabalhou para Eduardo Muriel; o sonhado, através da inserção digressiva sobre o período ditatorial espanhol e das reflexões sobre morte e relacionamentos; e, por fim, o do acaecido, com o relato sobre o tempo presente, quando o narrador nos revela estar casado com Susana, filha do casal Muriel. A morte nesse romance é figurada na violência política, sobretudo quando se tem a inserção digressiva da memória do franquismo, passado renegado que teima reaparecer como um sintoma narrativo. Há também o suicídio protagonizado por Beatriz Nogueira, após a ruína do seu casamento e revelação de um segredo, a perda de um filho, estopim para a crise conjugal retratada na narrativa.

Así empieza lo malo é um romance sobre o pacto do esquecimento, decisão política a partir da qual foram suprimidas as memórias do franquismo, a fim de garantir a reconciliação nacional e a restauração democrática, de modo que todos os crimes do período ditatorial, bem como os seus responsáveis, envolvidos em qualquer ato contra os direitos humanos, não sofreram nenhum tipo de punição. O médico Van Vetchen é uma figura narrativa que traz à tona essa ferida coletiva, por meio da investigação sobre o seu passado de adesão ao bando franquista. Logo, *Así empieza lo malo* é um romance que, apesar da dimensão íntima, quando trata da temática do adultério e da crise conjugal entre Eduardo e Beatriz, traz em si uma potência coletiva: a narração como cura para o ressentimento não transvalorado. Nesse sentido, é um romance que trata da dualidade esquecimento e memória, um tema bastante caro ao escritor:

A Guerra Civil terminou em 1939 e, diga-se o que for agora, nem nos anos 40 nem nos 50, nem por conseguinte nos 60 mais brandos, nem quase tampouco nos 70 até a morte do ditador, as pessoas ansiavam por contar sua versão, quero dizer, a que teriam sido impedidas de contar. Os ganhadores a tinham relatado até a saciedade, a princípio, e continuaram, mas com tantas mentiras e grandiloquência, com tantas

¹⁷⁷ “Tenho que ser cruel para ser justo;/ Aqui começa o mal, o pior ainda vem” (SHAKESPEARE. Hamlet. In: **Obras Escolhidas**. Tradução de Millôr Fernandes e Beatriz Viégas-Faria, 2019, p.581).

ocultações, calúnias e parcialidade, que o relato não podia satisfazê-los e, sim, esgotar-se por repetição, e a partir de certo momento o deram por sabido e aproveitaram para se aplicar em esquecer os mais tenebrosos aspectos da sua atuação, seus crimes mais supérfluos.¹⁷⁸

Como já dito, o texto reflete acerca da importância do narrar como única maneira possível de curar a dor e de honrar os mortos. Quando de Vere nos conta esta história, já com a perspectiva de um homem maduro de aproximadamente cinquenta anos, é também uma forma de honrar os seus mortos, dentre eles Beatriz Nogueira, sua ex-amante e mãe de sua mulher, Suzana. A sua presença enquanto personagem garantiu ao texto as mais profundas e sombrias reflexões sobre morte e erotismo, do suicídio de Beatriz até a cena em que, durante uma aventura sexual, o casal de Vere e Beatriz é observado secretamente pela filha dela, de apenas quinze anos, Susana (que futuramente se tornaria esposa do narrador). De Vere escuta os passos da garota e suspeita de que podem estar sendo observados e, em vista daquela perturbadora possibilidade, entrelaça, durante a relação sexual, o espectro da mãe e da filha, em uma cena bastante desconfortável para o leitor. Também as tentativas de morte da pobre mulher e sua relação conjugal fracassada trazem à luz longas digressões sobre o tempo dos mortos e dos suicidas, de maneira que o romance, em linhas gerais, aborda a temática da morte de forma mais violenta e explícita em comparação aos textos anteriores:

O tempo dos suicidas deve ser estranho, porque está inteiramente em suas mãos terminá-lo, e são eles que decidem quando, isto é, o instante, que pode ser um pouco antes ou um pouco mais tarde, e não deve ser fácil determiná-lo, nem saber por que agora e não há uns segundos ou daqui uns tantos mais, nem mesmo por que hoje e não ontem nem amanhã nem anteontem nem depois de amanhã, por que hoje quando tenho um livro que ainda falta ler metade e logo entrará no ar a nova temporada de uma série de televisão que acompanhei ao longo dos anos, porque decido que não vou continuar a vê-la e que irei ignorar para sempre seus desfechos; ou por que interrompo a assistência distraída de um filme que passa num canal em que caí por acaso nesse quarto de hotel – o passageiro lugar escolhido para conter minha morte sem testemunhas e a sós -, qualquer coisa nos suscita a curiosidade quando estamos a ponto de nos despedir dela e do resto: de nossas recordações e nossos saberes acumulados pacientemente, das angústias e dos esforços que agora nos parecem vãos ou que não eram na verdade para tanto; das infinitas imagens que passaram diante dos nossos olhos e das palavras que nossos ouvidos ouviram, passivamente ou em suspense; dos risos despreocupados e das exultações, dos momentos de plenitude e de angústia, de desolação e de otimismo, e também do tique-taque incessante que nos acompanhou desde o nosso nascimento, está em nosso poder calá-lo e lhe dizer: “Até aqui você chegou”.¹⁷⁹

Por fim, resta-nos dizer que, no ano de 2017, foi publicado o romance *Berta Isla*, o qual nos conta a história do casal Berta e Tomás Nevinson, cujo encontro e relação afetiva começara nos anos setenta, quando ambos eram adolescentes e viviam sob o contexto da

¹⁷⁸ MARÍAS, 2014, p. 37.

¹⁷⁹ MARÍAS, 2014, p.302.

ditadura franquista. *Berta Isla* é o segundo romance que analisaremos pelo ponto de vista das figurações de morte em diálogo com a filosofia de Friedrich Nietzsche. É um texto em que é retomado o *tópos* da espionagem e personagens do Ciclo de Oxford, como Peter Wheeler e Bertam Tupra. Além disso, o *leitmotiv* do retorno dos mortos e do esquecimento, temas de *Los enamoramientos* e *Así empieza lo malo*, respectivamente, serão os meios para que a morte se faça presente no romance. *Berta Isla* garantiu a Javier Marías, em 2018, o *Premio de la crítica* como melhor narrativa. De acordo com Yvancos (2018), em entrevista concedida ao periódico *El País*, na ocasião da premiação comentada, *Berta Isla*...

se sirve del género del espionaje para hacer bajar al lector a las profundidades de la condición humana y con su original estilo combina reflexión y acción, al que añade momentos líricos para entrar en grandes asuntos universales como el amor, los secretos, la impenetrabilidad del otro o la falta de ética de las cloacas del Estado.¹⁸⁰

Ainda sobre o gênero espionagem e as “cloacas del estado” espanhol, em 2021, Javier Marías publicou o seu último romance, *Tomás Nevinson*, sequência de *Berta Isla*. Após uma ausência de doze anos, Tomás, marido de Berta, retorna aos serviços secretos, incumbido de encontrar a terrorista responsável pelos atentados praticados pela ETA e pelo IRA (Exército Republicano Irlandês) em Barcelona e Zaragoza, no ano de 1987. Para tal fim, o agente secreto passa a viver com uma nova identidade, Miguel Centurión, no Norte da Espanha, em Ruán, investigando a três mulheres, Inés Marzán, Celia Bayo e María Viana, em busca da suposta integrante terrorista Magdalena Orúe O’Dea. O romance, como sequência de *Berta Isla*, recria o mesmo universo diegético de personagens do Ciclo de Oxford: Peter Wheeler, Bertam Tupra, Patricia Nuix. A morte em *Tomás Nevinson* é marcada pela barbárie política estatal, de maneira que há uma atmosfera de violência, intriga, mistério e corrupção que cerca todas as ações das personagens, através das extensas digressões que esse aedo narrador, Tomás, realizará. No excerto abaixo, por exemplo, nota-se a caracterização da morte vinculada ao acaso, como se morrer fosse tão somente um acidente do destino, o qual o homem, sem nenhuma possibilidade de controle, deveria apenas aceitar sem demasiadas objeções:

- ¿Y quién ha hablado de homicidios, de muertes violentas? Bueno, una muerte violenta, pase, sí, eso puede acontecer en cualquier lugar, mala suerte. Pero hay muchas formas de morir, lo sabes tan bien como yo, la mayoría las ha estudiado o las has visto de cerca. Hay enfermedades repentinas y razonablemente rápidas, hay infartos e ictus fatales, accidentes de carretera, laborales y domésticos, alguien se

¹⁸⁰ Javier Marías, premio de la Crítica por la novela *Berta Isla*. *El País*. Disponível em: <[Javier Marías, premio de la Crítica por la novela ‘Berta Isla’ | Cultura | EL PAÍS \(elpais.com\)](https://elpais.com/cultura/2018/09/27/javier-marias-premio-de-la-critica-por-la-novela-berta-isla-20180927.html)>. Acesso em: 20 ago. 2022.

encarama a una escalera, apoya un pie mal y se desnuda sin que nadie más intervenga. Hay suicidios, muchos más de los que se hacen públicos. Hay venenos indetectables y sin apariencia de serlo, ni siquiera hay que ingerirlos, sino que entran por la piel: el FSB y el GRU los utilizan a menudo sin que el gran criminal de menudo les dé la espalda por ello ni rompa relaciones con su país. Incluso de forma violenta se puede morir de muchas formas, tantas que no hay por qué establecer una vinculación. Hay gente borracha o drogada conduciendo por las calles, que se da a la fuga tras atropellar...¹⁸¹

2.3 Morte em *Mañana la batalla piensa en mí* [à luz de Nietzsche]

*Cuando yo muera amado mío
No cantes para mí canciones tristes
Olvida falsedades del pasado
Recuerda que fueron solo sueños que tuviste
¡Qué falsa invulnerabilidad la felicidad!
¡Qué falsa invulnerabilidad la felicidad!
¿Dónde estará ahora, dónde estará mañana?
Silvia Pérez Cruz, *Mañana*, 2019*

Mañana en la batalla piensa en mí, oitavo romance de Javier Marías, apresenta o narrador autodiegético Victor Francés, jovem roteirista, ghost writer e aedo da morte no romance mariasiano. A narrativa é iniciada com o relato sobre a morte súbita de Marta Téllez, mulher com quem Victor pretendia uma aventura amorosa, plano interpelado pelo mal súbito que a levou à morte, antes da consumação do adultério. Casada com o empresário Eduardo Déan, que estava em Londres no fatídico dia, a mulher morre nos braços de Victor, que, atordoado, foge do apartamento sem avisar às autoridades. O enredo de *Mañana* [...], após o anúncio desta curiosa morte, centra-se na relação construída entre Victor e a família da defunta: o pai, Juan Téllez Orati, a irmã, Luisa, o marido, Déan, e, por fim, o filho de Marta, Eugenio, única testemunha ocular da morte da mãe e do fugidio encontro entre o adúltero casal. Essa família recebe Victor sob o falso nome de Rubiérriz de Torrez, identidade verdadeira do melhor amigo da protagonista. Após o rapaz conhecê-los no velório da mulher, cujas informações sobre local e horário foram encontradas nas páginas obituárias de um jornal madrilenho, Victor se aproxima dos Tellez como se movido por uma curiosidade mórbida, expressão de uma ausência há muito cultivada e que passa a ser preenchida pelo encantamento provocado com a morte da amante. Rubiérriz de Torrez, um misterioso escritor

¹⁸¹ MARÍAS, Javier. **Tomás Nevinston**. Madrid: Alfaguara, 2021, p.480.

e roteirista, é quem descobre que o pai de Marta, Juan, é um acadêmico das Belas Artes e História muito bem colocado junto à família real espanhola, a quem prestava serviços diversificados. Ciente dessa proximidade, Rubiérriz articula a apresentação de Victor àquela família, por meio de um trabalho a ser feito para o Rei, “Only the lonely”: procurava-se um ghost writer que lhe escrevesse um discurso ao Rei da Espanha. É nessa ocasião que Victor-Rubiérriz se infiltra na casa dos Téllez, para a execução daquele trabalho e, finalmente, torna-se próximo de todos.

Tomado por uma comoção de encantamento, como se enfeitiçado estivesse, Victor convive com os familiares de Marta sob a falsa identidade, como se quanto mais próximo se mantivesse deles, menos culpa sentisse pelo abandono do cadáver da ex-amante; além disso, à medida que convivia com os vivos de Marta, sua vazia existência se preenchia de sentido e afeto, convertendo o anti-herói em um elo entre o mundo dos vivos e dos mortos (ou na própria vida e morte, dado o seu estado encantado de onisciência sobre os fatos). O romance, como todos os textos mariasianos, é repleto de digressões sobre o sentido da vida e da morte, da potência do encontro e do acaso. Em relação às demais tramas, *Mañana* [...] é um romance com um pequeno núcleo de personagens e, portanto, não há muitas delas em seu desenvolvimento. Ainda assim, uma trama que se destaca é a do encontro entre Victor e sua ex-mulher Célia, essa que, aparentemente, tornara-se prostituta sob o nome de Victoria. Avisado por Rubiérriz de que a mulher se tornara uma profissional do sexo, Victor decide marcar um encontro com ela, mas em nenhum momento da narrativa obtém a certeza de que ela é a sua ex-esposa. Por fim, Luisa arranja um encontro entre Victor e Déan, após a descoberta da verdadeira identidade do usurpador, identificado pelo menino Eugenio em um encontro casual entre os três, produzindo uma peripécia conducente ao reconhecimento narrativo. O clímax e o desfecho da trama acontecem no encontro entre os dois homens, quando Déan confessa a Victor que na noite em que morrera a mulher, também ele participara de uma morte, mas a de sua amante, Eva, em um suposto acidente. Grávida, o casal de amantes optou pela realização de um aborto, quando Déan é surpreendido, na clínica onde isso se daria, com a notícia de que, na realidade, não havia gravidez. Tomado pela ira, Déan agride a mulher no ônibus no qual se dirigiam para um hotel. Na tentativa de fugir do amante, a mulher atravessou uma rua descuidadamente, quando foi atropelada por um táxi e veio a óbito.

Mañana en la batalla piensa en mí é um romance sobre a morte, mas também sobre o engano, a traição e a dissimulação, motivos tão caros à novelística de Marías. Ao descobrir sobre o envolvimento de Déan com a morte de Eva, Victor decide esquecer tanto a morte de

Marta quanto a de Eva, porque entende que foi absolvido de qualquer culpa que talvez tivesse, como um reles coadjuvante diante de um protagonista ainda maior: o acaso. Não há, em *Mañana* [...], uma revelação moral; porém, se existe uma mensagem sobre a qual o leitor e a leitora poderão refletir é a da incidência do acaso tanto sobre a vida quanto sobre a morte.

O oitavo romance mariasiano tem como espaço a bela Madrid, sendo uma homenagem à metrópole espanhola, que até então não houvera sido local exclusivo das narratividades do escritor. O tempo narrativo é iniciado em *ultima res*, oscilando entre o passado em que os fatos sucederam e a memória narrativa de Victor; ainda, há o tempo do imaginado, do sonhado e do suposto, sobre os quais se inserem as inúmeras digressões da voz fantasma que endossa o enredo com a vocalização de pensamentos errantes. A morte, conforme trataremos, será figurada pelo acaso, pelo erotismo, pelo dionisíaco, pela narração digressiva mediada por Victor e pelo hipotexto (intertexto e paratexto) shakespeariano com a obra fílmica *Ricardo III*, de Laurence Olivier (1955), além da obra *The ghost and Mrs. Muir*, de Joseph L. Mankiewicz (1947). Por fim, a morte está na inserção de vários signos de si, como nomes e figuras míticas (blansheess, incubus, duplos).

2.3.1 Morte & Acaso

Em *Mañana la batalla piensa en mí*, a primeira menção à morte é relatada pelo narrador personagem, Victor Francés, logo nas linhas de abertura do romance, em uma estilística da morte habitual a tantos textos de Marías, conforme analisamos na seção anterior e que nos sugere que a morte é, na ficção mariasiana, uma protagonista indispensável para o desenvolvimento e coesão narrativa. O incipit dessa apresentação, a frase “Nadie piensa nunca que pueda ir a encontrarse con una muerte entre los brazos y que ya no verá más su rostro cuyo nombre recuerda”¹⁸², acena-nos para a primeira criação dessa ideia no romance, principal figuração e que determinará as relações entre o narrador e sua imersão iniciática no mistério da finitude, através de uma morte “sorpresiva”, ou, como preferimos nomear, a morte como consequência do acaso:

Nadie piensa nunca que pueda ir a encontrarse con una muerte entre los brazos y que ya no verá más su rostro cuyo nombre recuerda. Nadie piensa nunca que nadie vaya a morir en el momento más inadecuado a pesar de que eso sucede todo el tiempo, y

¹⁸² MARÍAS, 2006, p. 15.

creemos que nadie que no esté previsto habrá de morir junto a nosotros. Muchas veces se ocultan los hechos o las circunstancias: a los vivos y al que se muere – si tiene tiempo de darse cuenta – les avergüenza a menudo la forma de la muerte posible y sus apariencias, también la causa. Una indigestión de marisco, un cigarrillo encendido al entrar en el sueño que prende las sábanas, o aún peor, la lana de una manta; un resbalón en la ducha – la nuca – y el pestillo echado del cuarto del baño, un rayo que parte un árbol en una gran avenida y ese árbol que al caer aplasta o siega la cabeza de un transeúnte, quizá un extranjero; morir en calcetines, o en la peluquería con un gran babero, en un prostíbulo o en el dentista; o comiendo pescado y atravesado por una espina, morir atragantado como los niños cuya madre no está para meterles un dedo y salvarlos; morir a medio afeitar, con una mejilla llena de espuma y la barba desigual hasta el fin de los tiempos si nadie repara en ello y por piedad estética terminara el trabajo; por no mencionar los momentos más innobles de la existencia, los más recónditos, de los que nunca se habla fuera de la adolescencia porque fuera de ella no hay pretexto, aunque también hay quienes los airean por hacer una gracia que jamás tiene gracia. Pero *esa* es una muerte horrible se dice de algunas muertes; pero *esa* es una muerte ridícula, se dice también, entre carcajadas.¹⁸³

Victor Francés e Marta Téllez praticamente não se conheciam, aquele foi o terceiro encontro entre os dois, quando decidiram passar uma noite juntos, sem imaginar, a mulher, que aquela seria a última de uma vida; sem imaginar, o homem, que o acaso faria dele testemunha ocular do desfecho de uma existência. Quando Marta começou a passar mal, segundos antes da consumação da relação sexual, Victor permaneceu ao seu lado tentando acalmá-la. A mulher sentiu um medonho mal-estar, uma espécie de enjoo e “tontura”, porém, não pediu a Victor que buscasse ajuda. Também ele, paralisado, não sabia se chamava um médico, às três da manhã, um vizinho ou o marido da mulher, na condição de amante: “[...] Marta, ese era su nombre, Téllez, su apellido, dijo que sentía un mareo, y yo le pregunté: ‘Pero? qué tipo de mareo, de estómago o de cabeza?’. ‘No lo sé, un mareo horrible, de todo, todo cuerpo, me siento morir’”¹⁸⁴. “Ay Dios, y el niño” foram as últimas palavras da mulher. Victor, após dar-se conta da morte inesperada de sua amante em potencial, foi tomado por um sentimento de assombro, ou encantamento, que o encontro com a morte lhe provocou. Perdido em seus pensamentos intrusivos, expressados narrativamente em longas digressões, tentou comunicar ao marido de Marta o acontecido, telefonando para o hotel em Londres no qual supostamente o homem se hospedara, mas, ao pronunciar o nome “Eduardo Déan”, entendeu que o marido de Marta não estava no hotel. Sem saber o que fazer, diante do filho de Marta, Eugenio, que recém despertara, preparou-lhe uma refeição, tentando confortá-lo; ligou a televisão para distraí-lo, enquanto se esquivava da mulher, a que se transformava em um cadáver aos seus olhos: “[...] Entré en el salón y puse la televisión para el niño con el volumen

¹⁸³ MARÍAS, 2006, p. 15-16

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.18

bajo, [...] la dejé en un canal en el que había aún imagen, otra película en aquel momento, la reconocí en seguida, *Campanadas a medianoche...*”¹⁸⁵.

Victor se preparava para deixar o apartamento, quando, ao trocar o canal da televisão, encontra o filme *Falstaff – O Toque da meia noite* (*Chimes at midnight*, 1965), de Orson Welles, adaptação das peças shakespearianas que trazem Sir John Falstaff como recorrente personagem: *Enrique IV*, primeira e segunda parte; *Ricardo II*; *Enrique V* e *The Merry Wives of Windsor*. Futuramente, no romance, esse filme será retomado em uma conversa entre Victor e o Rei da Espanha, quando aquele se passa pelo *ghost writer* Rubiérrez, na reunião junto ao pai da falecida, para a escrita de um discurso ao Rei. A incidência de uma adaptação de Shakespeare no romance revela que *Mañana en la batalla piensa en mí* estabelece uma relação intertextual com o drama shakespeariano, à medida que alusões e citações recorrentes de transposições fílmicas são referenciadas na narrativa; não obstante, há a presença da paratextualidade no que se refere à escolha do título do romance e, em nossa interpretação, da hipertextualidade, como se verá adiante em nossa análise. De fato, já na conclusão do primeiro capítulo, o narrador insere no relato uma digressão sobre o “futuro abstrato”, artifício presente desde *Corazón tan blanco*, a narração sobre um futuro que poderia, mas não acontecerá. Todavia, torna-se uma ficção narrativa por intermédio do discurso digressivo, uma realidade paralela. Victor declama o verso da peça *Ricardo III* “‘Mañana en la batalla piensa en mí’, pensé; o más bien acordé de ello”¹⁸⁶, aludindo à cena em que Ricardo, em posse do trono, após planejar a morte de todos os seus sucessores e antagonistas, é assombrado pelos fantasmas dos que morreram por suas mãos. Esse verso se repetirá exaustivamente na narrativa, como analisaremos a posteriori e, não casualmente, é o título da obra.

Tal efeito pode ser interpretado como prolepse sobre o que sucederá ao deixar o apartamento de Marta. O homem passa a ser assombrado, metaforicamente, pelo fantasma da mulher e de seus mortos-vivos, como na tradução fílmica com a qual o romance dialoga em um primeiro momento: é atormentado pelas vozes escutadas na secretária eletrônica, pela culpa do abandono da criança após a morte da mãe, e, sobretudo, pelo assombro do encontro com uma morte inesperada, da qual foi testemunha. Morte essa atravessada pelo acaso de se estar na hora errada e no local errado. Já para Marta, a morte inesperada, sem aviso prévio, é risível por trágica, como morrer em trajes pouco usuais ou em lugares não muito convencionais, um salão de beleza, um prostíbulo ou um consultório dentário; quiçá,

¹⁸⁵ MARÍAS, 2006, p. 68

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 37

degustando um peixe, enquanto se engasga com um espinho...¹⁸⁷. Em outras palavras, a morte casual, abrupta e inesperada será ridícula em muitas situações, produzindo horror, mas também o riso que relativiza a tragédia da destruição, do desaparecimento físico e da própria existência: “la muerte horrible o ignominiosa, la muerte ridícula y que nos ofende”.¹⁸⁸

Na Idade Média, uma *mors repentina*, como a protagonizada no romance mariasiano, era entendida como uma ruptura para com a ordem do mundo, absurdo do acaso interpretado como a cólera de Deus (Ariès, 2014, p.12). Isso porque, conforme discutido no primeiro capítulo desta tese, até por volta do século XII e, após um longo hiato, em meados do século XIX, morrer rodeado por amigos e familiares era entendido como uma boa morte, assim como era, por parte daqueles que ficavam, um privilégio acompanhá-la de perto, mentalidade que se modificou na modernidade com o processo de medicalização do morrer. A “bela morte” contemporânea se tornou a *mors repentina et improvisa*, tão temida nos séculos passados, isto é, o morrer dormindo, ou como dizem nossos ancestrais sobre aqueles cuja vida expirou, o “eterno descanso”. Parte dessa mentalidade tem a ver com a dissimulação sobre a experiência da finitude e a dificuldade do ser humano em tratá-la como acontecimento imanente à vida, pois, quanto menos se falar nela, mantendo-a no status de tabu, melhor para a assimilação dos entes e pessoas próximas ao moribundo. Entretanto, é possível – e precisa ser investigado para afirmarmos contundentemente – que um novo cenário de entendimento da finitude esteja surgindo com a pandemia do novo coronavírus, COVID-19, modificando essa mentalidade, uma vez que o acontecimento da morte repentina e a proibição de se velar os corpos dos padecentes têm modificado o sentido de luto individual e coletivo, devido à escala global de adoecimentos em massa ocorridos desde março de 2020. Ainda que muito afastados estejamos da cultura da finitude medievais, é certo que o impedimento de velar e enterrar os entes queridos, prática ancestral e princípio civilizatório, tornar-se-á, em médio prazo, um problema no que diz respeito à relação social que se tem com a finitude.

No romance mariasiano, a figuração da morte como acontecimento repentino, embora problemática no contexto em que fora produzida - uma cena de adultério entre pessoas que mal se conheciam - não chegou a ser desenhada narrativamente como uma catástrofe, senão, ação casual da vida, sobre a qual aquelas personagens, sobretudo Victor, não detinham nenhum controle e, por essa razão, seu trato narrativo é o da banalização, ainda que para tal seja criado um estado narrativo de encantamento, com a finalidade de justificar essa

¹⁸⁷ MARÍAS, 2006, p.15

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 69

normalização. O fato é que a morte de Marta foi motivo de digressões bastante simpáticas e risíveis por parte do narrador testemunha, o que, em nossa interpretação, permite que aproximemos o acontecimento da filosofia extemporânea de Friedrich Wilhelm Nietzsche, quando ele atribui à finitude um sentido leve e afirmativo, já que a morte, tão somente, é uma mesma faceta da vida, de modo que levá-la demasiado a sério chega a ser, na visão do filósofo, um contrassenso. De acordo com Jaspers (*apud* Sciacca, 2011), a filosofia de Nietzsche tende a absolutizar a vida e a naturalizar a morte, de maneira que esta é compreendida como uma banalidade para o filósofo alemão:

[...] ‘a maior banalidade’, que poderia no máximo interessar à ‘grei’ dos homens, no processo cósmico, cuja lei é o ‘eterno retorno’, o morrer é um acidente do ‘fato’, muito embora aceitá-lo ou desafiá-lo sem esperança seja a única qualificação de valor da existência.¹⁸⁹

No caderno M III 1. Primavera-Outono de 1881, publicado em Fragmentos Póstumos, Nietzsche exaspera sobre a necessidade de se reinterpretar a morte (NF/FP, 1881, 11[70]), compreendendo a existência de um mundo morto, desprovido de erro e alimentado por forças que lhe garantem durabilidade, fazendo da vida orgânica um complemento à vida inorgânica, isto é, da morte. Nietzsche elabora, em sua filosofia sobre a finitude, uma crítica contra o antropomorfismo que sustenta uma finalidade para a natureza e para espécie, conforme afirma Laurici Gomes (2017), afastando o ser humano de seu sentido natural de continuidade, uma vez que a morte, tal qual a conhecemos, não existe em seu pensamento, em cujo conceito de Eterno Retorno a interpreta como eterna passagem do que é vivo ao que é morto:

Nietzsche pretende atacar não somente o antropomorfismo presente na crença na finalidade da natureza, partindo da discussão acerca da fantasia presente nas projeções humanas, mas também afirmar o caráter inefável da instância na qual transcorre a vida do homem. O filósofo ataca também a crença na finalidade da espécie, como, por exemplo, nos fragmentos 11[40, 42, 43,44, 46, 73, 98]¹⁹⁰. Nestas passagens, onde um dos principais interlocutores é Herbert Spencer, Nietzsche questiona se devemos continuar favorecendo a “tirania da finalidade da espécie” ou reconquistar dentro do possível o indivíduo (11[42]), tendo em vista a existência de “homens rudimentares”, que contradizem essa finalidade, mas que se converteram em seres verdadeiramente próprios (11[46]).¹⁹¹

Elimina-se, portanto, e em nossa interpretação, uma oposição entre vida e morte, no que concerne o orgânico e o inorgânico. Se a vida se trata de um erro ou exceção, não há sentido funcional em um além-mundo ou transcendência, mas, sim, na totalidade natural e

¹⁸⁹ SCIACCA, 2011, p.16

¹⁹⁰ Os fragmentos mencionados pelo pesquisador se referem, todos, ao caderno de anotações M III 1, de 1881.

¹⁹¹ GOMES, Laurici Vagner. **Música, Linguagem e Comunicação Filosófica do Eterno Retorno em Assim Falava Zaratustra**. 2017. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017, p. 38-39.

primária dos seres, que, uma vez arruinada, resta ser transvalorada na emancipação do indivíduo em sua vontade de potência e transformação contínua, tornando o erro um “assim eu quis”: a vida orgânica como espaço vital onde habitam os seres humanos e seus desejos. De acordo com Gomes (2017):

A posição assumida pelo filósofo nesse contexto é a de que a vida orgânica, compreendida como exceção, não pode ser tomada como modelo da totalidade natural, pois nesta deve ser incluída a “natureza morta”, o inorgânico. Os produtos e o modo de ser da vida orgânica não podem ser transpostos para a natureza como um todo. Por outro lado, Nietzsche toma a vida orgânica como modelo para a compreensão do mundo humano, não sem antes, porém, afirmar que esta vida, com relação à natureza morta, com o inorgânico, é caracterizada pelo erro e pelo engano.¹⁹²

Desse modo, para Nietzsche, a morte é uma festa porque assim deve ser entendido o retorno ao insensível e ao natural, familiar à raça humana, para a qual é imprescindível tal reconciliação, a fim de que se possa desejar, com a vontade de potência do *Amor Fati*, o Eterno Retorno da vida, em sua transmutação do orgânico ao inorgânico infinitamente. A matéria é um erro para Nietzsche, em um cosmo concebido por um conjunto de forças – pensamento articulado em torno de debates sobre a dissipação de energia e morte térmica do universo (Gomes, p.2, s/d *apud* D’Iorio, 2007, p.229-230) - responsáveis pela noção de que o mundo morto é uma luta de forças, em detrimento da vontade de potência, tanto para o estado orgânico quanto para o inorgânico, de modo que tudo o que é morto já foi um dia vivo, pois “a vida não passa de uma variedade da morte e uma variedade muito rara. Não há substâncias eternamente duráveis; a matéria é um erro semelhante ao deus dos eleatas” (FW/GC, III, §109). Assim, o inorgânico nos determinaria por completo, “agua, aire, suelo, forma del suelo, electricidad, etc. En tales condiciones somos plantas” (NF/FP, 1881,11[210]). Em outro fragmento do mesmo caderno de anotações, (*Ibid.*,11[254]), o filósofo afirma que não haveria sofrimento se não existisse o orgânico, “es decir, si no se creyera en lo IGUAL, es decir, sin dicho error ¡no habría dolor en el mundo!”; ainda assim, é possível afirmar que houve uma maior seletividade em torno do orgânico, devido a fatores simplificados que permitiram a sua incidência, conforme conjectura o filósofo ao afirmar que:

[...] la principal necesidad de lo orgánico es la *simplificación*; ver las cosas de manera mucho más concisa, captar causas y efectos prescindiendo de los muchos factores intermedios, encontrar semejanzas en las muchas cosas que son diferentes – eso era necesario – y así dio lugar a una búsqueda incomparablemente *mucho mayor* de alimento y asimilación, ya que se despertaba mucho más a menudo la *creencia* en

¹⁹² GOMES, Laurici Vagner. **Música, Linguagem e Comunicação Filosófica do Eterno Retorno em Assim Falava Zaratustra**. 2017. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017, p.43.

que se encontraría algo para alimentarse - ¡cosa muy útil para que lo orgánico creciera! Multiplicando por mil el *deseo* a multiplicarse por mil la probabilidad de satisfacerlo, se *fortalecen* los órganos de búsqueda -: los errores y las equivocaciones puede que lleguen a ser incontables, pero ¡serán MÁS FRECUENTES las coincidencias *propicias*! ¡El “error” es la vía que lleva a la feliz casualidad!¹⁹³

Entendemos que a existência do orgânico se deu por fatores causais relacionados a uma necessidade biológica de multiplicação, retroalimentação, mutação e seleção natural, que favoreceu o fortalecimento e as condições para a sua criação e evolução em detrimento do mundo morto e, ao mesmo tempo, mantendo-se inerente a ele; através de um erro casual, como na sorte de um lance de dados, as forças relacionais, em devir, constituíram a vida humana em sua dimensão incriada. Em vista disso, Nietzsche admite a existência cosmológica do Eterno Retorno, de maneira que a morte não existe em sua filosofia, senão, a morte imanente à vida. Partindo da premissa da morte de Deus, um dos conceitos mais importantes da filosofia nietzschiana, o mundo é desprovido de uma dimensão metafísica que lhe concebe início, meio e fim, porque é seu autocriador e foi criado pelo movimento infinito de retroalimentação, onde tudo o que existe é força e energia - vontade de potência (*Der Wille zur Macht*). Se para Heidegger o *dasein* tem em si as propriedades autênticas de um ser-para-morte, na filosofia nietzschiana a morte nada mais é que uma passagem complementar à vida, como se todo o indivíduo fosse também um “ser-para-morte”, porém, pela via da afirmação e da transvaloração do fenecimento. Tudo o que possui vida é regido pelo devir e não cabe nesse pensamento abissal a ideia de se estar fora da vida, porque tudo retorna. Na proposição cosmomórfica do Eterno Retorno, parte-se de uma concepção pré-socrática de finitude do “mundo das forças”, de modo que, diante do entendimento de um tempo circular e infinito, as intensidades engendram, nesse tempo eterno, a criação do instante, sob forma de repetição de tudo o que já foi vivido, em uma combinação diferente, mas limitada, como se qualquer estado alcançado pelo cosmos fosse a repetição de algo que já se deu, na mesma proporção e circunstância, repetindo-se infinitamente. Todas as forças empenhadas na constituição de qualquer momento retornarão e darão a luz a outros infinitos momentos como tal. Portanto, partindo da noção de que tudo é devir, resta-nos, conquanto, apenas o desejo do retorno e a afirmação da vida apesar da morte:

Así pues, este momento: ya existió alguna vez y muchas veces y asimismo retornará, todas las fuerzas distribuidas exactamente de la misma manera que ahora: y lo mismo se puede decir del momento que dio vida a este y del que este se nazca. [...]

¹⁹³ NF/FP, 1881, 11 [315]

Y entonces volverá a encontrar cada uno de los dolores y los placeres, cada uno de los amigos y los enemigos, de las esperanzas y los errores, cada brizna de hierba y cada rayo de sol, el conjunto completo de las cosas. Este círculo en que tú eres un grano resplandece una y otra vez. Y en cada círculo de la existencia del hombre hay siempre una hora en que surge, primero en uno luego en muchos, por fin en todos, el pensamiento más poderoso, el del eterno retorno de todas las cosas - ésa es siempre la hora del *mediodía* para la humanidad.¹⁹⁴

Nesse sentido, o hermético pensamento do Eterno Retorno também apresenta uma interpretação ética, a que será discutida a posteriori; mas, o que pretendemos destacar, por hora, é que essa complexa e inacabada teoria de Nietzsche trata o acontecimento da morte como um acidente do fato, motivado pelo engendramento de forças suscetíveis à ação do acaso. Por essa razão, não deveríamos nos preocupar tanto com a finitude, uma vez que ela é a nossa única certeza:

Como é estranho que essa única certeza, essa única comunhão seja quase impotente em agir sobre os homens e que eles estejam tão longe de sentir essa fraternidade da morte! Sinto-me feliz em constatar que os homens se recusam absolutamente a pensar na ideia de morte e gostaria muito de contribuir para lhes tornar a ideia da vida ainda cem vezes mais digna de ser pensada.¹⁹⁵

Em caderno publicado postumamente com excertos sobre *O valor da vida*, de Eugen Dühring, e o princípio da conservação de energia, de B. Stewart, Nietzsche dissertará longamente no fragmento póstumo sobre o sentido da morte e o domínio do azar sobre sua manifestação (NF/FP, 1875, 9 [1]). O filósofo afirmará, conforme ensinou no fragmento supracitado de *Gaia Ciência*, que, se a morte não fosse nada além da mera ausência da vida, não teríamos que preocuparmo-nos em absoluto com ela, tal qual não fazemos com o “não ser” antes do nascimento; dirá também que as sensações da vida promovem um engano em relação àquilo que já não é mais vida (*Ibid.*, 9[IV]). Não há sentido na preocupação para com a morte, diante de um sujeito já aniquilado; no entanto, é lícito, segundo o filósofo, interessarmo-nos pelo nada absoluto, porque se certos estamos de que se vive e se sofre e buscamos culpados para essas experiências, sob a ótica do sonho metafísico, cometemos um autoengano, já que somos nós o próprio nada e tudo aquilo uma vez vivido, inevitavelmente, se repetirá. É, portanto, um contrassenso acusar a vida devido a uma morte prematura, o que normalmente fazemos, porque a destruição é apenas um ato da vida; deve-se voltar contra o domínio do azar, sobre o qual o filósofo dirá em seguida:

¹⁹⁴ NF/FP, 1881, 11 [148]

¹⁹⁵ FW/GC IV, § 278.

El concepto común de azar posee plena verdad. [...] El azar no es una desafortunada ley del mundo. La existencia no es la representación de un espectáculo en el que nosotros sólo tendríamos que tomar parte como espectadores. Más bien se debería considerar la muerte como una cierta reconciliación de todos los males de la existencia individual, no dominables de otra manera. La idea del carácter efímero de toda sensación y sentimiento es el último refugio. **La muerte es el deus ex-machina final**¹⁹⁶ en todos los casos. Lo que la muerte es para los que sobreviven: el peor mal: aquí se podría acusar incluso al orden de las cosas. El individuo es, en sentido estricto, insustituible. El particular debe dirigir la mirada hacia lo humano universal. Él siempre tiene derecho a la queja, pero la especie no puede lamentar los sufrimientos de un miembro particular, [...] El querer individual resulta perjudicado por el azar, en cambio, la sensación general de la significación de la vida resulta intensificada.¹⁹⁷

Deus ex-machina é uma expressão de origem latina que significa “deus que surge da máquina”, usada para denotar um evento inesperado que surge para solucionar ou dar acabamento a uma obra ficcional. Trata-se de uma expressão usada, como o faz Nietzsche, também com um caráter metafórico. O filósofo afirma que a morte é, portanto, o deus ex-machina final, o supremo evento inesperado sobre o qual nada podemos fazer, senão afirmá-lo. O indivíduo que já não está entre nós é insubstituível e aqueles que permanecem possuem direito ao sofrimento, contudo, queixar-se demasiadamente nos impediria de olhar para a nossa própria existência com o desprendimento que se deve ter como espírito livre, transvalorando a dor e a transpondo como devir-arte. Transvalorar a morte é dar à vida o sentido de uma obra de arte, a qual existe para que possamos suportar a morte e amar a vida, até mesmo diante da finitude. O acaso seria, portanto, o principal responsável pelo acontecimento da inexistência, essa que, de acordo com o filósofo, quando elabora os conceitos de morte voluntária e morte covarde, sobre as quais trataremos no próximo capítulo desta tese, ao ocorrer no tempo certo, no tempo do “assim eu quis”, deve ser compreendida com alegria, afinal, “A luz e as cores de todas as coisas se transformaram! [...] nossa ‘morte’ é uma morte completamente diferente” (FW/GC, III, § 142).

Em vista do que foi dito, em *Mañana la batalla piensa en mí* temos uma morte que funciona diegeticamente como um deus ex-machina. O convidativo cenário de erotismo e de interdição, construído em torno do adultério em potencial, é rompido com a morte inesperada de Marta. Aqui, nessa figuração, a da morte como consequência do acaso, temos uma aproximação com o pensamento de Nietzsche, tanto pela noção de banalidade com a qual essa morte será tratada narrativamente, quanto pelo que ocorre a seguir com a personagem de Victor, esse que se converterá em um elo entre o mundo dos vivos e dos mortos. Isso porque o jovem, passado o choque inicial do seu encontro com a finitude (ora, a morte do outro é

¹⁹⁶ Grifo nosso.

¹⁹⁷ NF/NP, 1875, 9 [IV].

também a nossa morte, sempre uma primeira morte), tal qual aconselha Nietzsche em muitos de seus aforismas, voltar-se-á para a vida, também a daqueles que conheciam Marta, tornando-se uma espécie de *voyeur*. Através do riso e da curiosidade, o narrador personagem se propõe a investigar o sentido da própria existência, até compreendê-la como um nada, mas um nada que deve ser aproveitado até o seu fim. A personagem inicia uma trajetória para se tornar um espírito livre, ou, ao menos, a tentativa dessa realização: “Não subestimemos o seguinte: nós próprios, nós, espíritos livres, já somos uma ‘transvaloração de todos os valores’, uma declaração, em pessoa, de guerra e de vitória a todos os velhos conceitos de ‘verdadeiro’ e ‘falso’” (AC/AC, § 13).

Quando o narrador relata a morte de Marta e todo o quiproquó formado em torno da situação de ter que lidar com um cadáver, em uma casa que não lhe pertencia, diante de uma criança que, supunha-se estar adormecida, mas subitamente acorda e invade o quarto onde está a moribunda, Victor, apesar da comoção, desvela uma leveza bem-humorada ante o trágico cenário, que o acompanha também em outros momentos do romance:

De pronto se abrió la puerta de la habitación, que había quedado entornada para que Marta pudiera oír al niño si se despertaba o lloraba. ‘Nunca se despierta pase lo que pase’, había dicho, ‘pero así estoy más tranquila’. Y apoyado en el quicio vi al niño con su inseparable conejo enano y con su chupete y con su pijama, que se había despertado sin llorar por ello, quizá intuyendo la condenación de su mundo. Miraba a su madre y me miraba a mí desde la simplicidad de sus sueños no del todo abandonados, sin decir ninguna de sus contadas e incompletas palabras.¹⁹⁸

Diante da condenação imposta pela morte, o foco narrativo se volta a uma criança com um coelhinho de pelúcia, sua chupeta e seu pijama, em oposição à mulher moribunda que logo se tornará um cadáver. A criança não chora, mas apresenta-se com a curiosidade daqueles que amam a vida e que resistem a não abandonar os seus sonhos, como narra Victor diante do menino, que, ao mesmo tempo, o amedronta, mas também o preenche de esperanças para iniciar uma nova trajetória. Aqui temos o riso trágico do leitor que, ao imaginar a cena de uma criança e um coelho de frente ao leito de morte da mãe, é convidado a sentir pena daquele futuro órfão ou, por outro lado, rir de tamanha tragédia que, apesar, traz nos detalhes da caracterização de Eugenio uma ironia nietzschiana: a criança tem uma sabedoria natural que banaliza a morte. Ele não chora, não pergunta pela mãe, como se entendesse que nada ali pudesse ser feito. Como uma criança curiosa, volta-se para o televisor, observando fixamente os atores Mac Murray e Barbara Stanwyck na comédia romântica *Remember the Night* (Mitchell Leisen, 1940), escolha bastante pertinente do autor para criar uma contraposição

¹⁹⁸ MARÍAS, 2006, p. 33.

trágica. Mantendo a sua inocência, apesar do seu primeiro encontro com a morte, no discurso sonhado do narrador, Eugenio decide brincar, o que em nossa interpretação é a marca de que *Mañana* [...] é um texto afirmativo da vida:

‘Está muerta, mamá, se ha muerto’, ni el concepto ni la palabra entran en su cabeza, tampoco la vida, no hay una ni otra, debe ser una suerte. Al cabo de un rato se cansaría y miraría la televisión [...] o se iría a sus cosas – juguetes, comida, tendría hambre -, o bien lloraría sin cesar muy fuerte, los niños tienen pulmones sobrenaturales [...] el niño tendría hambre.¹⁹⁹

“[...] Esta coroa do risonho, esta coroa de rosas: a vocês, meus irmãos, arremesso esta coroa! Santifiquei o riso; homens superiores, *aprendam*, pois – a rir!”²⁰⁰. Aqui, a fala de Zaratustra convida o interlocutor nietzschiano à atitude da transvaloração, postura necessária para desejar o Eterno Retorno que reinterpreta a morte, a que pode, talvez, ser uma festa. Embora o menino Eugenio, devido à pouca idade, não compreendesse a real situação que se apresentava, do ponto de vista da diegese, a escolha por centrar a narratividade em torno da sua instintiva alegria e leveza – em contraposição a tragédia anunciada - é, em nossa interpretação, uma forma de afirmação trágica proposta pelo romancista, criador de uma morte trivial e natural, que, de tão inesperada e radical, sob a égide do acaso, só poderia ser apreendida pelo humano no espírito livre de uma criança.

2.3.2 *El hilo: encantamento e força plástica*

A morte em *Mañana la batalla piensa en mí* é encenada na própria manifestação narrativa, uma vez que “narrar es dar sentido a la Muerte” (Viñals, 2005, p. 106). Como discutimos anteriormente, os narradores mariasianos são aedos da morte, figuras encantadas que, após o encontro com a finitude, metaforicamente descem até seus infernos particulares, de onde emergem com uma sabedoria trágica comunicável através da palavra, tal qual Orfeu que, capaz de encantar a multidões com sua lira, desceu ao submundo para o resgate de Eurídice, ludibriando o próprio Hades e a deusa Perséfone. Dessa maneira, enfatizamos que uma das figurações da morte mais expressivas no romance em questão será a do narrador, Victor Francés, portador da experiência a ser comunicada. No ensaio benjaminiano *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1987), sobre o qual já nos referimos

¹⁹⁹ MARÍAS, 2006, p. 68.

²⁰⁰ GT/NT, § 7.

no primeiro capítulo desta tese, o filósofo e ensaísta afirma que a experiência e a arte de narrar estão em vias de extinção, em um cenário cuja industrialização da técnica narrativa, por meio do surgimento do romance, foi indício para o empobrecimento da experiência comunicável, pois, “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes. O romancista segrega-se” (Benjamin, 1987, p. 201). Continuando a reflexão proposta por Benjamin, com o advento do capitalismo e da ascensão burguesa, a arte de narrar se tornou obsoleta em detrimento da imprensa que, por sua vez, produz uma volatilidade de informações incompatíveis com o “espírito da narrativa” (Benjamin, 1987, p.203). Assim, os narradores épicos, equiparados a mestres e sábios, metaforizados no “camponês sábio” ou no “marinheiro comerciante”, de acordo com o filósofo, não encontram espaço em uma modernidade para se narrar a experiência da morte, despossuídos que estão da noção de coletividade e “eternidade” intrínseca às representações antigas da morte e da narração: “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar” (Benjamin, 1987, p.208). Nesse sentido nos perguntamos: não possui o narrador contemporâneo a autoridade para narrar a morte, afastado que está do tempo mítico da epopeia? Como se daria a criação da morte no romance contemporâneo, em especial, no de Javier Marías, caso compreendamos o pensamento de Benjamin como efetivo e atual?

De acordo com Silviano Santiago, no ensaio *O narrador Pós-moderno* (2000), em relação à autoridade de narrar, qualificada por Benjamin como exclusividade de um narrador clássico, Santiago afirma que, na pós-modernidade, o narrador transmite uma sabedoria, porém, a partir da observação relatada de uma experiência alheia, cuja autenticidade provém da verossimilhança desse relato, produto de sua lógica interna, de modo que esse narrador se subtrai da ação narrada, identificando-se com o leitor, ambos observadores da experiência alheia: “A narrativa pode expressar uma ‘sabedoria’, mas esta não advém do narrador: é despreendida da ação daquele que é observado e não consegue mais narrar – o jovem. A sabedoria apresenta-se, pois, de modo invertido. Há uma desvalorização da ação em si” (Santiago, 2000, p. 52). Dessa maneira, em uma narrativa contemporânea, é pouco frequente o cotejamento de experiências sob o prisma do conselho, conforme se tinha no narrador clássico valorizado por Benjamin, cuja autoridade derivava da experiência vivida e relatada no leito de morte, conferindo-lhe, assim, a comunicabilidade da palavra; no entanto, tem-se nos narradores contemporâneos uma distinção no olhar que se detém à vida, olhar esse que se desprende da morte para cultivar a alegria e o riso. Acreditamos, pois, que a autoridade de se narrar a morte pelo narrador atual, como na narração maríasiana, é legítima e reside na

incorporação da morte do outro extraindo dessa experiência não vivida, mas compartilhada pela presença e testemunho, um ato criativo, provindo do desejo da emancipação da palavra, não mais atrelada a uma condição histórica e recognitiva, mas, sim, criativa, lúdica e dionisiaca, conforme afirma Santiago:

O olhar pós-moderno (em nada camuflado, apenas enigmático) olha nos olhos o sol. Volta-se para a luz, o prazer, a alegria, o riso, assim por diante, com todas as variantes do hedonismo dionisiaco. O espetáculo da vida hoje se contrapõe no espetáculo da morte ontem. Olha-se um corpo sem vida, energia e potencial de uma experiência impossível de ser fechada na sua totalidade mortal, porque ela se abre agora em mil possibilidades. Todos os caminhos o caminho. O corpo que olha prazeroso (já dissemos), em outro corpo prazeroso (acrescentemos) em ação.²⁰¹

Em um contexto contemporâneo marcado pela crise da experiência da morte, esta cada vez mais distanciada do universo dos viventes, a narrativa responderá à mesma lógica, afastando-se de uma concepção de narração da morte “exemplar” e totalitária como da epopeia ou dos romancistas românticos. Ainda assim, sendo a morte um dos principais *tópos* literários, obviamente não haverá o fim das narrativas sobre a finitude, tal como jamais haverá a extinção de narrativas sobre o amor ou sobre a guerra. O que ocorre, pelo menos em Javier Marías, é a narração da morte a partir de uma ótica desierarquizada, na qual não é preciso ser um herói à beira da morte ou um narrador oriundo do submundo para narrá-la. Os romances de Marías trazem a morte para o centro narrativo, seduzindo o leitor através do olhar contemplativo de um narrador anti-herói, humanizado e débil, mas que, ao se aventurar pelo enigma da finitude do outro, passará por uma transformação interna na qual imperará a afirmação da vida e do devir: “[...] por una parte, contando es posible prolongar algo de la vida (es lo que hacía Sheherazade en *Las mil y una noches*) y, por otra, al contar uno puede prepararse para afrontar su propia muerte. Estas son las dos tareas que emprende el narrador” (Viñals, 2005, p. 106).

No segundo capítulo de *Mañana en la batalla piensa en mí*, Victor Francés se autodenominará o “hilo de continuidad” entre Marta e sua morte, sendo a única testemunha ocular (além de Eugenio) da experiência de desencarne daquela mulher. A mesma evocação será retomada ao longo do romance em diversas circunstâncias, de maneira que Victor se torna não somente um observador da morte da amante, mas um fio de continuidade entre o mundo dos vivos, representado pelos entes de Marta, e dos mortos, figurado no próprio acontecimento da morte da mulher, a quem teve a vida entrelaçada:

²⁰¹ SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. *In: Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 58.

[...] pero yo no lo busque, yo no lo quise -; como si al estar yo allí las cosas tuvieran aún un sentido, el hilo de la continuidad, el hilo de seda, ella ha muerto, pero prosigue la escena que se había iniciado cuando estaba viva, yo sigo en su alcoba y eso hace que su muerte parezca menos definitiva porque yo estaba allí también cuando estaba viva, yo sé cómo ha sido todo y me he convertido en el hilo: sus zapatos para siempre vacíos y sus arrugadas faldas que no serán planchadas tienen aún explicación e historia y sentido, porque yo fui testigo de que los usaba, de que los tuvo puestos – sus zapatos de tacón quizá demasiado alto para estar en casa, aun con un invitado casi desconocido -, y vi cómo se los quitaba con los propios pies al llegar a la alcoba y su estatura disminuía de pronto haciéndola más carnal y apacible, puedo contarle y puedo por tanto explicar la transición de su vida a su muerte, lo cual es una manera de prolongar esa vida y aceptar esa muerte: si las dos se han visto, si se ha asistido a ambas cosas o estados, si quien muere no muere solo y quien lo acompañó puede dar testimonio de que la muerta no fue siempre una muerta sino que estuvo viva.²⁰²

Assim como as moiras (ou parcas) gregas determinavam o destino da humanidade e dos deuses através da tecedura do fio da vida, recorrendo à roda da fortuna – o tear usado para o tecimento dos fios - Victor se converte metaforicamente em uma entidade que tecerá “o fio de seda” da vida e da morte, tornando-se o próprio fio, única ligação possível entre as duas experiências, a testemunhada e a que passará a viver mediante o encontro com a família de Marta. Como a própria personagem enuncia no fragmento destacado, esse pertencimento não fora escolhido, assim ele interpreta o próprio destino, mas herdado por uma ação do acaso que subitamente o colocou diante da morte da “amiga”, sendo então o único vivente que poderá alegar a existência do que passou a ser uma ausência. A presença da mulher que caminhava, vestia-se, habitava o espaço dos vivos, já não existe, usurpada que foi pelo signo da ausência naquilo que a morte demarca aos que ficam, observadores prementes da extinção do ente que uma vez amaram e com quem dividiram a vida.

De acordo com a pesquisadora Carole Viñals (2005), o romance de Marías pode ser interpretado em seu conjunto como uma alegoria da morte, a começar pelo título, que significa “amanhã quando esteja a ponto de morrer”, verso shakespeariano que é o ponto de partida e incentivo para a trajetória existencial de Victor. Em busca de respostas para a curiosidade mórbida sobre o que foi dos entes de Marta, o homem descobre mais a respeito de si, transvalorando a vida fantasma à qual era afeito, marcada pela ruptura, no casamento com Célia que termina em divórcio e até na profissão de ghost writer, interpretada como sombra de qualquer figura a quem garantia vida com a sua anulação escritural. Ainda de acordo com Viñals, a construção diegética do romance como uma alegoria da morte é também anunciada nos nomes das personagens, que significam vida (Victor) e morte (Marta):

²⁰² MARÍAS, 2006, p. 59.

Víctor es Vida (es victorioso que sobrevive) mientras que Marta muere. De esta forma, vida y muerte no parecen excluirse sino estar imbricadas. El narrador hace que estos dos mundos se interpenetren. Los muertos gozan en ella de una segunda vida bajo una forma fantasmal puramente subjetiva y *Mañana en la batalla piensa en mí* se asemeja en algunos aspectos a una novela de detectives con misterios relativos a los difuntos que van revelándose al lector (la muerte ya era el Gran Misterio en *Corazón tan blanco*). Los muertos son el problema central de los vivos.²⁰³

Victor é, a princípio, um usurpador da vida de Marta, como voz fantasma, sombra de vida, carente de significado narrativo, deslocado e inerte que está de sua própria existência. O que marca essa posição inicial é a transtextualidade com a obra Ricardo III, hipotexto romanesco na obra fílmica de Laurence Olivier (1955), conforme afirmou Javier Marías:

En *Mañana la batalla piensa en mí*, por su parte, se alude, sin mencionar el título, a la visión en la tele por parte del narrador, Victor Francés, de un fragmento de Ricardo III de Laurence Olivier, película no extraordinaria pero sólida y con unos actores inmemorables (Claire Bloom, John Gielgud, Ralph Richardson, Cedric Hardwicke) y cuya más inquietante escena es aquella en la que los fantasmas de sus asesinados lanzan sobre el rey Ricardo su maldición: ‘Mañana en la batalla piensa en mí, y caiga tu espada sin filo: desespera y muerte’.²⁰⁴

Ricardo III, após a morte de Eduardo IV, extermina todos os que poderiam na corte, direta ou indiretamente, ser sucessores do trono que almejava com sua desenfreada sede de poder. Na véspera da batalha de Bosworth, preparando-se para revidar aos ataques de Richamond, quem por fim subirá ao trono sob o título de Eduardo VII, Ricardo recebe em sua tenda a visita dos fantasmas daqueles a quem assassinara, profetizando a maldição de seu extermínio alternadamente, bem como anunciando a vitória de Richmond. O verso central sobre o qual se estabelece a diegese é uma dessas profecias, que será proclamada pelo fantasma de Clarence dirigindo-se ao Rei Ricardo: “Amanhã, durante a batalha, pensa em mim e deixa cair a tua espada sem fio; desespera e morre” (Shakespeare, 2019, p.382). O verso citado é o subtexto por excelência ao dar nome ao romance e caracterizar a primeira fase desse narrador personagem que, assim como Ricardo III, é um usurpador. Isso porque, ao se deparar com a morte da mulher, finge uma identidade falsa para se infiltrar na família Téllez, acompanhando a rotina de seus membros, como um fantasma ou espião; se motivado por uma curiosidade mórbida (ou encantamento, sobre o qual comentaremos a seguir), também essa atitude intempestiva foi uma maneira de sanar a própria culpa sentida por haver presenciado a morte súbita da amante sem poder socorrê-la adequadamente, informar às

²⁰³ VIÑALS, Carole. Caos y estructura narrativa en *Mañana la batalla piensa en mí*: los mundos posibles de Javier Marías. In: SUAREZ, Irene Andres; CASAS, Ana. (org.). **Javier Marías**: Cuadernos de narrativa. Madrid: Arco/Libros S.L., 2005, p. 107.

²⁰⁴ MARÍAS, 2013, p. 152.

autoridades sobre o ocorrido ou, como já comentamos, dar a assistência necessária a Eugenio. Victor foi atormentado pela culpa, tal qual Ricardo pelos fantasmas daqueles que padeceram sob seus desígnios. Em outro momento do romance, o intertexto fílmico também se faz mais claro: Victor descobre, através do amigo Rubiérrez, que sua ex-mulher Celia se tornara prostituta. A fim de descobrir a verdade, realiza com ela um encontro sexual. A mulher, no entanto, afirma se chamar Victoria, de modo que Victor, apesar do ato, não consegue descobrir a real identidade da mulher com quem se encontrara, embriagado que estava pelo encantamento da morte de Marta, que o tornou débil ante seus próprios atos e percepção. Obcecado pela verdade, decide ir atrás da ex-mulher, a quem telefonara a princípio, mas que não pode recebê-lo. Insistindo em descobrir o paradeiro da ex-esposa, infiltra-se no apartamento desta e se surpreende ao vê-la na companhia de outro homem. Ocorre que, após esta cena, Victor volta para sua casa em um “estado de excitação extrema” (Marías, 2006, p. 234) e decide assistir a um pouco de TV, quando, então, se depara com a cena de Ricardo III, em sua (também) noite insone:

Aquel rey estaba *haunted* o bajo encantamiento, o más exactamente estaba siendo *haunted* o *hanté* aquella noche por sus allegados que le reprochaban sus propias muertes y les deseaban desgracias para la batalla del día siguiente, le decían cosas horribles con las voces tristes de quienes han sido traicionados o muertos por aquel que amaban: ‘Mañana en la batalla piensa en mí’, le decían los hombres y la mujer y los niños, uno tras otro, ‘y caiga tu espada sin filo: desespera y muere’. ‘Pese yo mañana sobre tu alma, sea yo plomo en el interior de tu pecho y acaben tus días en sangrienta batalla: caiga tu lanza.’ ‘Piensa en mí cuando fui mortal: desespera y muere’, le repetían uno tras otro, los niños y la mujer y los hombres.²⁰⁵

Victor usurpa a vida de Marta para adquirir autoridade sobre a morte, até então, uma desconhecida. Como participe daquele momento trágico, só poderia transvalorá-lo se capaz fosse de lhe atribuir sentido, sua primeira iniciativa diante dos acontecimentos. Porém, o homem é confrontado com os sentimentos de culpa e de arrependimento, os quais também são visíveis em seu encontro com Célia, visto que a aceitação de que a ex-esposa se tornasse uma prostituta era, para o protagonista, uma aniquilação moral, a compreensão de que foi um marido falho e, conseqüentemente, razão para sofrer o assombro pelo fantasma dessa constatação. O que se pretende dizer é que a personagem, embora possuísse boas intenções, é maltratada pela consciência da moralidade em boa parte da narrativa. Dessa maneira, interpretamos que a iniciativa de sua narração sobre a morte de Marta só é possível por estar, Victor, embriagado por um sentimento de “encantamento”, tal qual o Rei Ricardo na noite que antecedeu a sua morte, sentimento dionisíaco que, em uma aproximação com o

²⁰⁵ MARÍAS, 2006, p. 235.

pensamento de Nietzsche, compreendemo-lo como espécie de força plástica (plastische Kraft), que garante a coragem necessária a esse anti-herói para sagrar-se como aedo da morte. Em Segunda Consideração Extemporânea (2003) (Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück), Nietzsche atribuirá o seguinte sentido ao conceito de força plástica:

Para determinar este grau e, através dele, então, o limite, no interior do qual o que passou precisa ser esquecido, caso ele não deva se tornar o coveiro do presente, seria preciso saber exatamente qual é o tamanho da força plástica de um homem, de um povo, de uma cultura; penso esta força crescendo singularmente a partir de si mesma, transformando e incorporando o que é estranho e passado, curando feridas, restabelecendo o perdido, reconstituindo por si mesmas as formas partidas. Há homens que possuem tão pouco essa força que, em uma única vivência, em uma única dor, frequentemente mesmo em uma única e sutil injustiça, se esvaem incuravelmente em sangue como que através de um pequenino corte; por outro lado, há homens nos quais os mais terríveis e horripilantes acontecimentos da vida e mesmo os atos de sua própria maldade afetam tão pouco que os levam em meio deles ou logo em seguida a um suportável bem-estar e a uma espécie de consciência tranquila.²⁰⁶

Em nossa interpretação, o sentimento de assombro ou encantamento pelo qual Victor é acometido tão logo se dá conta do que acabara de presenciar – a extinção de uma pessoa – pode ser entendido como força plástica que, durante o romance, cresce potencialmente até o momento em que o *ghost writer* se torna capaz de se desprender do vínculo que estabelecera com a família de Marta, optando pelo esquecimento do ocorrido e atribuindo outro seguimento a sua vida. É no terceiro capítulo do romance em que ele nos é anunciado pela primeira vez:

Hay un verbo inglés, *to haunt*, hay un verbo francés, *hanter*, muy emparentados y más bien intraducibles, que denominan lo que los fantasmas hacen con los lugares y las personas que frecuentan o acechan o revisitan; también, según el contexto, el primero puede significar *encantar*, en el sentido feérico de la palabra, en el sentido de *encantamiento*, la etimología es incierta, pero al parecer ambos proceden de otros verbos del anglosajón y el francés antiguo que significaban *morar, habitar, alojarse* permanentemente (los diccionarios siempre distraen, como los mapas). Tal vez el vínculo se limitara a eso, a una especie de encantamiento o *haunting*, que si bien se mira no es otra cosa que la condenación del recuerdo, de que los hechos y las personas recurran y se aparezcan indefinidamente y no cesen del todo ni pasen del todo ni nos abandonen del todo nunca, y a partir de un momento moren o habiten en nuestra cabeza, [...] Yo me había convertido en el hilo.²⁰⁷

A escolha por esse verbo para denominar a força interior que conduz Victor a sua empreitada de perscrutar um caminho de morte - sentimento análogo ao pressentimento de desastre sobre o qual se dá a fabulação do romance *Coração tão branco* ou, ainda, o instinto supersticioso em que está imerso o narrador de *Todas as Almas*, além da capacidade de leitura

²⁰⁶ HL/Co. Ext II, § 1.

²⁰⁷ MARÍAS, 2006, p. 83

das escolhas alheias por Deza em *Teu rosto amanhã* - não é aleatória, mas, sim, fruto de outro hipotexto fílmico estabelecido no romance, o filme *O fantasma apaixonado* (*The Ghost and Mrs. Muir*), dirigido por Joseph L. Mankiewicz, em 1947. A narrativa fílmica se passa no início do século XX e nos conta a história de amor protagonizada pela jovem viúva Lucy Muir (Gene Tierney) e o fantasma do Capitão Daniel Cregg (Rex Harrison), o qual assombrava a casa costeira alugada pela viúva que, diferentemente de todos os inquilinos que tentavam ali morar, não se intimidou ao ser confrontada pelo espírito do ex-morador daquela habitação. Ambos se tornaram amigos e Capitão Cregg auxilia a mulher na compra da casa que fora dele, ditando a Lucy Muir as suas memórias, que se tornam um *Best Seller* de vendas. Assim, Lucy adquire a casa de Daniel, este que decidiu abandoná-la para que ela reconstruísse a vida amorosa ao lado de um homem a quem amasse, mas que, diferentemente dele, fosse capaz de correspondê-la, uma vez que Lucy e Cregg se apaixonam, mas pertencem a mundos distintos. Após algumas reviravoltas, a protagonista morre e finalmente realiza o seu sonho de amor ao lado do fantasma apaixonado de Cregg.

Do ponto de vista de uma transposição semiótica, há mais correspondências entre o filme e o Ciclo de Oxford, no que diz respeito à voz narrativa fantasmal, conforme analisa López (2019) em seu trabalho sobre a confluência da sétima arte e a literatura mariasiana. Em relação a *Mañana en la batalla piensa en mí*, entendemos que uma relação semiótica é estabelecida na convivência pacífica entre vivos e mortos, na abolição do tempo, na visão do futuro como passado e do passado como futuro, na reconciliação com os mortos e no desejo sereno e íntimo de se transformar em um deles (Marías, 2018, p. 130), elementos presentes em *Mañana* [...], ainda que metaforicamente. Sobre outros elementos destacáveis da película e que serviram ao texto mariasiano estão: “la natural aceptación de los muertos como presencia activa y la potencia de lo inanimado, de los objetos, la capacidad que éstos tienen para *elegir* a los vivos, no meramente a la inversa, como suele ser la común creencia” (Marías, 2018, p.120). Para exemplificar o que foi dito, Marías digressa em um artigo sobre o reconhecimento de Lucy em relação ao Capitão que, embora morto, imaterial, sem “carne”, era o verdadeiro proprietário daquela casa.

Assim, voltando à reflexão iniciada sobre o destaque narrativo dado ao verbo inglês *to haunt*, partindo da premissa de que *O fantasma apaixonado* é hipotexto para a construção diegética da morte em *Mañana* [...], se interpretamos a relação entre Victor e Marta como uma ruptura entre o plano físico e o imaginário, de maneira que Victor, ao se aproximar da família da defunta, estabelece, na verdade, o contato possível com a própria morta - conforme acontece entre Lucy e o Capitão, cujos limites relacionais extrapolam a noção de realidade

física, instituído pela fantasmagoria que provém da criação e da vida -, interpretamos que a ênfase atribuída ao verbo “to haunt” no romance, atestado do encantamento de Victor, seja uma homenagem ao filme Mankiewicz, através da alusão intertextual. É preciso dizer que os limites entre as categorias transtextuais propostas por Genette são por si só bastante fluidas, dificilmente incorporadas textualmente como mecanismos isolados.

É célebre a cena em que a viúva visita a casa costeira em Whitecliff pela primeira vez, sob protesto do corretor de imóveis, Mr. Coombe (Robert Coote), já avisado sobre as manifestações espantosas que ocorriam por lá. A fim de não parecer um homem perturbado aos olhos da mulher, leva a cliente para a visita do lugar, à espreita de que algo terrível pudesse acontecer a qualquer momento, como de fato acontece. Na casa, ambos vão até o aposento onde está o quadro de Capitão Cregg e conversam sobre a decoração do mesmo e a natureza envolta, quando Mr. Coombe pede à mulher que não seja precipitada em alugar aquele imóvel, em mais uma inútil tentativa de adverti-la. Depois, passam à cozinha, onde observam restos de comida sobre a mesa, o que é bastante estranho, uma vez que a casa estava desocupada; por fim, seguem para a parte de cima do imóvel, quando ingressam numa espécie de escritório, onde está um objeto particular de Capitão Cregg, a luneta com a qual se podia observar os navios no porto. É nesse momento que o mundo dos mortos alcança, pela primeira vez no texto fílmico, o mundo dos vivos: uma gargalhada assombrada é lançada pelo fantasma de Capitão Cregg na tentativa de afastá-los de uma vez daquela visita. Ambos correm assustados pelos corredores e escadaria da imensa casa até deixar o local; Mr. Coombe, devastado, consola e repreende Mrs. Muir ao lembrá-la o quanto lhe avisara sobre as desvantagens de se alugar aquela casa, mas o corretor é surpreendido ao perceber que Lucy, ao contrário do que se poderia supor, apaixonou-se pela casa e não se importou com o fato de ser assombrada. Como uma jovem enamorada à primeira vista, ela diz: “- Haunted. How perfectly fascinating”²⁰⁸. A ênfase dada por Mrs. Muir à palavra “haunted”, bem como à transposição da personagem para o universo dos mortos naquele momento, sob o efeito embriagado de uma fascinação, força interna que lhe permitirá, mais adiante, acessar a realidade do Capitão Cregg sem estranheza, são elementos narrativos presentes em *Mañana la batalla piensa en mí*, sugerindo a transtextualidade com a obra fílmica.

Victor digressa sobre o verbo “to haunt” quando finalmente comprova a morte de Marta, como se abduzido por uma força interna que o embriaga a ponto de que passe a crer que seu comportamento questionável – o de perseguir a uma família desconhecida após não prestar o devido socorro à mulher e ao filho - não é mais que um mal necessário. Ele se volta

²⁰⁸ Assombrada. Perfeitamente fascinante! (Extraído da película em 00:12:31). Tradução nossa.

para o destino ali iniciado, o de elo entre Marta e os seus vivos. Nesse sentido, acreditamos que o sentimento de “encantamento”, termo escolhido pelo *ghost writer* para traduzir o verbo anglófono, serve-lhe como uma força plástica porque é o que permite ao narrador esquecer a morte abrupta que presenciara, lançando-se na aventura que começara então. Essa noção de descobrir a si próprio, a que nos referimos, pode ser percebida em dois momentos narrativos: no encontro com Célia, ao qual já nos detemos, e com Eduardo Déan, clímax romanesco. Em ambos, esse narrador personagem recordará o seu estado de encantamento para questionar sobre quão apto está para interpretar aquela realidade; essa recordação acontece em inúmeras digressões sobre a morte, inseridas no interior discursivo, como no excerto abaixo, em que, no encontro com Déan, este narra a Victor o que realmente sucedera ao passo que o curioso ouvinte, embriagado pelo encantamento peremptório, usa cada fala do ex-marido de Marta para dar luz a suas divagações:

...Y además yo no había hecho nada, nadie había hecho nada, un mero accidente, una desgracia. Allí estaba su pañuelo dejado sobre el asiento, aún empapado. Aún olía a ella, a su pelo negro (‘Queda el olor de los muertos cuando nada más queda de ellos. Queda cuando aún quedan sus cuerpos y también después, una vez fuera de la vista y enterrados y desaparecidos: sea yo plomo en el interior de tu pecho, pese yo mañana sobre tu alma, sangrienta y culpable’). Me lo guardé en el bolsillo del abrigo, aún lo tengo. – Déan se quedó callado, añadió en seguida -: Eso fue lo que me pasó, no sé si me entiendes.²⁰⁹

No último capítulo de *Mañana...*, após ser reconhecido pelo filho de Marta, na presença de Luisa, Victor é procurado por Déan, com quem marca um encontro. Nele, o então viúvo lhe conta que, durante o padecimento e morte da esposa, também presenciara uma morte feminina, a de Eva, sua amante. Conforme mencionamos no subcapítulo anterior, Eva comunicara a Déan que estava grávida, o que não passara de uma farsa para fazer com que o amante deixasse a esposa. Irritado com a mentira, ambos têm uma discussão no ônibus em que estavam e Eduardo tenta asfixiá-la; contudo, o homem desistiu do intento e nisso Eva deixou o veículo apressadamente, sem se dar conta da diferença de “mão” inglesa, onde os veículos são conduzidos à esquerda (o casal estava em Londres) e morreu ao ser atropelada. Eduardo Déan, assim como Victor, é também uma testemunha ocular de uma destruição, mas não prestou socorro à vítima, esquivando-se de sua responsabilidade, situação análoga à de Victor, embora este, diferentemente do antagonista, não tenha provocado em absoluto a morte da amante. Com as seguintes palavras, o encontro entre cavalheiros é finalizado:

²⁰⁹ MARÍAS, 2006, p. 343.

- Me voy a ir. Y ahora lo dije. Había dicho esos verbos otra vez en esa casa, pero nunca el último. Nunca dije a nadie ‘Me voy’, nunca lo dije. [...] Cuando las cosas acaban ya tienen su número y el mundo depende entonces de sus relatores, pero por poco tiempo y no enteramente, nunca se sale de la sombra del todo, los otros nunca se acaban y siempre hay alguien para quien se encierra un misterio. Ese niño no sabrá nunca lo que ha sucedido, se lo ocultarán su padre y su tía y se lo ocultaré yo mismo y no tiene importancia porque tantas cosas suceden sin que nadie se entere ni las recuerde, **o todo se olvida y prescribe.**²¹⁰ [...] mientras viajamos hacia nuestra difuminación lentamente para transitar tan sólo por la espalda o revés de ese tiempo, donde uno no puede seguir pensando ni puede seguir despidiendo: ‘Adiós risas y adiós agravios. No os veré más, ni me veréis vosotros. Y adiós ardor, adiós recuerdos’.

“... ou tudo se esquece e prescreve” foi dito por Victor em relação aos acontecimentos da morte de Marta e de Eva. O fim da narrativa não deixa claro se Victor permanecerá ou não na vida dos Telléz, como amigo da família, Rubiériz, ou, ainda, como tio de Eugenio, uma vez que houve, ao longo do romance, insinuações de interesse da personagem por Luisa. Diante de um final aberto, o que nos interessa é a escolha da personagem pelo esquecimento das tragédias vividas: interpretamos que a culpa sentida pela morte de Marta é superada no momento em que Déan lhe conta a sua versão dos fatos. Nesse sentido, Victor se liberta da missão de se fazer o fio de continuidade entre a história de Marta e a dos seus vivos e passa a ser o protagonista da vida que poderá vir a ter junto aos Telléz, não mais omitindo a verdadeira identidade. Entendemos Victor como um anti-herói que ao longo de uma longa travessia aprende a afirmar a vida e a transvalorar valores até então inquestionáveis. Sua escolha pelo esquecimento nos mostra a adesão a um novo ponto de vista, alegre e livre da culpa, há uma discreta transformação na personagem que esquece o “foi assim” em detrimento do “assim eu quis”, como se observa no fim do romance. A história de um homem que, encontrado casualmente pelo acontecimento de uma morte da qual foi partícipe, deixa uma vida na qual era a sombra das pessoas com quem convivía e dos acontecimentos aos quais assistia, para finalmente estabelecer-se como centro de suas escolhas. Victor escolhe ir embora pela primeira vez. Ainda que permaneça na vida de Eugenio, Luisa e Juan Telléz, será com um novo propósito, não mais o de usurpador.

Quando uma vida morre, o relato dessa existência concebe mais um pouco de vida àquele ou àquela que se extinguiu, porque as pessoas nunca morrem, de fato, enquanto permanecem vivas suas histórias, relatadas através dos narradores autorizados a contá-las. Victor é um desses narradores, que, como afirma Santiago (1994), adquiriu sua autoridade narrativa ao observar uma morte alheia, diante da qual passa a transmitir uma sabedoria invertida, mas, ainda assim, rica a seu modo. Essa sabedoria se manifesta no romance não só

²¹⁰ Grifo nosso.

pelo relato da história em si ou na evolução da personagem, mas, também, pelo ponto de vista do discurso interior, nas digressões sobre o sentido da morte e da vida e nos momentos em que o narrador se coloca no lugar de Marta, elaborando um discurso como se o psicografasse, em um interessante exercício de *meditatio mortis*. Todos os pensamentos de Marta recriados na voz narrativa de Victor são finalizados pelo verso cervantino “*Adiós risas y adiós agravios. No os veré más, ni me veréis vosotros. Y adiós ardor, adiós recuerdos*”, como se pode notar no excerto acima destacado. O verso de Cervantes é repetido algumas vezes ao longo do romance, figurando os pensamentos finais de Marta diante da chegada da morte:

‘[...] mis recuerdos que al igual que tantas de mis pertenencias me sirven tan sólo a mí y se hacen inútiles si yo me muero, no sólo desaparece quien soy sino quien he sido, no sólo yo, pobre Marta, sino mi memoria entera, un tejido discontinuo y siempre inacabado y cambiante y estampado de sietes, y a la vez fabricado con tanta paciencia y tan extremo cuidado, [...] por qué ese momento y no otro, por qué no el anterior ni el siguiente, por qué este día, este mes, esta semana, un martes de enero o un domingo de septiembre, antipáticos meses y días que uno elige, qué es lo que decide que se pare lo que estuvo en marcha sin que la voluntad intervenga, o acaso sí, sí interviene al hacerse a un lado, acaso es la voluntad lo que de pronto se cansa y al retirarse nos trae la muerte, no querer ya querer ni querer nada, ni siquiera curarse, ni siquiera salir de la enfermedad y el dolor en los que se encuentra cobijo a falta de todo lo demás que ellos mismos van expulsando o quizá usurpando, porque mientras están ahí es aún no, y se puede seguir pensando y uno se puede seguir despidiendo. Adiós risas y adiós agravios. No os veré más, ni me veréis vosotros. Y adiós ardor, adiós recuerdos’²¹¹

No relato de Marta, criado pela voz narrativa de Victor, tem-se uma ode ao acaso e ao esquecimento, à medida que a “mulher” entende que a memória diante da morte se torna inútil e até as mais íntimas lembranças, tecidas com o passar do tempo como tecido multiforme e descontínuo, fatalmente desaparecerão. Não há lógica ou desígnio maior que explique o acontecimento da morte e sua incidência sobre este e não aquele dia; neste mês, nesta semana – e não em outros – em uma terça-feira de janeiro ou um domingo de setembro; em outras palavras, não há um sentido para a incidência do acaso sobre um dado momento em detrimento de outro. A voz figurada da mulher termina a sua digressão refletindo sobre a decadência da vontade diante da morte que, pouco a pouco, se exaspera e aceita a chegada da finitude, esta que é compartilhada com os entes queridos até um determinado momento, porque, de repente, já não é mais possível se despedir. Em seguida, finaliza seu pensamento com o verso de Cervantes: “Adeus gargalhadas e adeus queixas. Não mais vos vereis, nem vós me vereis. E adeus ardor, adeus memória”²¹². De acordo com Candeloro (2016), a frase repetida pelo narrador mariasiano é um eco literário do último verso – também uma despedida

²¹¹ MARÍAS, 2006, p.45.

²¹² Tradução nossa.

ou desejo final – de Cervantes em *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* ao Conde de Lemos: “Adiós, gracias; adiós; donaires; adiós, regocijados amigos, que yo me voy muriendo y deseando veros presto contentos en la outra vida” (Cervantes *apud* Candeloro, 2016, p.174).

Para Nietzsche, esquecer é uma saída para dar cabo ao ressentimento, sendo também uma força plástica porque regenera e cura. A principal obra do filósofo a tratar do tema é *Genealogia da Moral* (doravante GM), *Zur Genealogie der Moral*, de 1887, na qual o discípulo de Dioniso enuncia ser o esquecimento uma forma de saúde boa, conforme citamos na seção anterior. Em GM, Nietzsche elabora uma crítica contra aqueles que compreendiam o esquecimento como uma força de inércia (*vis inertiae*)²¹³. De acordo com Anna Paula de Ramos Campos (2014), o conceito de esquecimento surge em obra anterior a GM, intitulada *Sobre a verdade e a mentira em um sentido extramoral*, de 1873, na qual o filósofo esboçou uma crítica contra aqueles que menosprezavam as propriedades “curativas” do esquecimento, no caso, os psicólogos ingleses (Campos, 2014, p.7). Centrando-nos em *Genealogia da Moral*, Nietzsche afirma que:

Fechar momentaneamente portas e janelas da consciência, permanecer insensível ao barulho e à luta próprios do trabalho de colaboração e de oposição do mundo subterrâneo de órgãos que se constituem em nossos servidores; um pouco de silêncio, um pouco de *tabula rasa* de nossa consciência, e de fato praça limpa para algo novo, antes de tudo para as funções e os funcionários mais nobres, para o governo, a previsão, a determinação por antecipação (porque nosso organismo está estruturado de maneira oligárquica) – essa é a utilidade dessa tendência ao esquecimento ativo, como já disse, espécie de porteiro vigilante encarregado de manter a ordem psíquica, a tranquilidade, a etiqueta. Isso indica de uma só vez a que ponto não poderia haver felicidade, alegria de espírito, esperança, orgulho, *presente* sem tendência esquecimento.²¹⁴

Para o filósofo, o ser humano é um animal que foi educado a fazer promessas, sendo esse preceito um problema para a humanidade. A ruptura do ser humano com o mundo de continuidade da matéria inorgânica é o que impôs ao indivíduo o estabelecimento de uma moral e de uma memória histórica recognitiva, ambas que desviam a singularidade da sua natureza, a do esquecimento. Em outras palavras, Nietzsche afirma que a memória é uma criação contrária à tendência natural do humano, a de esquecer, sendo essa a sua força e o estímulo que lhe mantém a ordem psíquica, a tranquilidade, e a etiqueta: a alegria necessária para desejar o Eterno Retorno. Em *Assim falou Zaratustra* (1883-1885), após regressar a sua caverna, o mestre do Eterno Retorno convalesce por sete dias; quando recupera a saúde, ao ser intimado por seus animais para que deixasse a caverna, Zaratustra entoa uma longa digressão

²¹³ GM/GM II, §1.

²¹⁴ GM/GM II, §1.

sobre o pensamento abissal do Eterno Retorno e, em dado momento, afirma: “Para mim, como poderia haver qualquer coisa fora de mim? Não há exterior! Todos os sons, porém, fazem-nos esquecer isso. **Como é agradável esquecer!**”²¹⁵ (Za/ZA III, *O Convalescente*). Nesse fragmento do aforisma, como também no excerto destacado de GM, temos o enaltecimento da potência do esquecimento. Aqui, em Zaratustra, ela será indispensável para que se possa desejar o Eterno Retorno, de maneira que o esquecimento da ilusão, da aparência, do além-mundo fazem-se necessários para a recuperação da saúde boa e do *Amor Fati*. É o mesmo sentido sugerido em *Genealogia da Moral*: deixando reacender a tendência natural para um esquecimento ativo, o indivíduo conduz a vida para a felicidade presente, antimetafísica e imanente.

Em nossa leitura da morte em aproximação ao pensamento de Nietzsche, a afirmação de Victor a respeito de tudo ser passível de esquecimento ou de prescrição, ao se referir à experiência inimaginável e perturbadora que vivera, é uma maneira de dizer sim à vida e ao Eterno Retorno que se apresenta quando Déan conta a Victor a mesma situação vivida pelo anti-herói, mas em uma combinação diferente de elementos. Ambos envolvidos na morte das mulheres com quem dividiam uma experiência erótica, selando a união entre Eros e Tânatos, recebem o convite para a transvaloração: Déan não o aceita, mas Victor sim, e é desse pacto com a vida que nasce a sua autoridade como narrador da morte, aedo mariasiano, pois, só quem conhece a finitude pode amar desmesuradamente a vida.

2.3.3 Morte erótica e dionisiaca

Conforme discutimos no primeiro capítulo desta tese, Tânatos representa a Morte na mitologia grega e sua função era a de acompanhar o séquito de mortais ao Hades, o reino dos mortos. Associando-o a Eros, o deus do amor e do erotismo na mitologia clássica, enquanto conceito psíquico, Sigmund Freud (1850-1939) foi o responsável por essa concepção no campo da cultura, a partir do desenvolvimento da teoria das pulsões de vida e de morte estabelecida em *Além do princípio do prazer* (1920): a pulsão de destruição como oposição e complemento à noção de *Eros*, pulsão de vida na experiência erótica. Em nenhum momento há a referência à pulsão de morte como “Tânatos” em Freud, o que se cristalizou posteriormente na retomada de uma nomenclatura pré-freudiana, introduzida por Wilhelm

²¹⁵ Grifo nosso.

Stekel, por psicanalistas como Jacques Lacan e Melanie Klein. Em linhas gerais, o pensamento de Freud se vincula à hipótese de que o ser vivo surgiu após a matéria inanimada da qual emana, de modo que a pulsão é uma força que restabelece um estado anterior (Almeida, 2007, p. 296): “...tudo o que é vivo morre – retorna ao inorgânico – por razões internas, somente podemos dizer que a *meta de toda vida é a morte* e, retrocedendo, que o *inanimado estava aí antes das coisas vivas*” (Freud, 2016, p. 64). É nítida a semelhança do pensamento freudiano à problemática do orgânico e do inorgânico estabelecida por Nietzsche em seu pensamento sobre a morte e o Eterno Retorno. Pode-se dizer, portanto, que a ideia de que a vida se dirige instintivamente à morte faz parte de uma tradição filosófica à qual pertencem Freud, Nietzsche e também filósofos anteriores como Schopenhauer (1788-1860) e posteriores como Martin Heidegger (1889- 1976) e Georges Bataille (1897- 1962), teorizador sobre o erotismo como força da vida que coexiste à morte. Entendemos que há uma ligação intrínseca entre vida e morte no erotismo, quando a força catalisadora do erótico converge à morte, ao criar uma experiência transgressora e limítrofe do perecimento. Em *Mañana la batalla piensa en mí* há também a figuração de uma morte erótica, criada com o relato de Victor, ao se aproximar do corpo morto de Marta com um olhar transgressor. Também nas relações que constrói com Luisa e no encontro perturbador com Célia, há uma atmosfera erótica que alude metaforicamente à morte. Interpretamos essas cenas como dionisiacas, em sintonia com a filosofia de Nietzsche, porque agregam a transgressão e a sensualidade presentes no dionisiaco e no próprio Dioniso como personagem conceitual da filosofia nietzschiana.

Para Bataille, o erotismo é a aprovação da vida até na morte, de modo que a associação da morte a uma ideia libertina é uma maneira legítima para se familiarizar com a experiência da finitude²¹⁶. Cada ser existente na face da terra é distinto daquele que o gerou, bem como são distintos os seres que se reproduzem entre si. Desse modo, cada ser vivo é uma singularidade: ele nasce, morre e o hiato existente no ciclo da vida é, no pensamento de Bataille, uma ruptura que condena o indivíduo à melancolia nostálgica da continuidade perdida. Com o surgimento da técnica, tornamo-nos seres isolados, mas, ao mesmo tempo, imersos em uma ininteligível procura de sensações que remetam a um estado anterior, experiência que nos unifica enquanto animais. Essa nostalgia pode ser suplantada na experiência erótica, a qual o filósofo francês classificou em três tipos, erotismo dos corpos, do coração e do sagrado, conceitos apresentados em seu livro *O Erotismo* (1947):

²¹⁶ BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. São Paulo: Arx, 1987, p.10.

O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Digo: a dissolução dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que nós somos. Mas no erotismo, menos ainda que na reprodução, a vida descontínua não está condenada, apesar de Sade, a desaparecer: ela está somente posta em questão. Ela deve ser incomodada, perturbada ao máximo. Existe uma busca de continuidade, mas em princípio somente se a continuidade, que só a morte dos seres descontínuos estabeleceria definitivamente, não triunfar. Trata-se de introduzir, no interior de um mundo fundado sobre a descontinuidade, toda a continuidade de que este mundo é suscetível.²¹⁷

O primeiro tipo de erotismo definido por Bataille é aquele em que há o predomínio do prazer sexual dos corpos, portanto, assim chamado. Bataille o define como se nele houvesse “... algo de pesado, de sinistro. Ele guarda a descontinuidade individual, e isto é sempre um pouco no sentido de um egoísmo cínico” (Bataille, 1987, p.15). O segundo tipo é o erotismo dos corações, que em muito se difere do primeiro, sem dele se desvencilhar. Trata-se de uma ramificação do erotismo dos corpos, porém estabilizado por uma afeição recíproca dos amantes, podendo, por vezes, desligar-se completamente do erotismo carnal. Ele é ancorado pela paixão dos amantes, a qual prolonga a fusão dos corpos entre si, muito embora também possa ser indício de caos e desordem e, em situações extremas, dá cabo a toda forma de vida. A motivação dessa paixão desmedida é a percepção de uma possível continuidade na pessoa amada; somente a união dos corpos e dos corações seria capaz, na visão daquele que é capturado pela paixão (como na expressão do inglês *to fall in love*), de devolver-lhe um sentido de continuidade tão ansiado, através da fusão plena de dois seres apaixonados. De acordo com Georges Bataille sobre o erotismo dos corações, a paixão desenfreada experimentada nesse jogo amoroso é capaz de levar um homem à morte porque a união dos amantes traz como consequência uma *hybris* profunda e invocadora da violência, tanto no desejo de matar quanto no de suicidar-se. Por fim, há o erotismo sagrado na fusão dos seres a uma realidade imediata, atualizando o ritual primitivo do sacrifício, na busca pelo amor de um deus. Nos sacrifícios antigos, conforme afirma Bataille, é necessário o despojamento do ser na experiência interior, extremo possível do homem, para o acontecimento do êxtase erótico, o delírio místico que converge na morte.

Em *Mañana* [...], há a presença do erotismo dos corpos, de maneira que somente abordaremos esse viés. Com o objetivo de se socializar e com o advento do trabalho, o indivíduo aprendeu a poupar energia, censurando seu instinto vital de morte. Para esse fim, o interdito foi uma necessidade imposta à humanidade, a fim de que ela mantivesse uma organização psíquica e social, sendo também uma organização da morte, que, caso fosse

²¹⁷ BATAILLE, 1987, p. 14-15.

compreendida em seu extremo, levaria o ser humano ao desequilíbrio. No interdito do sepultamento, do canibalismo, da necrofilia, do trato com o corpo morto ou da proibição do assassinato, há a transformação tanto do sexo quanto da morte em tabus, uma vez que estão alicerçados sobre outras proibições, como a da nudez, a da relação sexual explícita, a do sangue menstrual, a do incesto, a do adultério, entre outras. Esses tabus, no entanto, são motivo de fascínio e de curiosidade para a mente humana e deles surgem as relações entre interdito e transgressão, entre morte e erotismo, força que infringe o interdito e conduz o ser humano a uma experiência limite análoga à morte. Não dizemos, com isso, que todo ato sexual seja uma transgressão, mas, sim, que existe um entrelaçamento entre essa ideia e expressões do erótico “socialmente proibidas” que, com a evolução das sociedades, tornaram-se motivo de enojamento e repulsa, para que se desse a preservação da espécie.

Voltando à tematização sobre o erotismo dos corpos, em *Mañana la batalla piensa en mí*, essa será a expressão máxima do erotismo que manifestará o signo da morte. Quando Victor se depara com a morte de Marta, tendo-a praticamente entre os seus braços naquilo que foi o seu último suspiro, temos as seguintes falas do narrador em relação ao contato com o corpo morto da mulher:

[...] ‘Se ha muerto’, me dije, ‘esta mujer se ha muerto y yo estoy aquí y lo he visto y no he podido hacer nada para impedirlo, y ahora ya es tarde para llamar a nadie, para que nadie comparta lo que he visto’. [...] Y aunque me lo dije y lo supe no tuve prisa por apartarme o retirarle el abrazo que me había pedido, porque me resultaba agradable – o es más- el contacto de su cuerpo tenido y vuelto y medio desnudo y eso no cambió en un instante por el hecho de que hubiera muerto: seguía allí, el cuerpo muerto aún idéntico al vivo sólo que más pacífico y menos ansioso, quizá más suave, ya no atormentado sino en reposo, y vi una vez más de reojo sus largas pestañas y su boca entreabierta, que seguían siendo también las mismas, idénticas, enrevesadas pestañas y la boca infinita que había charlado y comido y bebido, y sonreído y reído y fumado, y había estado besándome y era aún besable. Por cuánto tiempo.²¹⁸

Miré a Marta ahora desde mi altura, desde la de un hombre que está de pie y mira hacia alguien tumbado, vi sus nalgas redondeadas y duras que sobresalían de sus bragas pequeñas, la falda subida y la postura encogida dejando ver todo eso, no sus pechos que seguían cubriendo sus brazos, un desecho, ahora sí un despojo, algo que ya no se guarda sino que se tira – se incinera, se entierra – como tantos objetos convertidos en inservibles de pronto que le pertenecieron, como lo que va a la basura porque se sigue transformando y no se puede detener y se pudre – la piel de una pera o el pescado pasado, las hojas primeras de una alcachofa o la asadura apartada de un pollo, la grasa del solomillo irlandés que ella misma habría vaciado en el cubo desde nuestros platos hacía poco, antes de que fuéramos al dormitorio -, una mujer inerte y ni siquiera tapada, ni siquiera bajo las sábanas. Era un residuo y para mí sin embargo la misma de antes: no había cambiado y la reconocía.²¹⁹

²¹⁸ MARÍAS, 2006, p. 48.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 51.

O erotismo é a força que impulsiona o encontro entre Marta e Victor, sendo responsável pela arquitetura da morte que dá início à trama narrativa e que a ela sustenta. Essa potência erótica, considerando a terminologia proposta por Bataille, corresponde ao erotismo dos corpos porque nele há o desejo e a energia do encontro sexual, uma *hybris* sem o vínculo amoroso, uma vez que Victor e Marta mal se conheciam. No primeiro excerto destacado, Victor, diante do corpo morto de Marta, ainda é capaz de senti-lo como se vivo estivesse e nutre por ele desejo sexual, o que é perceptível quando o narrador caracteriza esse corpo semelhantemente ao vivo: a boca que havia falado, comido, bebido, sorrido e fumado ainda é uma boca que inspira desejo, ainda era “beijável”. De fato, nesse momento da rememoração de Victor, a personagem estava abraçada à mulher, agora morta. No fragmento seguinte, há uma mudança de tom, mas ainda temos a marca do erótico na descrição realizada pelo narrador: “nádegas arredondadas que se sobressaíam de sua calcinha pequena...”; a “saia suspensa” que permitia a visão do corpo da mulher. Percebe-se nessa descrição o encontro da morte e do erótico, à medida que Victor ainda sustenta o desejo por aquela mulher, mas se vê interditado de nutri-lo, uma vez que aquele corpo já não possui vida, pois o interdito do corpo morto é, sobretudo, um interdito moral. O desejo erótico e carnal se confunde com horror, mas não por isso deixa de existir; apenas, é distanciado pelo acontecimento da morte. Em fragmento posterior, o qual indica uma passagem de tempo subjetiva, que poderia ser a de uma hora ou duas, Victor inicia seu processo interno de desprendimento daquele desejo, ao dizer que “...ya sí sentí el rechazo hacia la carne muerta” (Marías, 2006, p. 57). Um pouco adiante, o narrador digressa sobre a necessidade de cobrir aquele corpo (agora, sim, um corpo sem vida na sua percepção) e ironiza: “...y aún pensé si no debería ocultarle también la cara, como he visto centenares de veces en las películas y en las noticias” (Marías, 2006, p. 57). Essa ironia revela o senso de humor do narrador que, mesmo diante da tragédia, consegue narrar a morte com uma pequena alegria, embora essa só fosse alcançada após o desenrolar dos eventos que dão vida ao romance, em um esforço da memória e do relato *in ultima res*.

A narração da morte de Marta se dá apenas no primeiro e no segundo capítulos de *Mañana [...]*, mas ela é o que determina todo o romance. Se entendemos *Mañana en la batalla piensa en mí* como uma alegoria da morte, podemos interpretar que a presença de outros momentos de erotismo relatados na trama, assim como no olhar de Victor sobre o cadáver de Marta, também trazem consigo, metaforicamente, a manifestação do acontecimento da morte, de modo que todo o romance é alicerçado sobre uma atmosfera erótica e dionisíaca, ao passo que frequentemente joga com a presença do erotismo e do interdito: o desejo existe e é real apesar da morte; o desejo pela irmã de Marta e pela ex-

mulher. Há uma morte que atormenta esse narrador e o converte em elo, mas, apesar dela, e por causa dela, existe o desejo erótico nas relações que o narrador personagem desenvolve. É preciso lembrar que também o romance está alicerçado sobre o interdito do adultério, tanto na relação de Victor com Marta, quanto na de Eduardo Déan e Eva. De acordo com a pesquisadora Ana Casas (2005):

Las relaciones clandestinas, ilícitas o adúlteras – como se las quiera llamar – invaden la obra de ficción de Javier Marías. De hecho, el tema de la infidelidad recoge y amplifica un aspecto central de su narrativa: la reflexión sobre el secreto y la traición, entendidos como parte integrante de la naturaleza humana y las relaciones interpersonales.²²⁰

Em *Coração tão branco*, obra “irmã” de *Amanhã na batalha pensa em mim*, temos a repetição dos temas que evocam a relação do erotismo e da morte: interdito e engano. A começar pela presença do corpo morto de Teresa Aguilera, tia do narrador personagem Juan, que se suicida no início do romance. Além do próprio interdito e tabu do suicídio, no momento em que seu corpo se revela aos que estavam presentes no almoço familiar, o pai da personagem morta se depara com o cadáver da filha e sente desconforto diante do corpo ensanguentado e nu da jovem mulher, mas sente-se ainda mais ameaçado pela presença do sutiã da “menina”, o qual é encoberto pelo pai, como se a peça íntima denotasse mais náusea em sua observação do que o próprio cadáver. Nesta cena magistralmente criada por Javier Marías, temos uma suspensão temporal, típica dos seus romances, na qual se revela, diante do leitor e das personagens que a encenam, um curioso punctum²²¹, à luz da teoria de Roland Barthes, na imagem do sutiã, que, per se, manifesta o tabu do incesto, do suicídio, do corpo morto, do sangue e do adultério – interditos que expressam a conexão entre morte e erotismo e dialogam com a trama de *Mañana* [...], na morte violenta, no sexo, no adultério e no corpo morto. Além disso, ambas as tramas tematizam um dos motivos preferidos do autor, o engano. Em *Corazón*, na descoberta de que Ranz, pai do narrador, assassinara a primeira esposa, motivo do suicídio de Tersa; em *Mañana* [...], na personagem Déan, que, assim como Victor, presenciou a morte da amante. Esses elementos evocam em ambos os textos uma áurea dionisíaca, se interpretamos como dionisíaco o próprio erotismo, em sua dimensão de interdito, manifestação da morte, retorno ao instinto primitivo e valorização dessa esfera sobre o racional, o comedido, o social.

²²⁰ CASAS, Ana. Secretos y traiciones de Javier Marías: el adulterio como motivo literario. In: SUAREZ, Irene Andres; CASAS, Ana. (org.). **Javier Marías**: Cuadernos de narrativa. Madrid: Arco/Libros S.L., 2005, p. 91.

²²¹ Para Roland Barthes, em *A câmara clara* (1980) punctum seria: “O punctum de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTES, 1980 *apud* ZORZO, 2018, s/p).

No texto *O nascimento da tragédia no espírito da música, Die Geburt der Tragödie*, originalmente publicado em 1872 e reeditado em 1886 sob o título de *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, Nietzsche dá início à elaboração de sua filosofia trágica. Em linhas gerais, vinculado a Wagner e a Schopenhauer, compreendia o nascimento da tragédia como resultante da tensão apolíneo-dionisíaca que encontrava na música de Wagner um expoente. Porém, Nietzsche considera posteriormente o equívoco quanto a sua análise ao compreender Wagner como o menos grego dos movimentos artísticos de sua época. Dessa maneira, renunciando ao *pathos* cristão da visão Aristotélica sobre a tragédia, Nietzsche oferece outra interpretação para a noção de trágico ao aderi-la à figura de Dioniso, o deus selvagem, estrangeiro e moribundo, detentor do eterno renascimento no tempo primaveril, festejado como o deus frenético, associado ao vinho e a atos sanguinários, mas, ao mesmo tempo, marcado pelo feminino, também na relação com Ariadne. De acordo com Walter F. Otto:

Toda la Antigüedad ha festejado a Dionisos como el “dispensador del vino”. Pero también se le conocía como “el frenético” cuya presencia enloquece a los humanos y los lleva a cometer actos salvajes, incluso sanguinarios. Era el aliado y compañero de los espíritus de los muertos. Los ritos de iniciación más esotéricos lo consideraban su maestro. Y a su servicio divino le correspondía el drama actuado que ha enriquecido al mundo con otro milagro más del espíritu. También las flores primaverales dan testimonio de él: la hiedra, la piña del abeto, la higuera le eran afectos; pero por encima de todas esas bendiciones en el ámbito de la vegetación se sitúa el don mil veces bendecido de la viña. Dionisos era el dios de la embriaguez divina y del amor más encendido. Pero también era el perseguido, el sufriente, el moribundo, y todos los que le acompañaban y eran rozados por su amor debían compartir con él su destino trágico.²²²

Em *Ecce Homo* (1908), Nietzsche realiza uma revisão sobre os conceitos de dionisíaco e de apolíneo. De acordo com Márcio José Silveira Lima (2006), Nietzsche considera ter interpretado em sua primeira versão da tragédia o dionisíaco como um *pathos* filosófico, porém, tendo em vista a passagem temporal que demarcara a modificação de seu pensamento, ele atualiza o sentido do dionisíaco: “[...] *Nesse meio tempo aprendi mais, e até demais, sobre a filosofia desse deus [grifo nosso], de boca em boca, como disse - eu, o derradeiro iniciado e último discípulo do deus Dioniso*” (EH/EH, 1909 *apud* Lima, 2006, p.161). É interessante perceber o cuidado com que Nietzsche alterava seus escritos mediante a um tempo de maturação: “Agora, os épicos homéricos ou a poesia trágica são louvados pelo que há neles de comum, ou seja, pelo fato de terem propiciado aos gregos transfigurarem os aspectos merencórios que jazem no fundo da existência” (Lima, 2006, p. 161). Nessa reformulação, a

²²² OTTO, Walter F. Dionísio: **Mito y Culto**. 2 ed. Tradução de Cristina Garcia Ohlrich. Madrid: Ediciones Siruela, 2001, p. 43.

pulsão apolínea e a potência dionisiaca se tornam complementares para a realização da arte trágica, não mais forças antagonistas, em agônica disputa. Em *Crepúsculo dos Ídolos/Götzen-Dämmerung* (1888), Nietzsche define o conceito de embriaguez da seguinte maneira:

A fim de haver arte, para que exista um fazer e um olhar estético, é indispensável uma condição fisiológica: a *embriaguez*. Primeiro, a embriaguez deve intensificar a excitabilidade de toda a máquina: antes, a nenhuma arte se chega. Todos os tipos de embriaguez são para isso idôneos: acima de tudo o enebriamento da excitação sexual, a forma mais antiga e mais originária de embriaguez. De igual modo, a embriaguez que se segue a todos os grandes desejos, a todas as emoções fortes; o enebriamento da festa, da luta, do feito temerário, da vitória, de todo o movimento extremo; a embriaguez da crueldade; a embriaguez da destruição; a embriaguez sob acção de certas influências meteorológicas, por exemplo, a embriaguez primaveril; ou a influência dos narcóticos; por fim, a embriaguez da vontade, a embriaguez de uma vontade acumulada e tumefata – O essencial da embriaguez é o sentimento de intensificação da força e da plenitude. Em virtude de tal sentimento o homem se entrega às coisas, *força-as* a apossarem-se de nós, violenta-as - a semelhante processo dá-se o nome de idealização. Libertemo-nos, aqui, de um preconceito: idealizar não consiste, como geralmente se crê, em separar e pôr de lado o pequeno, o trivial. O decisivo é antes um monstruoso acentuar dos rasgos principais de modo que os outros desapareçam.²²³

A pulsão dionisiaca, transformadora e figurada no mito do deus estrangeiro, pode ser lida tanto como criadora quanto destruidora, denotando desorganização, aniquilação e retorno ao caos e ao primitivo, como o deus cujo nome representa. Dioniso é o herói trágico por excelência porque aceita a morte com a sabedoria de Zaratustra, sendo capaz de afirmar a vida tanto quanto necessário o for, a partir do movimento cíclico de destruição e de renascimento, o qual sustenta e articula o caráter mítico de sua narrativa. A embriaguez dionisiaca, nesse sentido, é uma força plástica que atenua o horror à morte através do devir criação, intrínseco ao mito do deus. Com a morte da metafísica proclamada por Nietzsche, as sombras do deus judaico-cristão não serão mais as de um *pathos* cristão atormentador. O retorno a uma morte-renascimento é o que possibilita as transformações do espírito sobre as quais menciona o filósofo no aforismo *Das três metamorfoses* (za/ZA I): “Vou falar das três metamorfoses do espírito: como o espírito se transforma em camelo, e o camelo em leão, e o leão, finalmente em criança”. Ora, o que é a criança senão um espírito livre e despido da moral, da culpa e da reconhecimento? Nem todos são capazes de alcançar esse nível de transformação porque não afirmam a vida e desconhecem o próprio desejo, não alcançando, consequentemente, a saúde forte da alegria trágica.

Mañana la batalla piensa en mí é uma trama embriagada pelo erotismo que manifesta a morte, tornando-a acessível à compreensão e gosto do leitor, porque a sua violência natural

²²³ GD/CI, *Incursões de um extemporâneo*, §8.

é vencida pela leveza do desejo, do gozo e do riso. A força apolínea da medida e da aparência é retratada na obra pelo comportamento das personagens quando estão à luz do dia: em sua rotina de trabalho, no cuidado com os filhos, na racionalidade na tomada de decisões e sobriedade no que diz respeito à maneira como intentam conduzir as suas vidas, com o que se espera de um adulto socializado, realizado profissionalmente e dono de si; contudo, a potência dionisiaca presente na sombra noturna de seus instintos, no ato do adultério, do engano e da permissividade também lhes constitui a personalidade, de maneira que o dionisiaco é também uma face das pessoas que são. Em outras palavras, as personagens de *Mañana la batalla piensa en mí* são apolíneas e dionisiacas a uma só vez, como também são o apolíneo e o dionisiaco mais que forças de oposição. Ainda assim, o dionisiaco é a potência que se sobressai narrativamente, porque irrompe no ato da morte que dá início à trama.

2.3.4 *Banshee: morte feminina*

No quinto capítulo do romance, temos o encontro de Victor (com o falso nome Rubiérrez) e Juan Téllez, sob o pretexto de escreverem um discurso para o Rei da Espanha, que é mencionado no texto como Único, Solo, Solus, El Solitario, Only the lonely ou, ainda, Only you. Acompanhado por sua secretária Anita, a então equipe se reúne para a elaboração dessa fala. Enquanto as apresentações são feitas e o grupo conversa em torno do que é dito pelo Rei, Victor tem uma visão, sob o efeito do encantamento da morte de Marta, de uma entidade mítica que surgirá também em outros momentos do texto: uma *banshee*. A primeira aparição dessa entidade folclórica, representação da morte na cultura irlandesa, é relatada da seguinte maneira:

Se abrió entonces la puerta por la que habían entrado Solus y Anita, y por ella apareció una mujer de la limpieza bastante mayor y de aspecto montaraz y malhumorado. Llevaba un plumero y una escoba en las manos y se deslizaba algo encorvada sobre dos paños para no pisar el suelo con las suelas de sus zapatillas, por lo que avanzó muy lentamente como si fuera una esquiadora sobre la nieve compacta con un solo bastón muy largo y el otro muy corto. Nos volvimos todos atónitos a contemplarla en su interminable progreso, con su pelo suelto blanco que tanto avejenta a las viejas, y la conversación quedó un minuto o dos en suspenso porque ella tarareaba con mala voz durante su marcha absorta; [...] La mujer dio un respingo, nos miró, se llevó una mano a la boca para ahogar una exclamación que no fue emitida y apretó cuanto pudo el paso hasta desaparecer por la primera puerta, la que nos había introducido a mí y a Téllez hacía rato. ‘Parecía una bruja’, pensé, ‘o quizá una *blanshee*’: ese ser sobrenatural femenino de Irlanda que avisa a las familias de la muerte inminente de alguno de sus miembros. Dicen que a veces canta

un lamento fúnebre mientras se peina el cabello, pero más frecuentemente grita o gime bajo las ventanas de la casa amenazada una o dos noches antes de que se produzca la muerte que vaticina. La mujer de la limpieza había tarareado algo irreconocible, no había llegado a lanzar su grito o gemido y no era de noche, pensé: ‘No creo que esta casa esté amenazada, somos Téllez y yo los que ya hemos tenido hace un mes una muerta, él en su familia, yo en mis amores. Un vaticinio sobre el pasado’.²²⁴

Uma *banshee* é uma profetisa da morte na cosmovisão irlandesa. Ao longo de séculos, integrou o conjunto de crenças populares da Irlanda, como espírito feminino que chora quando uma morte está por acontecer no seio de uma família, sendo considerada a principal mensageira da finitude nessa cultura. Traz em sua caracterização traços de uma deusa que pressagia o fenecimento e o destino das famílias gaélicas, compadecendo-se da morte iminente do membro familiar moribundo, compartilhando com os seus o seu choro e gemido lastimoso, como faziam as carpideiras ibéricas. É representada como uma figura feminina, solitária, idosa – remetendo à morte que se aproxima com o envelhecimento – e de longos cabelos grisalhos ou brancos, aos quais penteia enquanto chora, pranto que pode ser escutado ao cair da noite, o tempo dos mortos. De acordo com a Enciclopédia da Morte e da Arte de Morrer, em artigo escrito por Patricia Lysaght (2004), fonte para nossas informações aqui destacadas, a *banshee* é uma criação do universo gaélico:

A mensageira sobrenatural da morte aqui apresentada é uma criação do mundo gaélico. Os nomes pelos quais é conhecida pertencem à língua irlandesa, indicando que as crenças sobre ela, qualquer que seja a sua última origem, se desenvolveram completamente na Irlanda céltica. O nome mais comum é *banshee*, do irlandês *bean sí*, que significa “mulher do outro mundo”. No Sudeste da Irlanda também é conhecida por várias formas dialectais do nome *badhbh*, a designação de uma deusa, normalmente uma deusa da guerra, que surge na literatura irlandesa medieval. Outro nome tradicional é *bean chaointe* (carpideira), que descreve o seu comportamento e a sua função, aproximando-a das mulheres que lamentavam os mortos com canções fúnebres, podendo mesmo ser considerada o complemento sobrenatural das carpideiras.²²⁵

Em *Mañana la batalla piensa en mí*, a figura da *blanshee* será vista por Victor em outros três momentos narrativos. O primeiro deles ocorre quando Victor percebe que ainda possui as chaves do apartamento que compartilhou com Célia no passado, quando ainda eram casados, e decide entrar nele sem avisar para se assegurar de que nada de mal acontecera à ex-esposa, de que esta não era a mesma pessoa que Victoria, com quem passara uma noite: “...y comprobar con mis propios ojos que nada malo ocurría esa noche ni había rondado ninguna *blanshee*, que Celia Ruiz Comendador seguía viva y estaba a salvo en su cama, acompañada

²²⁴ MARÍAS, 2006, p. 149.

²²⁵ LYSAGHT, Patricia. Banshee. In: HOWARTH, Glennys; LEAMAN, Oliver. **Enciclopédia da morte e da arte de morrer**. 1 ed. Lisboa: Quimera, 2004, p. 60.

o sola...” (Marías, 2006, p. 245). Um pouco antes desse acontecimento, o narrador se encontrava nas ruas de Madrid, espaço físico onde se passa o romance, na “Plaza de Oriente”, situada no centro histórico da cidade, em frente ao Palácio Real, quando se depara com alguns cavalos e éguas de grande porte, sozinhos, rondando a região; tem, nesse momento, um pressentimento de desastre ao sofrer o avanço de um dos animais, o que não dura muito e tampouco lhe causa dano, porque logo em seguida o cavaleiro responsável pelos equinos surge naquele espaço. Mas, o susto sofrido pela personagem é o suficiente para o desencadeamento de uma longa digressão na qual o narrador reflete em voz interior sobre outras entidades míticas:

...espíritu maligno o demonio o duende que sentaba o yacía sobre el durmiente aplastándole el pecho y causándole la opresión de la pesadilla, comerciando a veces carnalmente con él o ella aunque si es con el espíritu es femenino y se llama súcubo y está debajo, y si es con ella es masculino y entonces sí es íncubo y se pone encima: pese yo mañana sobre tu alma, sea yo plomo en el interior de tu pecho que te lleva a la ruina, la vergüenza y la muerte, quizá la *blanshee* que anunciaba con sus gemidos y gritos y cánticos la muerte en Irlanda había pertenecido a ese género, en mi caminata había visto a alguna vieja harapienta y errante, tal vez una *blanshee*...²²⁶

Nesse fragmento do romance, Victor recorda a origem etimológica do termo inglês “nightmare”, que literalmente significa “égua noturna”, cavalos diabólicos que proporcionavam sonhos infernais aos que com eles cruzassem o caminho. Nessa digressão, o narrador compara os termos que se referem tanto a essa entidade quanto à palavra inglesa pesadelo, e, a partir disso, desse “errar com brújula” tão mariasiano, chega às palavras íncubo e súcubo, demônios que sugavam a energia humana invadindo os sonhos dos vivos para ter com eles relações sexuais. Finaliza a digressão imaginando se não seria o quase acidente sofrido com os cavalos na Praça do Oriente e a intuição sobre essas figuras míticas um mau presságio de uma *banshee*, que talvez houvesse encontrado em seu caminho no centro de Madrid; afirma que, durante a longa caminhada, chegou a encontrar uma mulher moradora de rua que poderia muito bem ser uma dessas mensageiras da morte. Toda essa elaboração digressiva se deu enquanto Victor pensava em Celia e decidia por ir ou não ao apartamento da ex-mulher, o que de fato aconteceu. Outros momentos em que a *banshee* é citada são quando em um encontro com Anita, a secretária do Rei, ambos relembram o filme *Falstaff: o toque da meia noite* (1965), que foi gravado na Espanha e dirigido por Orson Welles. Em seu encontro com “Only the lonely”, a personagem que dá luz ao Rei de Espanha, comenta sobre uma noite insone quando assistira a esse filme, mas não tinha certeza do nome, o que lhe é

²²⁶ MARÍAS, 2006, p. 244.

lembrado por Victor. Mais adiante, durante o encontro com Anita e com outros amigos, todos comentam sobre o filme, de maneira que, mais uma vez, temos em Mariás a inserção de um discurso fílmico, intertexto constante do romance mariasiano, aludido aqui na figura de Juan Téllez, em sua relação de amizade e de subordinação ao Rei de Espanha. Enquanto seguia a conversa com Anita, reflete sobre o uso do plural na sua linguagem e diz:

...De vez en cuando utilizaba un plural que no era mayestático, sino más bien modesto y en el que ella se diluía, debía de incluir a muchas personas, [...] quizá también a la mujer del plumero y la escoba que había atravesado el salón lentamente sobre sus paños canturreando, la vieja *banshee*.²²⁷

A terceira e última aparição da personagem mítica nas digressões do narrador encantado se dá já no final do romance, enquanto conversa com Eduardo Déan e reflete sobre as informações recém-descobertas, as de que aquele homem também guardava consigo uma morte de mulher, sua amante, que morrera não por suas mãos, mas indiretamente pela violência que cometera contra ela. Após a morte de Eva, Déan pega um táxi para o hotel onde se hospedara e, ao chegar, abre a janela do quarto e observa as movimentações vindas dos outros vizinhos de habitação. Nisso, vê uma empregada do hotel, que se trocava depois de um longo dia de expediente e também outra mulher “meio vestida e meio nua”, que se preparava para tomar banho. Essas caracterizações são emitidas pelo narrador, enquanto escutava a confissão de culpa de Déan, de modo que o leitor é incapaz de saber se se tratam de verdades ou se nasceram à luz da imaginação de Victor, ainda sob o efeito inebriado da morte da ex-amante. Ao fim dessa longa digressão, a personagem afirma:

...quizá ya fue vista así sin que ella se diera cuenta mientras se peinaba el cabello y canturreaba algo irreconocible o su lamento fúnebre como una *banshee* todavía joven, el canturreo de la fatigada y calumniada muerte haciendo un vaticinio sobre el pasado, el paso del tiempo es descabezado. Todo esto no lo sé, no me consta, ya veremos o más bien nunca sabremos, Marta muerta no sabrá nunca qué fue de su marido en Londres aquella noche mientras ella agonizaba a mi lado, cuando él regrese con sus regalos no estará ella para escucharlo ni para recibirlos, para escuchar el relato que él haya decidido contarle, tal vez ficticio y muy distinto del que yo he escuchado. La muerta que lo frecuente y acecha y lo revisita es otra, su muerta que mora en su pensamiento como habita la mía en el mío igual que un latido incesante amante mezcladas y alojadas ambas en nuestras cabezas a falta de lugares más confortables, debatiéndose contra su disolución y queriendo encarnarse en lo único que les resta para conservar la vigencia y el trato, la repetición o reverberación infinita de lo que una vez hicieron o de lo que tuvo lugar un día: infinita, pero cada vez más cansada y tenue.²²⁸

²²⁷ MARÍAS, 2006, p. 299.

²²⁸ MARÍAS, 2006, p. 346.

Essa será a última digressão do romance, pois, em seguida, Victor decide, por fim, ir embora, finalizando o relato e escolhendo uma nova vida, na qual não precisasse mais mentir sobre sua identidade, deixando para trás a culpa de ter sido partícipe da morte de Marta. Na digressão supracitada, Victor estabelece um elo entre a morte de Marta e a de Eva, entre ele e Déan, porque ambos são, de maneiras diferentes, assombrados pela morte das amantes com quem conviveram. O narrador realiza uma *meditatio mortis* ao inserir no seu discurso o que poderia ser o pensamento de Marta se estivesse viva e reencontrasse Eduardo Déan após o seu retorno de Londres, imaginando qual versão sobre sua viagem lhe seria contada, qual mentira seria proferida, possivelmente diferente do relato que acabara de escutar. Uma mulher fantasma habitava o pensamento de Eduardo, como Marta habitava os pensamentos de Victor e nisso ambos os homens tinham um conhecimento e experiências comuns, porque viviam com a reverberação infinita daquelas mortes e das ações que poderiam ter realizado diante dos acontecimentos. É interessante notar que o nome Eva, de origem hebraica, significa “a que vive” ou “a vivente”²²⁹, oposição ao nome de Marta, que, em espanhol, pode ser lido como uma referência à palavra “Muerte”. Em nossa interpretação, do ponto de vista alegórico, Eva é um duplo de Marta, Déan é um duplo de Victor e a morte de Eva é um duplo da morte de Marta, porque ambas as situações iniciam e finalizam a narrativa: a morte de Marta abre o romance, ao passo que a morte de Eva o finaliza, fazendo retornar o acontecimento de morte, de maneira que, à luz do pensamento de Nietzsche, podemos interpretar que há na escolha por esses múltiplos encontros a presença do Eterno Retorno na narrativa, uma vez que os fatos se repetem, em combinações diferentes, remetendo à ideia de que no romance, como também na vida, tudo retorna.²³⁰

Nesse sentido, todas as mortes de *Mañana la batalla piensa en mí* são mortes femininas e, por essa razão, a escolha do escritor em representar narrativamente uma *blanshee* como mensageira da morte, esta que se faz presente no início, no meio e no fim da narrativa, pode ser interpretada como uma referência às mortes daquelas mulheres, amantes dos homens que protagonizam e antagonizam o romance. A atmosfera erótica e dionisíaca é reforçada pelas mortes femininas, porque também a figura da mulher é um signo do erotismo, atrelado à noção de mal e de interdito, sendo uma frequente representação iconográfica da morte nas sociedades antigas, além de protagonista na morte romântica, seja como cadáver em decomposição ou pálida donzela morta no esplendor juvenil. Para Bataille, a mulher é um signo privilegiado de desejo: ela é a insígnia da transgressão, como portadora do “pecado”, do

²²⁹ Fonte: **DICIONÁRIO** de Nomes Próprios. Disponível em: [Significado dos Nomes - Dicionário de Nomes Próprios \(dicionariodenomesproprios.com.br\)](https://dicionariodenomesproprios.com.br/). Acesso em: 03 jun.2023.

²³⁰ Essa interpretação será retomada no próximo subcapítulo.

sangue menstrual, da beleza erótica, da comunicabilidade (como moeda de troca nas sociedades primitivas e no rito do casamento), como prostituta e como a que dá à luz. A morte feminina em *Mañana em la batalla piensa em mí* não é, portanto, uma escolha aleatória, porque ela é a que melhor representa a união entre desejo e transgressão, morte e erotismo.

2.3.5 *Berta Isla: morte política e Amor Fati*

Berta Isla é o décimo quinto romance de Javier Marías, publicado em 2017 pelo editorial Alfaguara, demarcando o retorno à cidade de Oxford e ao tema da espionagem. O romance é concebido em dez capítulos, narrados por uma voz heterodiegética de focalização onisciente, nos capítulos 1, 2, 8 e 9, intercalando essa narração à voz de Berta, narradora autodiegética nos capítulos 3, 4, 5, 6, 7 e 10. Apesar de protagonista do romance, cujo nome intitula a fábula, a personagem não detém plena clareza acerca dos acontecimentos, já que não é Berta quem protagoniza as ações garantidoras do desenvolvimento da trama, mas, sim, seu parceiro de vida, Tomás Nevinson. A morte em *Berta Isla* é tratada através do motivo do retorno dos mortos, dialogando com a obra anterior do escritor, *Los enamoramientos*, a qual, conforme mencionamos, estabelece uma relação hipertextual com o romance balzaquiano *O Coronel Charbet*. Em seu discurso interior, *Berta Isla* constitui uma relação dialógica com outros grandes escritores da literatura universal, como T. S. Eliot e Shakespeare, através do drama Henrique V. Outra figuração da morte narrativa é tecida pela violência do franquismo espanhol, já que o romance é iniciado na década de setenta, período em que se tem a extinção do regime ditatorial de Franco. As mortes, entretanto, inserem-se no relato periféricamente, não interferindo no desenvolvimento do enredo, relativamente simples.

Mais uma vez o engano e a traição são os motivos implícitos na condução de um texto de Marías. O romance transcorre entre 1969 e 1995: Berta conhece Tomás Nevinson enquanto ambos ainda são estudantes do colegial (Berta nasceu no ano de 1951). Desde muito jovens, iniciaram uma relação amorosa, sendo Berta espanhola e Tomás, metade espanhol e metade inglês, de maneira que o seu entusiasmo para o estudo de idiomas, poliglotismo e facilidade para a imitação de sotaques e trejeitos linguísticos, chamaram a atenção daqueles com quem convivia, tornando-se a chave para o desenvolvimento diegético. Há um hiato nessa relação amorosa, quando Tomás se muda para a Inglaterra a fim de estudar na Universidade de Oxford, ao passo que Berta permanece em Madrid e realiza seus estudos na Universidad

Complutense. Ao longo desse período, veem-se com certa frequência, até que decidem se casar no ano de 1974, o que não significa que fossem sempre fiéis um ao outro. Nos primeiros capítulos do romance, narra-se a primeira relação amorosa de Berta com Esteban Yanes, um bandarilheiro que conhece em uma passeata antifranquista em protesto pela morte de Enrique Ruano. Também a primeira relação sexual de Tomás é narrada aos leitores, na ocasião em que conhece a livreira Janet Jefferys, importante pivô para o desenvolvimento narrativo. De acordo com López (2019, p. 165), o pano de fundo onde transcorrem as primeiras páginas de *Berta Isla* é marcado pela relação “sexo e política”, uma vez que as personagens vivem sob o julgo efervescente dos movimentos estudantis, seja nos protestos de maio de 68, na França, ou na Primavera de Praga, quando a população, em protesto por reformas políticas, tentou resistir à opressão dos mandados soviéticos. Além dessas manifestações, o próprio regime franquista estava ainda em vigor, conforme mencionamos. Sendo assim, para a transposição sinestésica desse caótico e revolucionário cenário, já nas primeiras páginas do texto é anunciada a morte do ativista Enrique Ruano (1947-1969), de fato, primeira menção à morte no romance. Ruano era um jovem estudante de direito e militante antifranquista, cuja morte é apresentada pelos meios de comunicação como suicídio, embora houvesse sido consequência de uma operação organizada para assassiná-lo, dada a sua filiação à Frente de Libertação Popular. De acordo com a pesquisadora López:

El narrador relata y ambienta el episodio con la indignación estudiantil, las manifestaciones en ese marco de efervescencia política, pues conducen a núcleos significativos de la historia tras el encuentro sexual entre Berta y el banderillero Esteban Yanes, quienes se conocieron huyendo de los grises en esa manifestación en protesta por el asesinato de Enrique Ruano. Paralelo a este episodio—solo que en la Inglaterra de 1969 en los tiempos de la liberación sexual—el narrador cuenta cómo Tomás se estrenó con una compañera de estudios, la joven Janet Jefferys que trabajaba como dependienta en una librería anticuaria. El narrador en tercera persona extiende el arco de amistades y personalidades en los años de estudio de Tomás Nevinston en Inglaterra, como el hispanista y lusitanista Peter Wheeler, del que se rumoreaba su pertenencia a los Servicios Secretos durante la segunda guerra mundial.²³¹

Em relação à morte de Enrique Ruano, sua menção no romance é feita por uma voz incisiva e objetiva, semelhante à de um noticiário, o que denota a multiplicidade contemporânea do narrador onisciente mariasiano, enxuto, radical e hostil no ato narrativo, transpondo às páginas do livro o ambiente obscuro e violento da Espanha dos anos setenta:

El 20 de enero el alumno de Derecho Enrique Ruano, al que tres días antes había detenido por arrojar octavillas la temida Brigada Político-Social, murió mientras

²³¹ LÓPEZ, 2019, p. 165-166.

estaba custodiado por ésta. La versión oficial, cambiante y llena de contradicciones, fue que el joven, de veintiún años, llevado a un edificio de la hoy calle Príncipe de Vergara para efectuar un registro, se zafó de los tres policías que lo vigilaban para caerse o tirarse por una ventana del séptimo piso que se encontraban. El Ministro Fraga y el periódico *Abc* se esforzaron por presentarlo como un suicidio y por atribuir a Ruano una mente débil y desequilibrada, publicando en primera página y por entregas una carta a su psiquiatra que trocearon y manipularon para que parecieran extractos de un supuesto diario íntimo atormentado. Pero casi nadie creyó esa versión y el episodio fue visto como un asesinato político, ya que el estudiante era miembro del Frente de Liberación Popular o ‘Felipe’, organización clandestina antifranquista de poca monta, como lo eran casi todas por fuerza (de poca monta y clandestinas). La incredulidad general estaba justificada, no sólo por la arraigada costumbre de mentir de todos los Gobiernos de la dictadura: veintisiete años después comprobó, al exhumarse el cadáver con motivo del dificultoso juicio contra los tres policías – ya en democracia –, que se le había serrado una clavícula, hueso por el que, casi sin asomo de duda, habría penetrado una bala.²³²

A narração do assassinato político de Ruano é realizada pelo narrador heterodiegético com o distanciamento que o tipo de focalização impõe, mas sem que para isso seja feito um relato omissivo e negligente da violência política produzida pela ditadura franquista. Com realismo e pragmática, o narrador nos conta da tentativa de dissimulação do Ministro Fraga e do periódico ABC na encenação de um suicídio, para isso convocando o auxílio criminoso de um psiquiatra, que manipulava a cena do crime e as informações a respeito. Apesar dos esforços para encobrir a barbárie, poucos acreditaram na explicação veiculada pela mídia à época, uma vez que a calúnia e a difamação foram comportamentos comuns dos regimes ditatoriais; ainda assim, somente vinte e sete anos depois, através da exumação do cadáver, comprovou-se que Enrique Ruano foi brutalmente assassinado por três policiais que lhe serraram uma clavícula através da qual havia penetrado uma bala, na tentativa de esconder a ação criminosa da polícia franquista. Observa-se um sentimento de indignação que surge do relato do narrador observador, apesar do distanciamento com que se dá o ato narrativo.

Diferentemente do recurso utilizado em *Mañana en la batalla piensa en mí*, onde a narração autodiegética de Victor Fracés sobre a morte de Marta e os feitos que a sucederam se torna, ela própria, um discurso de morte ao prolongar o tempo vital narrativo de Marta e articular um pensamento sobre a finitude no romance, por meio de múltiplas digressões, em *Berta Isla*, a presença de uma narração heterodiegética, embora de focalização onisciente, produz outras respostas narrativas, como no relato das violências políticas produzidas pelo regime de Franco: instaura-se um olhar divino, que tudo sabe e tudo vê, embora nada se altere no percurso da memória histórica, servindo-nos apenas como uma expressão soberana de onisciência. Assim, a violência política em *Berta* é um aspecto da morte no romance, contudo não altera a trama principal, isto é, o relacionamento entre Berta e Tom, centro da diegese que

²³² MARÍAS, Javier. **Berta Isla**. Madrid: Alfaguara, 2017, p. 32.

o converte, para além de uma história de espionagem, em uma história de amor, mesmo que ressentido.

O narrador apresenta outros fatos relevantes sobre o incidente, como a descrição de uma falsa autópsia do corpo morto, a omissão desse corpo à família, a censura sobre o acontecimento nos meios de comunicação e a ameaça sofrida pelo pai para que esquecesse o assassinato de seu filho como forma de salvaguardar a vida de outros membros familiares. Linhas depois, conta-nos sobre a indignação quanto ao caso e as manifestações ocorridas, mesmo por estudantes até então pouco politizados, como é o caso de Berta. Após finalizar essa narração, muda-se o foco diegético e tomamos conhecimento de detalhes sobre a rotina e as personalidades de Berta e Tomás. Retomando uma voz narrativa externa, como a do texto *El siglo*, também marcada pela contraposição de um narrador autodiegético, a narração em terceira pessoa será responsável pela tessitura de uma atmosfera de opacidade e de impenetrabilidade, exigida pelo gênero espionagem, embora não se possa classificar *Berta Isla* enquanto tal, caso o interpretemos como o universo criacional de John Le Carré; *Berta* carece de cenas de espionagem propriamente ditas, mas há no romance o flerte com o estilo, conforme afirma Pozuelo Yvancos (2017) em crítica resenhada sobre o romance:

“Berta Isla” es una gran novela amorosa, pero también una de las más radicales en mostrar el lado oscuro, siniestro, del espionaje que ya conocimos en “Tu rostro mañana”. El amor y el espionaje (y sus correlatos **falsedad, disfraz, traición, mentira**) son los dos pivotes sobre los que la trama se urde. Pero el espionaje no es el de Ian Fleming o Le Carré, dos autores que lo han servido antes, sino el espía tal como Marías (Madrid, 1951) lo necesita como figura para trazar un recorrido por dos grandes motivos suyos recientes: **la impenetrabilidad del otro**, es decir la opacidad (nunca podremos estar seguros - ni siquiera y sobre todo, desde el lenguaje - de lo que el otro piensa y quién realmente es), y **la necesidad del amor**, dispuesto a saltar las dudas, que ya tuvo María Dolz y tiene ahora Berta Isla. Fue una fortuna que así ocurriera, no en vano María Dolz era la narradora en “Los enamoramientos”.²³³

Pouco antes do casamento entre Berta e Tomás, este é recrutado por Bertam Tupra e Peter Wheeler – personagens do Ciclo de Oxford, conforme vimos – para integrar o serviço secreto britânico, o M.16, proposta a qual aceita e omite de Berta. Sua adesão aos serviços secretos não foi, entretanto, voluntária. Durante o período em que se encontrava em Oxford, devido aos estudos, o rapaz viveu uma aventura com a jovem Janet Jefferys, que trabalhava na livraria Waterfield’s; posteriormente, foi procurado por um policial à paisana, Morse, que o acusa de ser o responsável pela morte dessa mulher, a qual supostamente fora assassinada, tendo sido Tomás a última pessoa a vê-la com vida e, conseqüentemente, o principal suspeito.

²³³ Resenha publicada no periódico ABC Cultural, em 03/09/2017, grifo nosso.

É na tentativa de buscar ajuda para se ver livre da acusação por homicídio que a personagem procura o auxílio de seu professor Wheeler, espião aposentado dos serviços secretos britânicos, que socorre o pupilo ao lhe propor que se apresente a Bertam Tupra, o qual o convida a fazer parte dos serviços secretos. Os dois homens marcam o primeiro encontro de uma vida: para ser reconhecido por Tupra, era preciso que ambos possuíssem em mãos um livro de T.S. Eliot, feito para o qual Tomás escolhe *Little Gidding*, cujas passagens se tornam, em *Berta*, uma anáfora para a meditação sobre a morte:

Con todo, pasados dos minutos de la hora Tom se aproximó a la sección de poesía, tomó el librito titulado *Little Gidding* y se puso a hojearlo, y en seguida a leer algún verso aquí y allá mientras esperaba, sin ánimo de enterarse, uno o dos o tres o cuatro: ‘Y lo que los muertos no sabían expresar, cuando vivían, te lo pueden contar, al estar muertos’, leyó, y al no entenderlo muy bien pasó a otras líneas: ‘Ceniza en la manga de un viejo...El polvo suspendido en el aire señala el lugar en el que terminó una historia’. Y pasó un par de páginas: [...] ‘La indiferencia que se parece a las otras como la muerte se parece a la vida, al estar entre dos vidas...’ Y ahí se detuvo para preguntarse: ‘¿La muerte se parece a la vida? Sí, Janet muerta se parecerá a Janet viva y será reconocible, pero, ¿durante cuántas horas? El tiempo sigue pasando por los cadáveres y los maltrata más velozmente, y éstos no te cuentan nada, mientras que anteanoche Janet me contó lo que hoy puede salvarme. ¿Y quién la habrá identificado? Porque a mí no me han hecho ir verla’.²³⁴

A não confrontação com o corpo morto da jovem é o que se instala como mistério narrativo, cuja resposta não é descoberta por Tomás e tampouco pelos leitores. Isso porque muito provavelmente a morte da mulher foi uma armadilha forjada para que o homem se visse obrigado a integrar os serviços secretos. Nos últimos capítulos do romance, há uma emblemática cena em que Tomás, já incorporado a sua outra identidade, transitava pelo museu britânico Tussauds quando se deparou com duas crianças muito parecidas com Jefferys, sendo possivelmente filhos da jovem dada como morta. No diálogo em que se segue entre o agente secreto e as crianças, Derek e Claire, a menina confirma o nome da mãe, porém, com uma pronúncia diferente daquela conhecida por Tomás, “Janet Jeffries”, morta em um acidente de carro há aproximadamente um ano e meio. O fato de ser a personagem de Tomás um especialista em idiomas, sotaques e disfarces é o que causa o estranhamento narrativo que acontece no diálogo entre o homem e as crianças, pois, apesar da sua experiência e talento, a diferença da pronúncia do nome daquela mulher é o que mantém o mistério da sua morte e identidade, ironia que se entrelaça com a própria vida de Tomás e o destino que decidiu perseguir. Seja como for, a suposta morte de Janet Jefferys é o acontecimento que produz as mais belas reflexões sobre a morte, por meio de um

²³⁴ MARÍAS, 2017, p. 103.

deslocamento narrativo polifônico. Diante da morte, o regresso dos mortos pode não ser exatamente aquilo se espera, de maneira que muitas vezes será preciso que o mundo dos vivos e o dos mortos não se encontrem ou se misturem, a fim de que haja uma harmonia homeostática para a sobrevivência dos vivos. É nesse momento que as pistas são dadas ao leitor sobre o enigma do romance. Através de um discurso polifônico, frequente no romance, temos uma composição narrativa sobreposta, formada por T. S. Eliot, Tomás e o narrador onisciente:

‘Morimos con los que mueren: ved, ellos se marchan, y nosotros nos vamos con ellos. Nacemos con los muertos: ved, ellos regresan, y nos traen consigo’. Y Tomás pensó confusamente, contagiado por aquellas palabras de 1942 o de antes: ‘Es verdad que nos vamos con ellos, en el primer instante al menos. Queremos acompañarlos, seguir en su dimensión y en su senda, que es ya el pasado; sentimos que nos abandonan, que han emprendido otra aventura y que somos nosotros los que nos quedamos solos, avanzando por el oscurecido camino que no les interesa y del que han desertado; y como no podemos ir detrás o no nos atrevemos, volvemos a nacer y a dar unos titubeantes pasos, se nace cada vez que se sobrevive a alguien cercano, cada vez que se produce una baja y ésta tira de nosotros pero no logra arrastrarnos por la garganta del mar que la ha engullido. Y qué mayor cercanía que la que yo tuve anteanoche, cuando estuve en el interior de una viva que hoy es muerta, ya fantasma irreversible y recuerdo palideciente para el resto de mis días cortos o largos, y aún quise volver a estarlo. Quién sabe si eso no habría impedido su asesinato, que subiera el hombre y la encontrara sola. Imponer mi voluntad y mi instinto’.²³⁵

No fragmento destacado, semelhante à narração de Victor sobre o corpo morto de Marta, temos uma expressão do erotismo dos corpos, quando a personagem rememora o ato sexual vivido na noite anterior, cujo gozo o inseriu na experiência da finitude. A personagem, ao longo de sua leitura e reflexão, tem seus sentimentos, instintos e contemplações mesclados à voz poética de T. S. Eliot, de maneira que o leitor, enquanto observador da experiência narrada, perde-se entre pensamentos sobrepostos, mas como participe de uma confissão, também elabora uma reflexão sobre a morte, mediada pela voz da personagem e pelo texto literário. A morte do outro é também a minha morte, um novo abandono em minha solidão; porém, a cada vida extinguida, abre-se a possibilidade da afirmação da própria experiência e do vir a ser, através da transvaloração da finitude. Desse modo, a morte de Jefferys impõe a Tomás uma decisão: a de abraçar o novo destino e amá-lo como única possibilidade de se ver livre da acusação infundada. Na reflexão da personagem, o desaparecimento da amiga se torna uma força que remonta à vida: “... sentimos que nos abandonam, [...] e como não podemos ir atrás (deles) ou não nos atrevemos, voltamos a nascer e a dar alguns titubeantes

²³⁵ MARÍAS, 2017, p. 104.

passos...”²³⁶. É possível interpretarmos, na reflexão de Tomás, o conceito de *Amor Fati* proposto por Nietzsche, na ação de amar infinitamente a vida para não sucumbir à morte:

...Quero aprender cada vez mais a considerar como belo o que há de necessário nas coisas: - assim serei daqueles que tornam belas as coisas. *Amor fati*: que esse seja doravante meu amor. Não quero mover guerra à feiura. Não quero acusar, não quero acusar nem mesmo os acusadores. Desviar meu olhar que seja essa minha única negação! *E uma palavra* para ver grande: só quero ser um dia afirmador!²³⁷

Tomás escolhe uma nova vida a fim de transvalorar a morte que ceifou parte de sua identidade. A personagem, por fim, aceita a proposta de Bertam Tupra e se torna um agente secreto. A partir dessa premissa, *Berta Isla* se converte em uma história de espera, segredo e frustração. Berta vive à luz do engano e da ausência, convivendo parcialmente com seu marido, uma vez que ele passa longos períodos em Londres, sob o pretexto de trabalhar para o *Foreign Office*, no Reino Unido. A princípio, a mulher não sabe da dupla identidade do companheiro, até o momento em que é interpelada por um casal membro do IRA, os Ruiz Kindelán, que de Berta se aproximou como se fossem amigos de Tomás, mas na tentativa de descobrir o seu paradeiro, ocasião em que realizava uma missão no estrangeiro. O casal comete uma agressão contra o filho da protagonista, Guillermo, o que a leva a descobrir a dupla identidade do parceiro e uma verdade parcial sobre os fatos. Tomás é enviado pelo serviço secreto para atuar na Guerra das Malvinas – conflito armado entre Argentina e Reino Unido, em 1982 – e desaparece, sendo dado como morto. É nesse momento que Berta se depara com a possível morte do marido, evento em que se tem um entrelaçamento entre a ausência física do corpo morto, o esquecimento e a expectativa de um retorno incerto. Assumindo a voz narrativa do romance, Berta vive seus dias como uma Penélope contemporânea à espera do marido ao longo de doze anos. As digressões mariasianas, agora na voz feminina, refletem sobre a morte na perspectiva dos mortos retornados, o *revenant*, cujo folclore, originário na Europa Ocidental, remete ao mito do cadáver que volta à vida para o assombro e desespero dos vivos. Há, em *Berta*, outro importante hipotexto literário e fílmico, no diálogo com a obra *The wife of Martin Guerre* (1941), da escritora norte-americana Janet Lewis (1899-1998) - além de *O Coronel Chabert*, de Balzac.

*A esposa de Martin Guerre*²³⁸, em linhas gerais, é uma história baseada em fatos reais, que se passa no século XVI e nos conta sobre o desaparecimento de um homem, Martin Guerre, que foge para não ser acusado de um suposto roubo. Passados oito anos, eis que

²³⁶ Tradução nossa.

²³⁷ FW/GC IV, § 276.

²³⁸ Tradução nossa.

regressa àquela família – e à esposa Bertrande - um homem com as mesmas características de Martin, que é recebido com muita felicidade pelos seus entes, mas, com o passar do tempo, tem sua identidade questionada, visto que Bertrande já não tem certeza de que aquele seja o seu marido desaparecido. O romance é narrado pelo ponto de vista da esposa, sobre os motivos que os levaram ao precoce enlace, o sofrimento da ausência e da dúvida em se ver obrigada a conviver com um estranho, independentemente de ser, aquele novo homem, o verdadeiro Martin. Em relação à transtextualidade em *Berta Isla* e as obras de Lewis e Balzac, Lopez (2019) afirma que:

La novela conjuga estas dos historias pasadas por el tamiz mental de Berta, gracias a la posibilidad concedida por el pensamiento de pensar una cosa y su contraria, con idéntica convicción: que Tomás no regrese—como en la nouvelle de Balzac—o que regrese como Martin Guerre y no sea reconocido y se sienta como un fantasma o un impostor. Desde estas coordenadas la novela actualiza el tema del fantasma a partir de la figura del desaparecido y, a la postre, révenant, palabra francesa empleada para denominar al fantasma, al que regresa (Pozuelo Yvancos 2017a), cruzando las historias de Chabert y Martin Guerre.²³⁹

Em vista do que foi dito, mais uma vez o texto mariasiano recria o tópos do fantasma a fim de figurar o mistério da morte; em *Berta*, os hipotextos literários em diálogo com a obra trazem à tona um destino para Tomás, como um morto regressado, o *revenant*, ou a ausência estabelecida no desaparecimento físico. Seja como for, a morte é em *Berta Isla* caracterizada por figuras fantasmáticas que representam um duplo de Tomás em seu futuro abstrato, no tempo do sonhado e do imaginado, tão bem entrecruzados à imanência das personagens pela poética de Marías.

2.3.6 O nada e a angústia: *This is the death of the air...*

Tomás tardó cuatro semanas en reaparecer desde el episodio, desde el incidente, desde el inmenso susto del que jamás me he recuperado, todavía sueño a veces con esa escena y me despierto jadeante y bañada en sudor como si aún estuviera en el día anterior y aplazó cualquier conversación hasta su llegada.²⁴⁰

O terceiro capítulo de *Berta Isla* inaugura a voz dialógica de Berta, que, a partir do relato sobre o casamento com Tomás (ou Tom), conta-nos uma história de amor e engano vivida como esposa de um agente do M.16: do casamento à constante ausência do marido,

²³⁹ LÓPEZ, 2019, p. 184

²⁴⁰ MARÍAS, 2017, p. 219.

passando pelo acidente que quase pôs em risco a vida do primeiro filho do casal, Guillermo, até a chegada do clímax narrativo, quando a mulher descobre a verdadeira identidade do companheiro. No fragmento acima, temos a narração sobre o retorno de Tomás após o incidente responsável pelo reconhecimento narrativo, a revelação de que ele não somente trabalhava para o Foreign Office britânico e embaixada espanhola no estrangeiro, como também era um agente secreto. Essa revelação é relatada ao longo de inúmeras páginas, mas é iniciada nesse capítulo, em ocasião do surgimento das personagens Mary Kate e Miguel, os Ruiz Kindelán, e todos os percalços que o desastroso encontro traz para o desenvolvimento diegético.

A protagonista estava em um parque com seu filho, Guillermo, quando foi interrompida pelo casal que se apresentara como amigos de Tomás, a quem supostamente conheceram em uma conferência internacional. Um casal bastante curioso e inseparável, “adotam” a Berta e a seu filho, estabelecendo uma relação de amizade e de certa intimidade com a jovem e solitária professora de literatura. Certo dia, porém, Guillermo encontrava-se doente e, por essa razão, Berta decide não sair de casa, mas recebe a visita do casal e, a partir desse encontro, tem-se a peripécia desencadeante do reconhecimento narrativo: a vida dupla de seu marido, constantemente ausente da vida conjugal e familiar. Em uma conversa aparentemente inofensiva, Miguel Kindelán retira de seus pertences um isqueiro, o qual manuseia enquanto conversa com Berta e Mary Kate, em uma situação que, a priori, nada tinha de excepcional. Até o momento em que se tem uma mudança de postura das personagens, causando o estranhamento da protagonista, pois passaram a fazer perguntas por demais pessoais, desconexas e indecorosas:

- Dime, ¿tú estás segura de que se dedica en Londres a lo que te dice que se dedica? Aún es más, ¿estás segura de que es en Londres dónde está? ¿De qué está ahora mismo allí?

- Bueno, sólo sé lo que él me cuenta. Ya os he dicho que no es mucho, no entra en detalles que a mí ni me van ni me vienen, y además yo presto poca atención. – Me quedé pensativa un segundo -. De lo que a uno le cuentan nunca puede tener seguridad, cómo es posible tenerla, ¿verdad? Pero vamos, aunque es él quien suele llamarme, tengo dos teléfonos suyos de Londres por si surge una emergencia. ¿Por qué no iba a estar donde dice?²⁴¹

A narração produzida por Berta é uma mescla de seu fluxo de consciência e das digressões da personagem, mediadas por um discurso direto e indireto livre, de maneira que temos a construção de um texto dialógico e múltiplo, à medida que apresenta o ponto de vista

²⁴¹ MARÍAS, 2017, p. 182.

limitado da protagonista e de sua trajetória até a descoberta da verdadeira profissão do marido, partindo do encontro com os Ruiz Kindelán, passando por telefonemas a Londres, ocasião em que conversa com o misterioso Ted Resbery (na verdade, Bertam Tupra), até a comunicação à distância e presencial com Tomás Nevinson. Prosseguindo com o episódio do acidente de seu filho, Berta fica ansiosa em relação às excessivas perguntas do casal, uma vez que não detinha as informações necessárias para satisfazê-los a curiosidade, ou o que parecia, até então, uma desconfiança pueril. De repente, nasce desse diálogo um clima de inquietação, medo e violência. O casal, prepotentemente, explica à mulher a desconfiança de que seu parceiro fosse membro da *Military Intelligence*, corpo militar responsável por formar uma frente de invasão à Irlanda, remetendo ao contexto conflitivo entre Inglaterra e a cidade de Belfast. Com a incisiva curiosidade dos Kindelán, Miguel retira do bolso uma pequena lata de gasolina, da mesma marca do isqueiro – Zippo – que até então manuseava. Desse objeto saía um combustível inflamável de dentro de um pequeno orifício e é com ele que o homem se aproxima do filho de Berta e a ameaça, deixando cair sobre o carrinho da criança, seu pijama e lençóis infantis, o líquido inflamável. Em seguida, o homem acende o isqueiro, próximo à criança, causando o assombro daquela mãe: “- Por favor, Miguel, cierra la caperuza, no vayas a encender ahora. Has rociado el moisés, no sé cómo se te ocurre manejar eso aquí, encima del niño. Y cierra también este bote, cómo es que lo llevabas abierto”. (Marías, 2017, p. 189). Finalmente, a mulher entende que estava diante de um atentado: “- Haré lo que tu quieras, Miguel [...] Déjame, por favor (Marías, 2017, p. 194).

O casal estava de mudança para o país de origem e, ainda que a partir de então não pudessem, pela distância física, causar dano a Berta e ao filho, é com esse incidente que ocorre o surgimento da dúvida que, se por um lado é danosa, por outro foi positiva porque resgatou Berta do estado de torpor e de alienação com que levava seus dias. No capítulo quatro do romance, a mulher decide investigar se a desconfiança levantada pelo estranho casal teria algum cabimento; ela telefona ao marido, em vão, visto que ele se encontrava inacessível. É nesse momento que a protagonista, em monólogo interior, rememora o comportamento recente do parceiro, que, apesar de excêntrico, até então havia sido tratado com indiferença. Assombrada pela íntima convicção de que Tomás mantinha uma dupla identidade, evocou o misterioso verso de T. S. Eliot repetido pelo companheiro quando esse se via distraído, barbeando-se ou cantarolando frases soltas:

[...] ‘Esta es la muerte del aire’, decía. [...] Y tras unos cuantos versos más venía la condena de los otros dos elementos: ‘Esta es la muerte del agua y el fuego’, ojalá hubiera estado el fuego muerto la mañana de la gasolina y el encendedor. Pero el

que a mí me rondaba era el primero, ‘*This is the death of the air*’, así lo recitaba en inglés.²⁴²

De acordo com Candeloro (2020, p.54), a frase verbalizada por Tomás, de forma inconsciente, é o verso 12 da sessão V do poema *Little Gidding*, que, para a personagem, lhe servia como premeditação acerca de um perigo iminente, como na acusação sofrida pela morte de Janet Jeffreys ou em seu encontro com Bertam Tupra. À medida que o romance se desenvolve e Berta se torna a principal narradora e personagem, também ela passa a reproduzi-lo, como uma forma de se precaver do medo e da angústia. Para ambos, portanto, os versos de T. S. Eliot, importante intertextualidade em *Berta Isla*, adquirem o caráter de um lema ou oração, porque são proferidos quando as personagens se veem assombradas por suas memórias traumáticas e pela angústia da morte. Logo, pode-se dizer que também essa transtextualidade é uma maneira de abordar o enigma da finitude no romance, a partir da expressão de uma angústia íntima e secreta de ambas as personagens:

Pues bien, a partir de este momento, los versos de los Four Quartets empezarán a formar parte de manera estable del idiolecto de Berta Isla; aunque también tenemos que subrayar que las citas casi nunca serán literales y hay veces en las que Berta citará versos que nunca hemos visto traducidos ni tampoco citados por parte de Tomás. Es lo que se deduce de este fragmento.²⁴³

A angústia é, para a Filosofia, uma significativa expressão do humano sobre a morte. De acordo com Flávia Neves Ferreira (2018), a angústia em Heidegger, em interpretação de *Ser e o Tempo* (1927/1986), parte da premissa de que ela é, diante da morte, o sentido autêntico do dasein na sua extensão do poder-ser. O dasein, ser-para-a morte, ao tomar consciência sobre a finitude o faz sobre si mesmo, pois é impossível que ele tenha acesso direto a uma morte além da sua própria (Dastur, 2002, p. 75), de maneira que, na apreensão de sua inexistência, o dasein se angustia (Ferreira, 2018, p. 86), devido ao encontro com o nada. No aforisma 40 de *Ser e o Tempo*, em que Heidegger tece considerações sobre “A disposição fundamental da angústia como abertura privilegiada da pre-sença” (1927, p.247), o filósofo pondera:

Por isso a angústia também não “vê” um “aqui” e um “ali” determinados, de onde o ameaçador se aproximasse. O que caracteriza o referente da angústia é o fato do ameaçador não se encontrar em *lugar nenhum*. Ela não sabe o que é aquilo com que se angustia. [...] Aquilo com que a angústia se angustia é o “nada” que não se revela “em parte alguma”. Fenomenalmente, a impertinência do nada e do em parte alguma

²⁴² MARÍAS, 2017, p. 212.

²⁴³ CANDELORO, Antonio. *Berta Isla*, de Javier Marías: Una lectura intertextual (De T.S. Eliot a Haethorne y Milton). *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura Comparada*, n.4, p.46-65, 2020, p. 56.

intramundanos significa que a *angústia se angustia* com o mundo como tal. A total insignificância que se anuncia no nada e no em parte alguma não significa ausência do mundo. Significa que o ente intramundano em si mesmo tem tão pouca importância que, em razão dessa insignificância do intramundano, somente o mundo se impõe em sua mundanidade.²⁴⁴

Para Dastur (2002, p. 78), em leitura do pensamento de Heidegger, a morte é uma maneira de existir do *dasein*, visto que “... a partir do instante em que um homem vem à vida, ele já é velho bastante para morrer”. De fato, a morte é o que completa a sua totalidade: “La muerte es una forma de ser que el Dasein assume desde que es” (Levinas, 1944, p. 55). Morrer, no pensamento heideggeriano, não traz a noção de espera por um ponto final, mas, sim, a de realização, expressão máxima de sua autenticidade; ser é morrer e se não houvesse a morte, não haveria o tempo e o próprio *dasein* (Levinas, 1944, p. 68). Como uma consciência da vida, porque é a possibilidade do ser, a sua inserção na intramundanidade e na relação ôntica com os entes é o que provém a noção heideggeriana de desvelamento. Em nossa interpretação, a linguagem é o desvelamento por excelência, uma vez que a morte é o acontecimento inalcançável pela própria linguagem, senão pelo aniquilamento e o nada, tem-se, portanto, a angústia do ser, porque, nesse sentido, “ele se depara com o nada enquanto fenômeno” (Sartre, 1997, p. 59). No excerto destacado acima, Heidegger afirma que a expressão da angústia não provém de parte alguma; entendemos, então, que a angústia do ser se dá pela nulidade que o aproxima da morte; a ausência, o silêncio, o nada, a dúvida sobre a própria durabilidade da existência. Na interpretação de Maurice Blanchot (1949/2011):

... é nisso que podemos dizer que existe ser, porque existe o nada: a morte é a possibilidade do homem, é sua chance, é por ela que nos resta futuro de um mundo realizado; a morte é a maior esperança dos homens, sua única esperança de serem homens. Assim, a existência é a sua única e verdadeira angústia, como bem mostrou Emmanuel Levinas; a existência lhes dá medo, não em razão da morte, que poderia lhe pôr um termo, mas porque exclui a morte, porque sob a morte está ainda ali, presença no fundo da ausência, dia inexorável sobre o qual nascem e morrem todos os dias. E morrer, certamente, é nossa preocupação.²⁴⁵

Entendemos o pensamento de Blanchot, acima destacado, harmônico ao de Heidegger, porque apresenta a morte como realização máxima do ser; o acontecimento que lhe permite desenvolver a sua potência extrema, em completude e continuidade. Se a morte é, nesse sentido, plenitude e concretização de um projeto do ser-para-a morte, a existência é o que causa o medo e a angústia. Embora haja no pensamento desses filósofos uma metafísica existencialista, observamos pontos comunicantes com a noção que Nietzsche apresenta sobre

²⁴⁴ HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo Parte I**. São Paulo: Editora Vozes, 1986, p. 250.

²⁴⁵ BLANCHOT, 2011, p. 344.

a morte. Se, para Nietzsche, a morte é o aniquilamento que conduz o retorno ao inorgânico, alternadamente, primo estado da vida, também a morte em Nietzsche é uma realização máxima, porque conduz o ser humano à experiência da continuidade e adesão à terra. Em Nietzsche, no entanto, diferentemente de Blanchot e Heidegger, o desvelamento da linguagem não se dá pelo limite do nada, da morte e da aniquilação, posto que interpretamos, conforme seu pensamento, a linguagem como devir criação. Desse modo, o nada e a angústia do ser devem ser transvalorados quando se assimila o pensamento do Eterno Retorno. Também no conceito de morte voluntária ou liberdade para a morte, a ser abordado no próximo capítulo, existem semelhanças com o pensamento de Heidegger ao assumir que a morte é o destino dos indivíduos, quando esses a escolhem conscientes de seu papel, não influenciados pela metafísica socrático-platônica ou pelo pensamento cristão. Em outras palavras, somos feitos para a vida, não para a morte; mas esta é o complemento para todo aquele que afirma a vida e o devir. Portanto, voltando ao romance de Mariás, pode-se dizer que as personagens mariasianas (Berta inclusa) são capazes de transvalorar a angústia da morte em suas ações. Embora não experimentem a morte propriamente dita, tanto Berta quanto Victor a encontram através da morte do outro; no caso de Berta, especialmente, a angústia diante do nada deixado por Tomás se desvela na experiência narrativa da finitude.

Berta Isla é um texto no qual o estatuto da morte se apresenta como ausência, o nada e a angústia: a ausência do corpo morto de Janet Jeffreys é também a ausência dos corpos desaparecidos pelo franquismo. O nada é o ocaso físico da morte, que no velamento do corpo morto não realiza ao vivente uma confirmação. A angústia, portanto, é uma atmosfera constante no romance que encontra nos versos eliotianos de *Little Gidding* uma expressão de linguagem. As personagens os repetem como se buscassem uma aniquilação para a angústia sentida ou por um simulacro de sua morte. Berta, por fim, descobre que o marido é um agente secreto. Apesar da tentativa de desvendar o mistério por meio de Ted Resbery, a mulher só teve a verdade desvelada quando, depois de quatro semanas, Tomás retornou a Madrid e lhe revelou o segredo. A partir disso, a protagonista se tornou cúmplice da dupla identidade do marido, aceitando uma convivência compartilhada em uma vida pela metade.

2.3.7 O Eterno Retorno [dos mortos]

Passaram-se seis anos desde que Berta descobriu a verdade sobre Tomás. A mulher seguiu o percurso natural da vida: obteve uma vaga como professora na Universidad Complutense de Madrid e tiveram uma segunda filha, Elisa. Tomás continuou a vida de espião, entre idas e vindas, mas Berta começou a não se conformar tão passivamente com a situação estabelecida. Em intertextualidade com o texto de Shakespeare Enrique V, Berta provocou a reflexão, em conversa com o marido, sobre até que ponto a guerra não é uma manipulação de homens em busca de uma condecoração ilusória. A mulher então perguntou ao companheiro se ele se recordava da cena shakespeariana em que, na noite antes da batalha, o Rei se disfarça e se infiltra entre os soldados que lutavam para seu reinado, apresentando-se como um amigo e lhes tratando como igual:

- Esos soldados saben que sirven al Rey, aunque jamás lo hayan visto en persona, y están bien dispuestos a ello, como lo estás tu desde hace años a servir a tu querida Inglaterra, tan inesperadamente querida. Pero incluso esos hombres sencillos se preguntan por la causa de la batalla que librarán con el alba y en la que quizá pierdan la vida. Y uno de ellos anuncia: ‘Arduas cuentas habrá de rendir el Rey si no es buena causa la de su guerra, cuando todas esas piernas y brazos y cabezas segadas en la batalla se junten el día final y griten todas “Morimos en tal lugar”, eso dice. Y en efecto, nadie sabe nunca si son buenas las causas ajenas.’²⁴⁶

A provocação de Berta levou Tomás a refletir se não seria um fantoche nas mãos de ideologias sobre as quais não detinha pleno conhecimento. A cena de Enrique V é, dessa forma, inserida na narrativa pelo recurso da alusão intertextual, a fim de promover a conversa entre o casal. Tomás é incisivo ao responder que: “– Si no me falla la memoria, también se dice en esta escena famosa que ‘si es mala su causa, nuestra obediencia al Rey nos limpia a nosotros de lo criminal que haya en ella’” (Marías, 2017, p. 285). A resposta de Tomás transparece a sua vinculação à ideologia britânica. O que ocorre em seguida é a convocação do espião para atuar na Guerra das Malvinas:

A Tomás aún le dio tiempo a restregarme lo que me había dicho aquella tarde, apenas un mes después, cuando los militares de la dictadura argentina invadieron insensatamente y con patriotismo falso las Islas Malvinas o Falklands, según el bando y la lengua que se refirieran a ellas, posesión británica desde 1833.²⁴⁷

É notório, no fragmento destacado, onde temos o discurso de Berta com base nas interpretações de Tomás, o caráter eurocêntrico e colonizador que é dado pelo romance ao conflito que levou a Argentina a uma crise econômica, diplomática e política ainda vigente. O fato é que o acontecimento histórico no romance não ganha protagonismo enquanto um relato

²⁴⁶ MARÍAS, 2017, p. 284.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 309.

de guerra; serve-lhe, apenas, como cenário para o desaparecimento de Tomás ao longo de doze anos, uma vez que é convocado para atuar como agente secreto, o que é rapidamente inferido por Berta devido ao idioma do país em guerra ser o castelhano, língua materna do marido:

El 3 de abril de 1982, en que el Consejo de Seguridad de la ONU exigió sin éxito el cese inmediato de las hostilidades y la retirada de todas las fuerzas argentinas de las Falklands [...] Tomás me comunicó que debía marchar a Inglaterra sin tardanza, al día siguiente. Y solo uno después, el 5, la Task Force británica zarpó de Portsmouth, despedida y vitoreada por una multitud belicosa y sorprendentemente sedienta de sangre, que clamaba por la restauración de un honor abaratado, si se comparaba con el de tantas gestas y resistencias pasadas. Al fin y al cabo, en el último siglo y medio largo, la nación se había enfrentado a Napoleón, al Zar, al Kaiser y a Hitler, entre otros muchos, demasiados. El día 4 fui a decirle adiós al aeropuerto.²⁴⁸

A guerra durou dois meses e meio e foi acompanhada diariamente por Berta, ansiosa pelo retorno do companheiro, que não ocorreu. Tomás desapareceu e foi dado como morto. Bertam Tupra (ou Ted Resbery) foi o responsável por dar a notícia à mulher e a orientar-lhe, a partir de então, sobre os procedimentos legais a serem tomados diante de uma Morte *in absentia*, isto é, uma morte presumida. Bertam Tupra recomendou a Berta que já não esperasse por Tomás e que refizesse sua vida:

Ha habido gente a la que se ha dado por perdida durante años y que luego ha reaparecido, o se ha averiguado que llevaba todo ese tiempo escondida em tal o cual lugar. Bajo una identidad falsa y ejerciendo una profesión insospechada que nada tenía que ver con sus aptitudes y formación. [...] Que no haya tenido más remedio que convertirse en durmiente, sin perspectivas de despertar a corto plazo. Así que es posible que un día se presente sin más. [...] Sea como sean mi recomendación es que no espere a Tom, Mrs Nevinston, no de momento, no en largo tiempo.²⁴⁹

Os anos se passaram e Berta se fez menos jovem, conforme nos narra a protagonista a partir do sétimo capítulo do romance. Já se sabe que a literatura mariasiana é repleta de digressões que refletem sobre a vida e sobre a morte, o que não é diferente em *Berta Isla* a partir desse capítulo. O morto vivente é a metáfora para o desaparecimento de Tomás e de seu corpo nunca encontrado, quando ainda se acreditava que houvera falecido, apesar da ausência de comprovação. É nesse ponto que o romance se serve dos subtextos já mencionados anteriormente, *El Coronel Charbet* e *La mujer de Martin Guerre*:

Hay en casi todo el mundo un elemento de superstición con los cuerpos: mientras no aparecen, nadie se atreve a considerarlos cadáveres, no del todo. Aún menos si no existen testimonios orales ni escritos de quienes los vieron morir, y, a Tomás nadie

²⁴⁸ MARÍAS, 2017, p. 312.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 348.

lo había visto morir. Tras el comentario de Tupra al respecto, había leído *El Coronel Charbet* y no quería que le sucediera a Tomás, si resucitaba un día, lo mismo que aquel pobre militar cuya supervivencia era negada hasta por su propia mujer horrorizada por su resurrección, vuelta a casar con un Conde y con hijos de ese segundo marido de mayores provecho y rango y mucho porvenir; [...] No lo era en cambio el asunto de una película francesa que vi poco después y que gozó de popularidad, *El regreso de Martin Guerre*. Era de 1981 o 1982 pero debí de verla de 1984, cuando vencí mis resistencias y finalmente me atreví: varias personas me habían hablado de ella y su tema me causaba temor. Estaba basada en una historia real, acontecida en el sur de Francia, muy cerca de España, en el siglo XVI, y también – supe luego – en una excelente novelización de 1941, *La mujer de Martin Guerre*, escrita por una autora americana para mí desconocida hasta entonces (pese a mis clases y a mi especialidad), Janet Lewis.²⁵⁰

Berta refaz a vida ao longo dos doze anos subsequentes ao desaparecimento de Tomás. A protagonista chega a buscar por Esteban Yanes, o toureiro com quem manteve uma breve aventura amorosa no início do romance, quando ainda era uma jovem estudante. Tanto os pais de Berta quanto os de Tomás falecem. A austera ampulheta do tempo e da vida não deixou de esvair-se devido ao desaparecimento do marido, de maneira que era preciso reconstituir o ciclo da vida: *Mors certa, hora incerta*. Conforme analisamos no primeiro capítulo desta tese, a relação do ser humano com o cadáver e o sepultamento é uma alegoria da sua própria existência, à medida que enterrar os mortos é um princípio civilizatório, mas também um reconhecimento sobre a própria finitude. A impossibilidade de fazê-lo foi, ao longo da história, motivo de revoltas, endemias e modificações na mentalidade sobre a morte, do medievo até o contemporâneo, se levamos em consideração o contexto atual da pandemia de Covid-19. Velar os mortos é um rito que harmoniza a separação natural dos vivos e dos mortos. Na cultura, nas artes e na literatura, não só romântica, mas também contemporânea, o motivo dos mortos-vivos sempre foi de extrema importância no que diz respeito à relação do indivíduo com a arte e a ficção, desde Bela Lugosi, em *O Zombi*, de 1932, chegando à saga juvenil *Crepúsculo* (2008- 2012) e às séries televisivas para streamings como *The Walking Dead* (2010) ou *Les Revenants* (2012-2015):

Os mortos vivos são reconhecidos pela expressão fixa e pela entonação nasal, por repetirem ações aparentemente sem sentido e de forma tosca, e pela fala limitada e repetitiva. São olhados com comiseração; o medo ressalva a possibilidade de se sofrer o mesmo destino – ver-se transformado num morto-vivo. A preocupação de que um familiar falecido se possa tornar um morto-vivo justifica a decapitação do cadáver antes do enterro, ou a colocação de amuletos no caixão.²⁵¹

²⁵⁰ MARÍAS, 2017, p. 375.

²⁵¹ LITTLEWOOD, Roland. Mortos-Vivos. In: HOWARTH, Glennys; LEAMAN, Oliver. **Enciclopédia da morte e da arte de morrer**. 1 ed. Lisboa: Quimera, 2004, p.372-373.

A humanidade convive com o motivo do morto-vivente, o retornado, em muitos campos da cultura. Em *Berta Isla*, esse *tópos* é atualizado como signo político contemporâneo. Se pensarmos nos países latino-americanos que viveram ditaduras violentas, é comum haver ainda grupos que reclamam por justiça e pelos corpos dos seus mortos desaparecidos na ditadura, como acontece com as mulheres argentinas que fundaram o grupo *Asociación Madres de la Plaza de Mayo*. Assim, a presença da morte política perpassa o romance do início ao fim, como no suposto suicídio do jovem estudante Enrique Ruano, que encontra eco na morte presumida de Tomás, porque iniciam e finalizam a narrativa ciclicamente. Contrariando todas as expectativas, entretanto, Tomás ressurge, selando um destino semelhante ao que se tem em *El regreso de Martin Guerre*. É no oitavo capítulo do romance que a personagem é reinserida na narrativa, junto à narração heterodiegética.

Ao longo de doze anos, Tomás viveu uma existência dupla, chegando a consumir outro casamento e a ter outra filha, detalhes que serão retomados na obra posterior *Tomás Nevinston* (2021), último romance de Javier Marías publicado em vida. No décimo e último capítulo da obra, Tomás ressurge na vida de Berta. Pouco antes de se ater ao timbre da campanha, através da voz monologal, que retorna à narrativa, Berta reflete em uma digressão interior sobre a relação entre os vivos e os mortos e o perigo de que esses mundos se misturem. Por vezes, o melhor é esquecê-los; mas, será isso possível? “Quien se puede acordar de sus muertos; lo mismo que si no hubieran existido, borrados un poco más pronto que los que consiguieron salir vivo de ellas (referindo-se à guerra)” (Marías, 2017, p. 528). Soa o timbre da campanha e Berta recebe Tomás com estranhamento, como se estivesse diante de um “retornado”, conforme enuncia a personagem em fluxo de consciência: “Uno nunca espera que reaparezca un muerto, aunque su cuerpo no se haya encontrado. Y tampoco espera a los desaparecidos, ni a los huidos ni a los desterrados” (Marías, 2017, p. 531). Após um ano e meio do retorno de Tomás, o casal conseguiu estabelecer uma rotina de vida. Não se divorciaram; seguiram juntos e Berta compreendeu que tudo se tratara de um equívoco já resolvido. Apesar da existência de outra família, uma ou muitas outras vidas, a mulher – assim como Tomás no início do romance, quando obrigado a abraçar a vida de espionagem – aceitou o retorno da morte, metaforizada na sobrevivência de Tomás; aceitou o destino, sem ressentimentos e culpas, transvalorando a angústia da ausência em afirmação da vida e do devir. Há, em nossa interpretação, também na personagem de Berta, uma adesão ao *Amor Fati* e, conseqüentemente, ao Eterno Retorno de Nietzsche, a partir de uma interpretação ética. As últimas frases do romance nos dizem que: “Eso es lo que suele pasar con las vidas que, como

la mía y también la suya, en realidad como tantas y tantas, solamente están y esperan” (Marías, 2017, p. 544).

No início de nossa análise sobre *Mañana en la batalla piensa en mí*, no desafio de estabelecer um diálogo entre a prosa mariasiana e o pensamento extemporâneo de Friedrich Nietzsche, começamos por investigar a interpretação da morte dada pelo filósofo a partir de sua formulação cosmológica acerca do Eterno Retorno, partindo da teoria do orgânico e do surgimento da vida humana como um erro. Devido à complexidade dessa teoria, incompleta no pensamento filosófico de Nietzsche, outra leitura possível – e que também pode ser aproximada das obras *Berta Isla* e *Mañana en la batalla piensa en mí* – é a de um viés ético sobre o conceito, que encontra na figura do Zaratustra nietzschiano o seu principal afirmador. Zaratustra foi curado do niilismo negativo depois de anos de reclusão em sua caverna solitária, também de uma visão linear sobre o tempo, noção imperfeita de temporalidade, conforme afirmou Machado (2018)²⁵². A personagem nietzschiana consegue se livrar da noção de tempo enquanto imitação da eternidade, entendendo que somente com a morte de Deus o ser humano se transforma em criador: “criar é dignificar o devir. [...] Podeis criar Deus? Não. Mas podeis criar o Super-homem” (Machado, 2018)²⁵³. Nesse sentido, a grande descoberta de Zaratustra é o enaltecimento do ser humano como potência criadora, em crítica contra o antropomorfismo, reconhecendo na vida a fonte inesgotável de criação. A essa inexorável potência criadora da vida está atrelada a noção de tempo circular, que rompe com o desejo de vingança do tempo passado, afirmando-o para alcançar, por fim, a transvaloração de todos os valores, pois só afirmando o passado se torna possível afirmar o tempo cíclico da vida:

A coragem mata, também, a vertigem ante os abismos; e onde o homem não estaria ante abismos? O próprio ver – não é ver abismos? A coragem é o melhor matador: a coragem mata, ainda, a compaixão. Mas a compaixão é o abismo mais profundo: quanto mais fundo olha o homem dentro da vida, tanto mais fundo olha, também, dentro da dor. Mas a coragem é o melhor matador, a coragem que ataca; mata, ainda, a morte, porque diz: ‘Era isso, a vida? Pois muito bem, mais uma vez!’²⁵⁴

Em outro fragmento de *Assim falou Zaratustra*, tem-se:

[...] Regressarei com este sol, com esta terra, com esta águia, com esta serpente, não para uma vida nova ou para uma vida melhor ou análoga. Tornarei eternamente para esta mesma vida, igual em ponto grande e também em pequeno, a fim de ensinar outra vez o eterno regresso das coisas, a fim de repetir mais uma vez as palavras do

²⁵² Informação verbal.

²⁵³ Informação verbal.

²⁵⁴ Za/ZA III, *Da Visão e do Enigma*.

grande meio-dia, da terra e dos homens, a fim de instruir novamente os homens sobre o super-homem.²⁵⁵

Somente afirmando o tempo passado é que se pode afirmar o devir, fazendo do Eterno Retorno um antídoto contra a vingança do “querer para trás”. É preciso transfigurar também o passado, tornando-o uma afirmação da vontade de potência, transformando todo “foi assim” em “assim o quis”: “Querer o passado, querer o ‘foi assim’, reconciliar-se com o tempo até no sentido de ‘querer para trás’ significa - embora isso ainda não seja dito explicitamente - afirmar o eterno retorno” (Machado, 2011, p. 109). Devido à complexidade da teoria cosmológica de Nietzsche, a sua mensagem obteve maior efeito em seus leitores por meio de uma interpretação ética. E o que seria o Eterno Retorno do ponto de vista ético? Seria um convite ou um desejo? Aceitar o retorno da vida tal qual ela se apresenta é aceitar a transvaloração de todos os valores. Em *A Gaia Ciência (Die fröhliche Wissenschaft)*, de 1881, o fenômeno é descrito pela primeira vez:

E se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e te dissesse: "Esta vida, assim como tu vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes: e não haverá nela nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indivisivelmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar, e tudo na mesma ordem e sequência - e do mesmo modo esta aranha e este luar entre as árvores, e do mesmo modo este instante e eu próprio. A eterna ampulheta da existência será sempre virada outra vez - e tu com ela, poeirinha da poeira!". Não te lançarias ao chão e rangerias os dentes e amaldiçoarias o demônio que te falasses assim? Ou viveste alguma vez um instante descomunal, em que lhe responderias: "Tu és um deus e nunca ouvi nada mais divino!" Se esse pensamento adquirisse poder sobre ti, assim como tu és, ele te transformaria e talvez te triturasse: a pergunta diante de tudo e de cada coisa: "Quero isto ainda uma vez e inúmeras vezes?" pesaria como o mais pesado dos pesos sobre o teu agir! Ou, então, como terias de ficar de bem contigo e mesmo com a vida, para não desejar nada mais do que essa última, eterna confirmação e chancela?²⁵⁶

O demônio figura uma voz interior e a sua proposição assume um caráter ficcional que, no entanto, deve ser refletido pelo interlocutor como uma possibilidade. Sendo o número de fatos ocorridos na vida do indivíduo limitados e a ideia de tempo circular, cada evento vivido retornaria da mesma maneira em um número infinito de vezes. A ideia aqui é viver a vida como se ela retornasse eternamente, cada gozo, cada júbilo; cada perda, cada frustração. O ensinamento nietzschiano é um aviso para que amemos a vida em sua totalidade: *Amor Fati!* O desafio do *Amor Fati* se aplica à lógica de que a vida deve ser amada e afirmada incondicionalmente, independentemente dos infortúnios que ela traz. Aceitar o retorno da vida

²⁵⁵ Za/ZA III, *O Convalescente*.

²⁵⁶ FW/GC IV, *O peso mais pesado*.

tal qual ela se apresenta é aceitar a transvaloração de todos os valores. Como afirma o próprio filósofo:

[...] E como haveria de suportar ser homem, se o homem não fosse também poeta, decifrador de enigmas e redentor do acaso? Redimir aqueles do passado e transformar tudo e em vez de dizer “Já era!” se diga “Assim o quis!”, a isto eu chamaria de redenção. Vontade, assim se chama o libertador e o mensageiro da alegria. Esse foi meu ensinamento, meus amigos. Ouvi, porém, ainda isso agora: a própria vontade é ainda escrava. O querer liberta, mas como se chama aquele que aprisiona o próprio libertador? “Já era!” Assim se chama o ranger de dentes e a mais solitária aflição da vontade. Impotente contra o fato, a vontade é para todo o passado um malévolos espectador. A vontade não pode querer para trás. Não pode aniquilar o tempo e o desejo é sua mais solitária aflição.²⁵⁷

Em *Mañana la batalla piensa en mí*, interpretamos a presença do Eterno Retorno quando Victor, diante da exposição de Déan sobre a morte de Eva, vê retornar o mesmo acontecimento vivido: o envolvimento com a morte de uma mulher, a quem não prestou o devido socorro. O final aberto pode ser lido como a escolha de Victor por transvalorar a culpa sentida, abrindo mão de suas convicções e escolhendo ir embora pela primeira vez, metáfora de seu recomeço. Já em *Berta Isla*, o Eterno Retorno acontece através da afirmação do *Amor Fati*. Para Tomás Nevinson, quando decide aceitar o destino de espião, ainda que essa não fosse a sua vontade inicial e espontânea (de fato, a personagem deixa a espionagem e só retorna a ela tempos depois, como será narrado na obra homônima); para Berta, há alguns tipos de retorno. O primeiro e mais visível é o retorno da morte à vida, metaforizado na personagem de Tomás, quando reaparece após doze anos. Ela o aceita como marido e decide retomar a vida conjugal, já não como uma mera observadora dos fatos, mas como alguém que, após experimentar a angústia e o sofrimento da morte, está pronta para a afirmação, ganhando potência como protagonista, ainda que somente nos últimos capítulos do romance. Também Berta adere ao *Amor Fati* antes da resolução final, quando compreende a morte como parte inerente à vida. A seu modo, ela se refez da ausência de Tomás, de maneira que, quando se dá o reaparecimento do marido, ela já não é a mesma, visto que amadureceu na experiência da dor.

Do ponto de vista do discurso interior, através da constante repetição de citações intertextuais, em ambas as obras, transmite-se a ideia de uma circularidade temporal, seja em *Mañana* [...] na repetição do verso shakespeariano que dá nome ao romance ou no intertexto cervantino que remete ao pensamento de Marta, *meditatio mortis*. Em *Berta Isla*, os versos de *Little Gidding* de T. S. Eliot, presentes no romance do início ao fim, criam a perspectiva de

²⁵⁷ Za/ZA II, *Da Redenção*.

um tempo circular. Berta e Tom usam desses versos em seus momentos de angústia, produzindo um efeito temporal em que a precisão cronológica perde importância: “‘Esta es la muerte del aire’” (Marías, 2017, p. 369). Por fim, as protagonistas marianas, como Victor, Berta e Tomás, narram, vivem e criam cenários de morte sem serem por ela diretamente aniquilados, uma vez que permanecem vivas; contudo, cada uma dessas vidas se esvai um pouco, no momento em que se deparam com a morte de seus entes, acontecimento que lhes toca o ser por meio da culpa, do medo e da angústia. Essas personagens, cada uma a seu modo, transvaloram a morte e suas angústias pessoais, encontrando na criação narrativa e no plano de imanência a força plástica para a superação de suas inquietudes. São, como o texto de Javier Marías, transgressoras da finitude, artesãs da palavra, aedos da morte, porque escolhem a afirmação da vida.

III.

**MORTE VOLUNTÁRIA EM BERNARDO CARVALHO:
BARBÁRIE, CORPO E SACRIFÍCIO**

Figura 4 - *São Cristóvão carregando o menino Jesus*. Hyeronimus Bosch, 1490.



Fonte: Blog A vida numa Goa.²⁵⁸

²⁵⁸ Disponível em: <https://avidanumagoa.blogspot.com/search?q=S%C3%A3o+Crist%C3%B3v%C3%A3o>

*Tu és a lição de casa. Por todos os lados, nenhum
aluno*
Kafka, 1883-1924

*Please allow me to introduce myself
I'm a man of wealth and taste
I've been around for a long, long years
Stole million man's soul an faith
And I was 'round when Jesus Christ
Had his moment of doubt and pain
Made damn sure that Pilate
Washed his hands and sealed his fate...*
The Rolling Stones,
Sympathy for the devil, 1968²⁵⁹

No encontro *Conexões*, de novembro de 2017, na cidade de São Paulo, realizou-se um debate na presença das professoras Diana Klinger e Victória Saramago, mediado por João Cezar de Castro Rocha, ensaísta e consultor do Conexões Itaú Digital (informação verbal)²⁶⁰, a respeito da recepção internacional da obra do escritor Bernardo Carvalho, convidado especial para a mesa em questão. Em dado momento, foi perguntado ao prestigiado escritor a respeito do interesse internacional acerca da Literatura Contemporânea de Língua Portuguesa, questão a partir da qual Carvalho teceu uma pessimista reflexão sobre uma literatura ainda restrita a “guetos” intelectuais e confinada a um estereótipo de exotismo e à maneira criativa de lidar com a pobreza:

[...] Há uma espécie de desinteresse pela literatura brasileira, como se do Brasil não pudesse sair nada intelectualmente interessante, entendeu? Como se não houvesse produção intelectual possível saída do Brasil. E eu acho que isso aí tem a ver com duas coisas: uma tem a ver com a realidade, a gente vê, quer dizer, tudo bem, hoje agora é radical a coisa, o desinteresse pela Ciência e pela Educação, enfim, é...hoje a coisa se tornou [...], se tornou radical, mas esse negócio vem ao longo dos anos, tem uma resistência para tentar se fazer Ciência e Literatura no Brasil, mas a realidade e a organização social do Brasil resiste a esse tipo de, enfim, quer dizer, não quer, a elite brasileira é deseducada e é interessada na deseducação. Então isso é muito, muito curioso. E aí o que acontece quando o livro brasileiro chega fora é que tem um descrédito por princípio, quer dizer, uma pessoa formada nesse lugar ela não pode ser interessante, do ponto de vista intelectual, que é o ponto de vista que nos interessa fora. Então o que sai do Brasil que interessa um americano, um alemão, um

259 “Por favor, permita que eu me apresente/Sou um homem de riquezas e de bom gosto/Ando por aí há muitos anos/Roubei a alma e a fé de muitos homens. / E eu estava presente quando Jesus Cristo/Teve seu momento de dúvida e sofrimento/Eu me certifiquei de que Pilatos/Lavasse suas mãos e selasse seu destino” (*Simpatia pelo demônio*. The Rolling Stones – tradução nossa).

²⁶⁰ **Encontro Conexões**. A recepção internacional da Literatura de Bernardo Carvalho, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ouwgdWq5I0&list=PLetLyvTRdZRKvy4pfyrv7SPAmhsurAhbs> . Acesso em: 20 jan. 2022.

francês? São maneiras alternativas de lidar com a miséria, com a pobreza, com a favela, quer dizer, maneiras criativas, entre aspas, de lidar com problemas sociais, isso o brasileiro pode é fornecer para o exterior, mas nada que seja Ciência dura ou literatura do ponto de vista mais radical, enfim, intelectualmente mais... é...experimental, isso daí não pode vir do Brasil porque não é crível, entendeu? Não tem credibilidade nessa...é... É uma incompatibilidade que isso tenha sido produzido no Brasil.²⁶¹

Em seguida, Carvalho comentou sobre a recusa de publicação de um de seus livros por uma prestigiada editora espanhola. Conhecido por declarações polêmicas e por um sarcasmo mordaz, não deixa de ser curioso que um autor celebrado em tantos países e traduzido mundialmente se depare com o desinteresse editorial, o que nos leva a crer que ainda existem barreiras no que diz respeito à recepção da Literatura Brasileira no estrangeiro. Em seu livro *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (2012), Regina Dalcastagnè rememora a célebre frase de Antônio Cândido ao dizer que “Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime” (Cândido, 2006 [1959], p. 11, *apud* Dalcastagnè, 2012, p. 196). De acordo com a professora e pesquisadora, ela (a Literatura Brasileira) é capaz de exprimir a nossa identidade não apenas pelo que fala, mas também por aquilo que cala, de maneira que os silêncios na narrativa brasileira contemporânea são reveladores daquilo que compõe a mais injusta e opressiva estrutura social do país (Dalcastagnè, 2012, p. 196).

Se por um lado a nossa literatura é carregada de profundas lacunas no que diz respeito a sua emancipação social, cultural e artística, silenciada como estratégia de barbárie, ela possui, ao mesmo tempo, uma composição multifacetada, vivaz e autônoma, seja na figura do escritor e da escritora independentes ou no recente fenômeno da profusão de editoras alternativas, cujo projeto criativo vai ao encontro à pluralidade de grupos antes sem espaço e voz. Essa trajetória – a da Literatura Brasileira Contemporânea – não parte de uma data precisa, sendo a ela atribuída, pela crítica, a momentos distintos no que diz respeito ao seu processo formativo. A exemplo disso, a professora e pesquisadora Leyla Perrone Moisés (2016) afirma que:

Na falta de melhor designação, chamemos a literatura das primeiras décadas do século XXI de literatura contemporânea. Devemos convir que chamar a literatura da

261 **Encontro Conexões**. A recepção internacional da Literatura de Bernardo Carvalho, 2017. Informação verbal (adaptada) em 33:54. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ouwgdWq5JI0&list=PLeTLyvTRdZRKvy4pfyrv7SPAmhsurAhbs>. Acesso em: 20 jan. 2022.

virada do século de “contemporânea” é tão inconveniente quanto chamá-la de pós-moderna, porque o tempo se encarregará de mudar o sentido desse adjetivo...²⁶²

Para a escritura desta tese doutoral, compreendemos que, a partir de meados do século XX, motivado pelo contexto ditatorial vivido no Brasil, houve as primeiras manifestações de uma literatura que se diferenciava do que até então fora produzido no país, pelas gerações modernistas em sua tripartição, do ponto de vista didático. Desse modo, entendemos o ano de 1964 como uma data imprescindível para celebrar o início dessa produção sobre a qual ainda muito temos a aprender, como espectadores contemporâneos que somos desta escrita-viva em devir.

De acordo com José Helber Tavares de Araújo (2019), o regime ditatorial, que desolou o país a partir de 1964, ecoou violentamente no possível percurso natural da estética modernista literária, causando uma ruptura definitiva com o projeto literário em questão, este que – de acordo com Habermas (1980 *apud* Araújo, 2019, p.8) - foi interrompido para que a posteriori viesse a se reconciliar forçosamente com a sua “... própria ausência de tentativa de reconciliação” (Araújo, 2012, p.8). Nesse sentido, a obra *Itinerário Político do Romance Pós-64: A Festa*, de Renato Franco (1998), realiza uma pertinente análise crítica sobre romances que nasceram a partir do violento contexto da ditadura militar, esboçando traços de uma nova vertente literária. Seu trabalho se articula mediante conjuntos de representações literárias estabelecidas a partir do regime de 64, explorando um *corpus* que nos conta sobre a vida política da época e da formação da literatura como um espaço pouco auspicioso. Segundo Franco (1998), apesar da memorável ruptura literária, o período concernente aos anos de 1964-1968 não foi favorável à prosa de ficção, uma vez que, após o golpe de 64, muitos setores atrelados à vida e à organização popular sofreram violenta repressão. Ainda assim, grupos distantes desse “burburinho social” continuaram a produzir com certa tranquilidade até o momento em que, conforme afirmou Roberto Schwarz (1978 *apud* Franco, 1998, p. 27), se evidenciou uma inegável anomalia na vida do país, quando a esquerda evocou para si o “monopólio” da vida cultural do país, ao passo que a direita se voltou para a vida política brasileira (*Ibid.*, p. 28).

Em face do novo panorama nacional, a música popular, o cinema e o teatro foram afetados positivamente até certo ponto, devido à visibilidade dada pela televisão, diferentemente da literatura que, em sua solitude e introspecção, manteve-se em um lugar mais restrito comparativamente, ainda que significativo, conforme elucida Franco. Duas

²⁶² PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 45

tendências literárias ganharam espaço nesse momento: o “romance de impulso político” e o “romance da desilusão urbana” (*Ibid.*, p.8). *Quarup*, de Antônio Callado e *Pessach: A travessia*, de Carlos Heitor Cony, ambos publicados no ano de 1967, são os principais representantes da primeira vertente em destaque; já os textos *Engenharia do casamento* (1968) e *Paixão bem temperada* (1970), de Esdras do Nascimento, além de *Curral dos Crucificados* (1971), de Rui Mourão e *Bebel que a cidade comeu* (1968), de Ignácio de Loyola Brandão, entre tantos outros, são expoentes da, então, vertente “romance de desilusão urbana”. É interessante notar que o espaço urbano dessas narrativas era majoritariamente centrado no Rio de Janeiro, eixo que antes foi entendido como síntese de comportamento para o restante do país. A classe média era tida como incipiente cobaia das mudanças trazidas pela industrialização do começo do século XX:

Em muitas obras predomina a narração dos impasses e transformações experimentadas pela classe média urbana, particularmente a do Rio de Janeiro, que era então uma espécie de modelo de comportamento para o resto do país. Esses impasses decorriam das dificuldades de adequação, por parte de setores dessa classe, às novas exigências de atuação e comportamento requeridas pela rápida modernização – que abalava rigorosamente os hábitos e costumes até então sedimentados, gerando angústia e insegurança, ao mesmo tempo em que prometia, ainda que de modo fugaz, formidáveis possibilidades de autodesenvolvimento. Muitas delas narram a falência do casamento e o fracasso do indivíduo na nova situação, o que não deixa de ser uma manifestação do sentimento de desconfiança diante das transformações.²⁶³

Fato é que as primeiras manifestações literárias da segunda metade do século XX foram expressões temáticas predominantemente populistas, do mesmo modo que houve, por parte de brasileiros e brasileiras, uma maior adesão à arte popular, conforme já dito, uma conjuntura oportuna para uma mudança de comportamento da população, que passou a se engajar politicamente de maneira mais ativa contra as mazelas provocadas pelo regime ditatorial. Por conta disso, a partir da década de setenta, a Literatura Brasileira foi palco de produções engajadas politicamente, através de nomes como Fernando Gabeira e Renato Tapajós, visto que “para esses autores, fazer literatura seria um modo de fazer política, assim como a própria experiência da leitura passaria a ser valorizada como um modo de resistir à ditadura” (Franco, 1998, p.48). Já outros escritores se mantiveram afastados, à espera de dias melhores, conforme afirma Roberto Schwarz (*apud* Franco, 1998, p.48), voltando-se para o cenário cultural e militando em esferas restritas, como foi o caso do escritor Paulo Francis.

É a partir do ano de 1975 que a prosa de ficção passa por uma efervescência fértil e expansionista, de acordo com Heloísa Buarque de Hollanda (*apud* Franco, 1998, p.48), ainda

²⁶³ FRANCO, Renato. *Itinerário Político do Romance Pós-64: A Festa*. São Paulo: Editora Unesp, 1998, p. 28.

que condições adversas houvessem de ser superadas, sendo uma delas a “hostilidade conjuntural originária da supremacia da indústria cultural” (*Ibidem*) e a transformação cultural em vista de um capitalismo tardio. A cultura brasileira sofreu diretamente com as profundas mudanças após a instauração do Ato institucional nº5, conhecido por AI-5, decreto outorgado durante o governo do general Costa e Silva, vigente entre os anos de 1968 e 1978. O decreto fazia valer o poder de exceção dos governantes contra quem quer que fosse uma aparente ameaça contra o regime antidemocrático. Contudo, com o início do governo Geisel no ano de 1975, houve uma tentativa de “atenuar” esse “Estado de exceção”, por meio de medidas como a da relativização da censura em certo sentido, suspensa não por boa-fé, mas devido ao fato de que os objetivos de sua instauração já haviam sido alcançados. Sendo assim, a Literatura Brasileira ganha espaço para a originalidade: surge o “romance-reportagem”, tendo no escritor José Louzeiro um importante expoente, tendência herdada da década de sessenta em seu apelo populista; ainda no sentido documental da palavra, houve também o que Franco denominou como romance da “geração da repressão” (Franco, 1998, p.101), formado pelo testemunho de militantes políticos de organizações revolucionárias das décadas passadas, sendo alguns deles: *Em câmera lenta* (1977) de Renato Tapajós e *O que é isso, companheiro?* (1979) de Fernando Gabeira, além de *Os carbonários* (1981) de Alfredo Sirkis e *Os que bebem como cães* (1975), uma espécie de romance-documental produzido por Assis Brasil. Nesse período, outras tendências abriram o caminho da safra literária brasileira para além dos romances da “geração da repressão”. Textos como *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão, *Reflexos do Baile* (1976) e *Cabeça de Papel* (1977), de Paulo Francis, tematizavam um Brasil visceral marcado pela resistência contra a barbárie institucionalizada, trazendo como cenário o contexto da modernização tecnológica e um sentimento de angústia e de solidão sofridos pelo indivíduo e pelo coletivo. A esse grupo de romances, Franco nomeou-os como “romance de resistência”, os quais abriram espaço para uma ficção mais radical, como é o caso dos textos brasileiros *A festa* (1976), de Ivan Angelo, *Quatro-Olhos* (1976), de Renato Pompeu, e *Armadilha para Lamartine* (1976), de Carlos Sussekind. Sobre o contexto de produção dessa literatura altamente engajada, Franco afirma que:

A supressão da censura gerou, logo no início do processo de abertura, uma radicalização ideológica da prosa de ficção que passou a cultivar alguns temas que revelaram a predominância, entre os escritores, de um forte “sentimento de oposição”, para tornarmos a usar a expressão de Antônio Cândido. Estes trataram, até com certo desleixo estilístico, de denunciar a tortura e a repressão política, de narrar os acontecimentos mais desconhecidos acerca da história política-recente – tão cheia de conflitos e de episódios obscuros – ou, até mesmo, de histórias pessoais de militantes ou de membros das organizações revolucionárias, seja para reverem

posições anteriores, seja para lutarem, em outro campo, contra o esquecimento requerido pela história oficial.²⁶⁴

Muitas das obras desse período obtiveram reconhecimento crítico posterior devido ao emprego do memorialismo como estratégia para a tessitura literária. De acordo com Karl Erick Schøllhammer, na obra *Ficção Brasileira Contemporânea* (2009), a despeito dos conceitos de desenvolvimento e de continuidade, nos quais se embasa o estudo da historiografia literária, uma discussão sobre o que vem a ser a literatura contemporânea brasileira, levando em consideração recortes temporais, é uma estratégia proveitosa, pois, de acordo com o pesquisador, “... a questão da época e da geração insiste e produz ainda leituras sugestivas para entender a ficção produzida num determinado momento” (Schøllhammer, 2009, p. 17). Nesse sentido, continuamos a nos adentrar pelo território do contemporâneo por meio de um viés cronológico.

Em seu estudo sobre a narrativa contemporânea, o doutor em semiótica e literatura latino-americana pontua que a década de setenta teve como auge, na literatura produzida no Brasil, o conto urbano, enquanto a literatura da década de oitenta pode ser compreendida como uma “literatura pós-moderna”, nas palavras do pesquisador, ao passo que a década de noventa, período que nos interessa particularmente, é marcadamente conhecida pela escritura literária da “geração de transgressores” (Schøllhammer, 2009, p. 17), em uma época regida pela escrita computadorizada e pela novidade do imediatismo da internet. Sobre a geração 2000, o pesquisador afirma que:

A ‘Geração 00’, por sua vez, ainda não ganhou um perfil claro, e nenhum grupo se identificou para escrever um manifesto e levantar sua bandeira de geração. Para Flávio Carneiro, por exemplo, [...] o traço marcante da prosa brasileira deste início e milênio, num processo que, como vimos, começou a se deflagrar nos anos 80, tornando-se mais denso nos 90, é o da convivência pacífica de diversos estilos.²⁶⁵

A notória diversidade da literatura contemporânea brasileira é também resultante dos caminhos geográficos construídos na formação do país e, conseqüentemente, da nossa identidade nacional; em cinquenta anos, como bem elucida Schøllhammer, o Brasil deixou de ser um país rural, concentrando 80% de sua população nas áreas urbanas das grandes cidades, o que não só significou a consagração de uma prosa de caráter realista, mas também a sua permanência ao longo de décadas a fio, junto a outras tendências contemporâneas, marcando a multiplicidade de nossa literatura. Em linhas gerais, podemos apontar que a década de setenta

²⁶⁴ FRANCO, 1998, p. 101.

²⁶⁵ CARNEIRO, Flávio, 2005, p.33, *apud* SCHØLLHAMMER, Karl Erick. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2009, p. 17.

foi um momento importante para responder às inquietações provocadas pelo regime político ditatorial do ponto de vista estético. Houve uma preocupação na procura de inovações da linguagem e da estilização de um realismo histórico. De acordo com Silviano Santiago, parafraseado por Schøllhammer (2009, p.23), após o golpe de 1964, os escritores brasileiros se viram diante de uma encruzilhada estilística, que consistia na adesão à corrente mágico-realista em voga com o *boom* latino-americano ou o retorno a um realismo social tangenciado pelos escritores da década de 1930 - os regionalistas do Nordeste José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e Jorge Amado -, de maneira que ambos os caminhos eram sustentados pela crítica contra o autoritarismo militar antidemocrático:

Dessa forma, a literatura que seguia a chamada revolução de 1964 se caracterizava, segundo Santiago, por seu compromisso com a realidade social e política, até mesmo quando se expressava em formas fantásticas ou alegóricas, como nos romances de José J. Veiga, *A hora dos ruminantes* (1966), *A máquina extraviada* (1968) e *Sombras dos reis barbudos* (1972), os contos de *Seminário dos ratos* (1977), de Lygia Fagundes Telles, ou Ivan Ângelo com o romance *A festa* (1976).²⁶⁶

Em suma, a Literatura Brasileira Contemporânea pós-golpe assumiu uma vocação política e realista, além do gosto pelo texto autobiográfico de caráter testemunhal, expressão de um engajamento juvenil, como no memorialismo de Pedro Nava em *Baú de ossos*, *Chão de ferro*, *Balão cativo*, *Beira-mar*, *Galo das trevas* e *O círio perfeito* (1998-2006). Também escritoras mulheres se fizeram presentes nesse período, como Nélida Piñon em *O calor das coisas*, de 1980, e Eliane Maciel em *Com licença, eu vou à luta* (1983). Outros nomes de destaque apontados por Schøllhammer e Silviano Santiago são: Luiz Fernando Emediato, com *A rebelião dos mortos*, e Rodolfo Konder, com *Cadeia para os Mortos*, ambos os textos do ano de 1977; Marcelo Rubens Paiva, com *Feliz ano novo* (1982), Reinaldo Moraes, com *Tanto faz* (1983), Ivan Ângelo, com *A casa de vidro* (1979). Outra tendência importante da época foi a da publicação de romances baseados em notícias censuradas pelo regime, como o foram *A infância dos mortos* (1977) e *Lúcio Flávio – Passageiro da agonia* (1978), de José Louzeiro, *Violência e repressão* (1978), de Persival Souza, e *A república dos Assassinos* (1976), de Aguinaldo Silva. Resta-nos destacar, das obras desse período, *Lavoura arcaica* (1975) e *Um copo de cólera* (1978), de Raduan Nassar, e *Avalovara* (1973), de Osmar Lins, importantes projetos estéticos não filiados às tendências citadas até então, “... projetos solitários de grande sofisticação” (Schøllhammer, 2009, p. 26). Outros nomes inolvidáveis são Rubem Fonseca, em sua antologia de contos *Os prisioneiros*, do ano de 1963, inspirado

²⁶⁶ SCHØLLHAMMER, 2009, p. 76.

no realismo cruel de Thurman Capote; também Caio Fernando Abreu com *Morangos Mofados*, de 1982, cuja expressão realista se voltava para uma perspectiva de resistência subjetiva em prol do direito de exercício da diferença.

A partir da redemocratização na década de oitenta, a Literatura Brasileira encontrou novas expressões. Uma das tendências romanescas dessa época é a da mescla de romances com características de *Best Sellers* a narrativas épicas clássicas, como o caso dos clássicos *Tocaia Grande* (1984), de Jorge Amado, e *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro (Schøllhammer, 2002, p.29). Essas obras tratam-se de romances que representam um retorno à tradição, à identidade e à fundação da nação junto à ideia de “... uma reescrita da memória nacional da perspectiva de uma historiografia metaficcional pós-moderna” (*Ibid.*, p.29). Um exemplo dessa tendência metaficcional é o romance que trata da figuração da vida de Gregório de Matos Guerra, *Boca do Inferno* (1989), de Ana Miranda. Há uma combinação ficcional com a vida de Gregório e aspectos referentes ao romance palimpsesto de Umberto Eco, *O nome da rosa*, de 1983 – no que se refere ao arranjo histórico e sua relação com o público leitor. Outra característica dos romances desse período é a da dimensão híbrida dessa prosa literária à medida que interage com outras formas de comunicação, como é o caso do cinema.

O texto de João Gilberto Noll, no cenário contemporâneo brasileiro, foi recebido com entusiasmo e interesse. Em sua coletânea de contos *O cego e a dançarina* (1980), a partir de uma narrativa existencial bastante influenciada pela escritura de Clarice Lispector, que falecera em 1977, mas nem por isso deixou de marcar a Literatura Contemporânea Brasileira, há uma linha tênue que separa realidade e ficção, na qual o discurso onírico e delirante, produzido pelos meios de comunicação, serviu para imiscuir o leitor em uma dinâmica labiríntica. Técnicas próprias da linguagem do audiovisual são utilizadas, como por exemplo o *flash*, a mudança de foco, cortes e contrastes, o uso de elipses no tempo e ritmo acelerado “que arrastam o narrador em movimentos continuamente estilhaçados, refletidos nas vitrines e nas imagens cinematográficas, criando, assim, uma atmosfera sem limites nítidos entre a realidade e as projeções fantasmagóricas” (Schøllhammer, 2002, p. 32). Títulos como *A fúria do corpo* (1981), *Bandoleiros* (1985), *Hotel Atlântico* (1989), *Rastos de Verão* (1990), *O quieto animal da esquina* (1991), *Harmada* (1993) e *A céu aberto* (1996) fizeram do escritor mestre na tradução do sentimento de contemporaneidade, ao apresentar uma narrativa descentralizada, desprovida de um narrador autoconsciente e articulada na vida de personagens em constante crise (Schøllhammer, 2009, p. 32). Outro nome notavelmente importante desse período é o do escritor Sérgio Sant’Anna, cuja ficção é um “questionamento

constante da construção da realidade em seus fundamentos ficcionais e dramáticos” (*Ibidem*, p. 34). Em 1977, foi publicado o romance *Simulacros*, cuja referência teatral se fez presente em *Tragédia brasileira* (1987) e nos romances *A senhorita Simpson* (1989) e *Um crime delicado* (1997).

De acordo com Beatriz Resende (2008, p. 64), as relações políticas, culturais e existenciais evidenciaram, a partir dos anos noventa no Brasil, múltiplas configurações identitárias, as quais revelaram uma emergência de “novas subjetividades”, vozes e configurações narrativas. A partir do período da redemocratização política, no ano de 1985, ressurgiu na literatura nacional uma escritura psicológica ancorada em subjetividades caóticas em crise, sendo uma das características da poética contemporânea da década de noventa, no que concerne à prosa, uma literatura caracterizada pela “perda de determinação e rumo dos personagens” (Calderano, 2019, p. 35). Apresentam-se, nesse novo e complexo cenário, personagens em constante questionamento existencial, perdidos na realidade da cidade que já não dá conta, através da estética realista, de exprimir as necessidades do indivíduo desejante protagonista.

Para Schøllhammer, a geração de 90 foi um “golpe publicitário muito bem armado” (2002, p.35). De acordo com o pesquisador, um grupo heterogêneo de escritores se consagrou enquanto grupo identitário por ocasião do lançamento de uma coletânea de contos por Nelson de Oliveira, chamada *Geração 90: manuscritos de computador*. Trata-se de uma antologia com 17 contos inéditos de escritores brasileiros do final do século XX, cujos principais motivos literários eram a violência, o ressentimento econômico e racial, a destruição do tecido social, a perversão sexual, entre outros (Pinto, 2004, p.149, *apud* Dominguez, 2015, p.30). Altair Martins, Amílcar Bettega Barbosa, Cadão Volpato, Carlos Ribeiro, Cíntia Moscovich, Fernando Bonassi, João Anzanello Carrascoza, João Batista Melo, Jorge Pieiro, Luiz Ruffato, Marçal Aquino, Marcelino Freire, Marcelo Mirisola, Mauro Pinheiro, Pedro Salgueiro, Rubens Figueiredo e Sérgio Fantini são os escritores que integraram a referida coletânea. No ano de 2003, mais uma organização de contos foi lançada nessa mesma perspectiva por Nelson de Oliveira, agora com o nome de *Geração 90: os transgressores*. Ocorre que, em ambas as publicações, os escritores reunidos possuíam muito pouco em comum, sendo inviável se falar em “surgimento” de uma nova escola literária. A heterogeneidade e a ausência de características unificadoras seriam, de acordo com o pesquisador, os traços comuns desses escritores, além da adesão ao cenário do contemporâneo. Ainda assim, é interessante perceber que a publicação dos volumes de contos foi responsável pela

inauguração, ainda que simbólica, dessa então geração literária, marcada pela despersonalização, pela angústia existencial e pelo contato com novas tecnologias. Bernardo Carvalho, nosso segundo escritor a ser estudado, pertence, do ponto de vista cronológico, a essa chamada “Geração de 90”:

Embora seja uma geração que não se imagina como tal, observa o organizador da coletânea, já que a mera menção de “Geração 90 chega a causar asco”, os títulos dessas duas coletâneas sugerem, apesar da diversidade, pelo menos duas hipóteses sobre a nova geração literária. O primeiro volume indica, no seu subtítulo, que a nova tecnologia da computação e as novas formas de comunicação via Internet provocaram nessa geração uma preferência pela prosa curta, pelo miniconto e pelas formas de escrita instantâneas, os flashes e stills fotográficos e outras experiências de miniaturização do conto. Este traço remete à segunda hipótese sustentada pela antologia, sugerindo que a geração da década de 1990 retoma o exemplo da geração de 1970, que teria produzido o primeiro grande boom do conto brasileiro com autores que hoje podemos chamar de clássicos contemporâneos: Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Telles, Rubem Fonseca, Sérgio Sant’Anna, Roberto Drummond, João Antônio, José J. Veiga, Murilo Rubião. [...] Desta maneira, chegamos talvez ao traço que melhor caracteriza a literatura da última década: o convívio entre a continuação de elementos específicos que teriam emergido nas décadas anteriores, e uma retomada inovadora de certas formas e temas da década de 1970.²⁶⁷

Reconhecida por um hibridismo literário, ao dialogar com formas do audiovisual, como o cinema, a geração de 90 também sustentou como característica uma literatura adepta ao pastiche e aos clichês de gêneros considerados menores como o “melodrama, pornografia e romance policial” (Schøllhammer, 2002, p. 39). Como consequência desse hibridismo, a Geração 00 também se formou tendo como premissa a heterogeneidade, que – segundo Schøllhammer – pode advir da abertura então recente do mercado editorial à época, “que acabou por criar uma relva densa de muitos novos títulos com poucos nomes de destaque e liderança” (*Ibidem*, p. 19). Esse raciocínio é formulado com base no expressivo número de escritores estreantes, muito maior a partir da década de 90 do que em períodos anteriores.

3.1 Pluralidade e Ausência

De acordo com Beatriz Resende (2008) sobre a prosa de ficção brasileira contemporânea, sobretudo a que fora produzida a partir da metade dos anos 1990 até a primeira década do século XXI, um dos elementos que tão bem a caracteriza é o da *fertilidade* no que diz respeito às formas de expressão. É notório o aumento do número de novos

²⁶⁷ SCHØLLHAMMER, 2009, p. 36.

escritores e de novas editoras, o que comprova a existência de uma literatura brasileira que vem sendo consumida. A essa *fertilidade* se une a *multiplicidade*, de acordo com a pesquisadora, revelada tanto na linguagem quanto “... nos formatos, na relação que se busca com o leitor e – eis aí algo realmente novo – no suporte, que, na era da comunicação informatizada, não se limita ao papel ou à declamação” (Resende, 2008, p.18). Em relação aos “motivos” dessa literatura, é preciso levar em consideração o atravessamento político sofrido pela literatura de ficção no Brasil, bem como em todos os aspectos da vida social brasileira: tanto o elemento da *fertilidade* quanto o da *multiplicidade*, evocados por Beatriz Resende, são intrínsecos à realidade vivida na sociedade brasileira, como se nota na literatura produzida como resposta aos anos em que o regime ditatorial se instaurou no Brasil. A política é, sem dúvida, um vetor importante na formação de nossa literatura contemporânea, a qual está em constante diálogo com nossos vizinhos latino-americanos, “... consequência positiva da volta à plena democracia” (*Ibid.*, p. 15).

Esse pluralismo e diversidade entram em choque quando se deparam com o antagonismo da globalização no imaginário e nas práticas culturais vigentes, de maneira que existe nessa literatura um espaço de resistência a esse fenômeno de “globalização da cultura” (*Ibidem*, p. 20). Uma vez que não estamos mais sob um contexto bipartidário, em que duas forças políticas atuam como dialéticas antagônicas, influenciando o cenário cultural, a lógica da hibridação é mais plausível para a compreensão dos discursos culturais sobre os quais se sustentam tal multiplicidade:

É nessa obliquidade dos discursos anti-hegemônicos que aparecem recursos que dão formas múltiplas à criação literária contemporânea: a apropriação irônica, debochada mesmo, em alguns casos, de ícones do consumo; a irreverência diante do politicamente correto; a violência explícita despida do charme hollywoodiano; a dicção bastante personalizada, voltada para o cotidiano privado; a memória individual traumatizada, seja por momentos anteriores da vida nacional, seja pela vida particular; a arrogância de uma juventude excessiva; a maturidade altamente intelectualizada; a escrita saída da experiência acadêmica...²⁶⁸

O pluralismo literário é, sem dúvida, uma resposta contra as forças reativas da globalização, ainda que insuficiente para combater outras questões políticas dentro de tal campo literário. No estudo de Regina Dalcastagnè, citado anteriormente, a professora e pesquisadora é assertiva ao concluir que a Literatura Brasileira é um “território contestado”. Essa afirmação advém da constatação de que o campo literário brasileiro, apesar do seu pluralismo, é ainda um espaço homogêneo no qual vozes dissonantes precisam disputar

²⁶⁸ RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p.20.

espaço para serem reconhecidas. Selecionando como *corpus* de sua pesquisa as três editoras pilares da difusão literária entre 1990 e 2004, a Companhia das Letras, a Editora Record e a Editora Rocco, a pesquisadora oferece uma análise do gênero romance publicado por essas editoras e chega, assim, às seguintes conclusões (detemo-nos a algumas delas):

Três quartos dos autores publicados são homens. Também é notável a presença de uma homogeneidade racial: são brancos 93,9% dos autores e autoras estudados e grande parte dos que participam do campo literário já estão presentes em outros espaços privilegiados de produção de discurso, como a imprensa e o universo acadêmico. A concentração geográfica ainda se limita ao Rio de Janeiro, São Paulo e, em menor medida, Rio Grande do Sul e Minas Gerais. Em se tratando de local de moradia, mais de 60% estão concentrados nas cidades do Rio de Janeiro ou de São Paulo. O local da narrativa ainda privilegia a metrópole: “[...] De alguma maneira, a literatura reflete a realidade do país, que, nos anos 1960, tornou-se majoritariamente urbano...” (Dalcastagnè, 2012, p. 163). Além de serem minoritárias nos romances, as mulheres na posição de narradoras ocupam posições de menor prestígio. A personagem do romance contemporâneo brasileiro é branca, sendo duas vezes maior que a categoria seguinte (negra):

Os números indicam, com clareza, o perfil do escritor brasileiro. Ele é homem, branco, aproximando-se ou já entrando na meia idade, com diploma superior, morando no eixo Rio-São Paulo. Um pouco menos da metade (46,7%) já havia estreado um livro antes de 1990 (ou seja, os livros constantes do *corpus* se inserem em meio a uma carreira literária já em curso); quase todos (90,3%) têm outros livros publicados além dos incluídos no *corpus* da pesquisa.²⁶⁹

Para Beatriz Resende, reforçando a tese de Dalcastagnè, até o momento de publicação do seu estudo *Expressões da Literatura Brasileira no século XXI*, a literatura contemporânea ainda se detinha aos seguintes centros urbanos, além do eixo São Paulo-Rio de Janeiro: Curitiba (com Cristóvão Tessa e José Castello), Florianópolis (Marcelo Mirisola), Pará (Edyr Augusto Proença). A pesquisadora também discute a importância da tecnologia no processo de escrita desses novos escritores; no caso do blog, por exemplo, cita a escritora Clara Averbuck, que, junto à publicação de seus textos, tornou-se reconhecida pelo seu blog *Brasileira Preta*. Embora atualmente não se possa afirmar que a escrita em Blogs tenha a mesma repercussão que nos anos em que se deu a publicação das pesquisas tanto de Resende quanto de Dalcastagnè, existe, por certo, uma autonomia dos jovens escritores brasileiros em

²⁶⁹ DALCASTAGNÈ, Regina. Um mapa de ausências. In: **Literatura brasileira contemporânea, um território contestado**. Rio de Janeiro: Editora Horizonte, 2012, p.162.

relação à publicação de suas obras, não mais dependentes de um mercado editorial para existirem. É o caso da escritora contemporânea Ana Paula Maia.

Ana Paula Maia se tornou um nome popular entre leitores nos últimos anos, sobretudo após a autoria da série *Desalma*, desenvolvida exclusivamente para a plataforma de streaming Globoplay, em 2020, sendo exibida, posteriormente, na programação aberta da emissora. Antes desse feito, porém, a escritora já se fazia notar tanto pelo público quanto pela academia: entre 2003 e 2007, publicou em coautoria as obras *O habitante das falhas subterrâneas* (2003) e *A Guerra dos Bastardos* (2007); a primeira, pela Editora 7 Letras e, a segunda, pela Editora Língua Geral. Em 2011, assinou contrato com a Editora Record para o lançamento da trilogia *A saga dos Brutos*, englobando os romances: *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009), *Carvão Animal* (2011), e *De Gados e Homens* (2013). Em 2017, ainda pela editora Record, publicou *Assim na Terra como Embaixo da Terra* e, já em 2018, em contrato com a Companhia das Letras, publicou o livro *Enterre seus mortos* (2018) e, mais tarde, *De cada quinhentos uma alma* (2021). Beatriz Resende resgata em sua crítica o início da carreira da escritora, que teve como primeiro suporte o Blog *killing-travis* utilizado pela autora como um folhetim eletrônico chamado então de “folhetim pulp”. Nele, Maia publicou o primeiro capítulo do que viria a ser futuramente seu livro *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*.

Outro traço comum entre certo grupo de escritores contemporâneos brasileiros é o uso das redes sociais não somente para a divulgação de publicações, eventos e projetos, mas também para o estabelecimento de um contato mais próximo para com o público leitor, dessacralizando o imaginário que se tinha em relação ao papel do artista na literatura. Nesse sentido, a tecnologia vem ressignificando as relações entre autores e leitores, sendo uma forte intermediária no processo de circulação literária no Brasil, principalmente na última década.

A verdade é que os jovens escritores não esperam mais a consagração pela “academia” ou pelo mercado. Publicam como possível, inclusive usando as oportunidades oferecidas pela internet. E mais, formam listas de discussão, comentam uns com os outros, encontram diferentes formas de organização, improvisam-se em críticos.²⁷⁰

Para o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009), o contemporâneo se aproxima do intempestivo de Nietzsche à medida que ocorre como “fato” súbito e inusitado, olhar anacrônico capaz de enxergar a escuridão apesar da luz. O contemporâneo mantém o olhar fixo em busca da escuridão, o que se dá com a experiência de fechar os olhos e enxergar o obscuro produzido pelas células periféricas da retina, isto é, a escuridão como experiência

²⁷⁰ RESENDE, 2008, p.17.

ativa também no que concerne à fisiologia humana. Do ponto de vista da astrofísica, o filósofo compreende como metáfora do contemporâneo aquilo que observamos como o escuro no céu, na realidade, uma luz que viaja de modo veloz até nós ainda que inalcançável, haja vista que as galáxias das quais provêm se distanciam a uma velocidade superior à dessa mesma luz. Desse modo, a literatura contemporânea não necessariamente nos contará sobre o atual, a não ser por inadequação:

[...] por fazer perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica. Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir.²⁷¹

Ao definir o elenco principal de escritores da segunda metade da década de noventa, Beatriz Resende, Karl Erick Schøllhammer, Leyla Perrone-Moisés e Luiz Costa Lima não deixam de citar, entre o cânone selecionado, o escritor Bernardo Carvalho, cuja primeira publicação se deu ainda no ano de 1993. Desde então, aclamado pela crítica literária brasileira - ainda que, eventualmente, reprovado pela mesma - Carvalho viveu a descontinuidade dos períodos e construtos literários dos quais fez parte, da geração transgressora da década de 90, passando pela descoberta da internet e das redes sociais enquanto artefato técnico, até a ruptura dessas normas e o direcionamento a um estilo literário muito peculiar. Carvalho é herdeiro das gerações contemporâneas passadas; é também cânon literário e um experimentador de estilos, férteis, múltiplos e plurais, por se revelar deslocado, contemporâneo e onipresente na literatura produzida no Brasil. Passemos, finalmente, ao seu estudo.

3.2 Bernardo Carvalho: Aberração?

O escritor, jornalista e tradutor Bernardo Teixeira de Carvalho nasceu em 5 de setembro de 1960, na cidade do Rio de Janeiro, mas foi radicado em São Paulo. Correspondente internacional da Folha de São Paulo em Paris e Nova York na década de oitenta, foi também editor do suplemento de ensaios *Folhetim*. Apesar da brilhante carreira literária, em entrevista a Christian Schwartz, publicada no site da Biblioteca Pública do

²⁷¹ SCHØLLHAMMER, 2009, p.10.

Paraná²⁷², Carvalho afirmar ter sido uma criança inculta, só se interessando por literatura após os vinte anos de idade:

Minha formação também é um pouco estranha, porque na infância eu não lia muito. Nem na infância, nem na adolescência. Lia muito pouco, queria é fazer cinema, ter uma relação com a narrativa, mas por meio da imagem, como acontece hoje, onde as pessoas leem menos e tem maior relação com o visual. Eu me encaminhava para esse lado. Mas, não sei por que, de repente comecei a ler muito, pois sou um cara muito obsessivo. Lembro da primeira viagem que fiz à França, por exemplo. Voltei com uma mala de livros que pesava cinquenta quilos. Era uma coisa obsessiva, eu queria voltar com muitos livros. Tive, então, uma formação um pouco particular em relação à literatura.²⁷³

Bernardo Carvalho se formou em jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 1983, ano de publicação de sua primeira obra, *Aberração*²⁷⁴, uma coletânea de onze contos, cujas diversas temáticas já denotavam tendências a serem retomadas ao longo de seu projeto estético: a temática homoerótica, o cosmopolitismo, a paranoia e a loucura, a narrativa etnográfica e antropológica, a narrativa de viagem. Em *Aberração*, conto que dá nome à obra de estreia de Bernardo Carvalho, tem-se um enigma familiar: O narrador autodiegético encontra uma misteriosa fotografia à venda em um museu. A partir desse feito, inúmeras coincidências narrativas se entrelaçam, as quais levam o narrador personagem a tentar descobrir o paradeiro de sua tia desaparecida, busca que o conduz até o interior da França, local onde ocorreu um acidente de avião no qual sua tia foi vítima. Nesse ínterim, o tema da loucura é uma personagem importante do conto, pois através do estado dissociativo, paranoico e obsessivo, a personagem embarcará à procura da tia morta nesse acidente, unindo em um relato conturbado a dimensão dos vivos e dos mortos, ao passo que a procura pela tia é, ao mesmo tempo, uma procura por si mesmo e por sua identidade, principal *leitmotiv* da ficção carvaliana, conforme afirma Schøllhammer:

Da mesma perspectiva, deveríamos mencionar um dos autores jovens de maior sucesso nos últimos anos, Bernardo Carvalho. Escreveu seu primeiro livro de contos, *Aberração*, em 1993, e nos últimos anos se consolidou como um dos principais escritores jovens com vários títulos, entre eles: *Onze* (1995), *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996), *Teatro: romance* (1998), *As iniciais* (1999), *Medo de Sade* (2000), *Nove noites* (2002), *Mongólia* (2003) e *O sol se põe em São Paulo*, de 2007. Com extrema argúcia, Carvalho cria enredos que têm a complexidade das narrativas policiais, em que os detetives são personagens à procura de uma compreensão de sua identidade e, com frequência, de sua origem familiar, como em alguns enredos do americano Paul Auster, nos quais os personagens circulam numa intensa atividade

²⁷² Biblioteca Pública do Paraná. Disponível em: < [Um Escritor na Biblioteca - Bernardo Carvalho | Biblioteca Pública do Paraná \(bpp.pr.gov.br\)](http://umescritor.na.biblioteca-bernardocarvalho.org.br/) > Último acesso em 04 fev. 2023.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ Os contos da coletânea *Aberração* são os seguintes: *A valorização*; *A alemã*; *O arquiteto*; *Vida*; *O olho no vento*; *Quites*; *O astrônomo*; *A música*; *Aberração*; *Atores* e *Uma civilização*.

interpretativa, que eles mesmos redefinem para tentar entender os acontecimentos, lendo a vida como se lessem um livro.²⁷⁵

O reencontro com o passado e o enigma da identidade, entre descobertas detetivescas, intrigas e mortes de todo o tipo, assumem na narrativa labiríntica de Carvalho um fio diegético constante em sua produção ficcional, também em seus textos mais recentes. Após *O Sol se põe em São Paulo* (2007), conforme ilustra a citação acima, Bernardo Carvalho publicou os romances *O Filho da mãe* (2009), *Reprodução* (2013), *Simpatia pelo demônio* (2016) e, recentemente, *O último gozo do mundo* (2021), em ocasião da pandemia de Covid-19. Bernardo Carvalho é cânone na Literatura Brasileira Contemporânea, traduzido para mais de vinte idiomas, incluindo países como Alemanha, Suécia, Espanha, Argentina, França, Grécia, Islândia, Noruega, Portugal, Sérvia, Holanda, Montenegro, Eslovênia, Reino Unido e Itália. Foi agraciado com o prêmio Telecom Portugal de Literatura Brasileira e com o prêmio Machado de Assis da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro em 2002 por *Nove Noites*, além do Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (2003) e Prêmio Jabuti (2004) por *Mongólia*. Em 2014, foi novamente contemplado com o prêmio Jabuti pela publicação de *Reprodução*, além de ter sido contemplado com bolsas para a escrita de seus livros, como é o caso da Bolsa DAAD, do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico em 2011 e da bolsa recebida pela Universidade de Wisconsin-Madison durante o outono de 2009, quando esteve na instituição como escritor residente.²⁷⁶

Sobre o estilo literário de Bernardo Carvalho, Luiz Costa Lima (2002) afirmou que o então jovem escritor, na altura da publicação de *Intervenções*, da qual extraímos a seguinte crítica, parecia estar em uma busca extremada de transformar o inverossímil em verossímil, não deixando brechas, em seus romances, para uma leitura adversa daquela proposta pelo escritor. Não obstante, ainda segundo Costa Lima, ele elege acima da própria ficção a ambiguidade quanto à saúde mental do seu narrador, elaborando um texto unívoco: “A ambiguidade satisfaria o leitor exigente, ao passo que a univocidade não prejudicaria o leitor de enredos lineares. Pois, se não se tratar de um erro grosseiro meu, ainda há uma larga estrada a percorrer até que Bernardo Carvalho alcance o nível de escritor que promete ser” (Lima, 2002, p. 276). Já em crítica mais recente, na obra *Mutações da literatura no século XXI* (2016), Leyla Perrone-Moisés considerou Carvalho um dos melhores romancistas brasileiros atuais, que, junto a Ricardo Lísias, publicou obras consideradas pós-utópicas ou

²⁷⁵ SCHØLLHAMMER, 2009, p. 33

²⁷⁶ Informações extraídas da tese doutoral: “*Intertextualidad, dialogismo y poética cognitiva en la novela contemporánea*: Bernardo Carvalho, Eduardo Lago y Mario Bellatín” (2015), por Daniel Arrieta Domínguez, Universidad Complutense de Madrid.

até mesmo distópicas. A crítica também afirma que ambos “trabalham diretamente com a linguagem em que esses significados se encarnam, as linguagens estereotipadas que se manifestam na mídia, no mundo corporativo e na fala de seus adeptos” (Perrone-Moisés, 2016, p. 231).

Além da carreira de romancista e jornalista, Bernardo Carvalho fez parte do projeto BR3, dirigido por Antonio Araújo, desenvolvido pelo Teatro de Vertigem, como autor dramático. Trata-se de uma criação teatral que, durante dois anos, atravessou diferentes cidades brasileiras propondo um “movimento centrípeto”²⁷⁷, que gerasse impressões diferentes acerca do país, com base na vivência nas cidades de Brasilândia em São Paulo, Brasília no Distrito Federal e Brasiléia no Acre²⁷⁸. Segundo Carvalho, alguns participantes da iniciativa se sentiram tolhidos da autoria, uma vez que ele ficara responsável pelo processo criativo do projeto, gerando dificuldades que se estenderam por toda a obra, inclusive no próprio texto. Afirmou à Beatriz Resende que adoraria realizar outra experiência similar, apesar de não acreditar em autoria coletiva na dramaturgia.

Carvalho foi alvo de duras críticas por sua irreverente declaração na 14ª Festa Internacional de Paraty (FLIP), no ano de 2016, ocasião em que compôs mesa junto a Benjamin Moser: “Não me interessa se o leitor lê ou não lê; eu quero que se foda. O que eu quero é fazer minha literatura”²⁷⁹. Estaríamos diante de uma fala pouco elegante, mas bem-humorada, contra a máxima barthesiana da morte do autor? Influenciado por escritores como Thomas Bernhard e Samuel Beckett, a polêmica fala de Bernardo Carvalho se volta não contra as aspirações de seu leitor virtual, mas para a tentativa de criar uma literatura exigente,

²⁷⁷ Disponível em: < [Livro - Br-3: Teatro da Vertigem - Silvia Fernandes e Roberto Audio \(livelo.com.br\)](#). Acesso em: 09 fev. 2022.

²⁷⁸ Perguntado por Beatriz Resende sobre a sua participação no projeto como autor dramático, sobre como foi a experiência de uma autoria compartilhada, Carvalho é cirúrgico ao responder que: “O processo de criação do BR-3 foi muito longo, intenso e violento. Quando fui convidado para escrever o texto, o projeto ainda estava numa fase muito incipiente, tudo se resumia a uma vontade um pouco difusa e aberta de falar do Brasil por meio de três lugares (Brasilândia, na periferia de São Paulo; Brasília e Brasiléia, na fronteira do Acre com a Bolívia) e à idéia (SIC) genial do diretor, Antonio Araújo, de montar o espetáculo em barcos e nas margens do rio Tietê. Eu podia propor o que bem entendesse e logo deixei bem claro que não me interessava fazer uma sucessão de cenas ou esquetes. Queria tentar encenar um texto narrativo, com personagens que tivessem uma história e seguissem um percurso do início até o final da peça. E queria que o texto tivesse uma dimensão trágica. É lógico que, pelo histórico do Vertigem, a idéia (SIC) não era escrever uma peça aristotélica, nem criar personagens psicológicos. O próprio cenário, o rio Tietê, um esgoto a céu aberto cortando a cidade mais rica do país, funciona como emblema do fracasso de um projeto industrial de modernização na periferia do capitalismo e reforça a perspectiva alegórica de um projeto teatral que pretende falar do Brasil bem ali. Eu queria muito escrever um texto contemporâneo e narrativo que se passasse em vários planos de tempo e de espaço. No início, até pensei em usar o rio como uma linha do tempo, localizando o passado, o presente e o futuro no espaço (no final das contas, isso acabou se tornando impossível, pelas próprias dificuldades da montagem, que eram imensas). Em princípio, eles aceitaram a minha proposta. Durante um ano, trabalhamos em vários lugares de Brasilândia, oferecendo oficinas para adolescentes etc. Aprendi um monte de coisas nessas idas a Brasilândia, duas vezes por semana, ao longo de um ano. Depois, fomos de caminhão até Brasiléia, passando por Brasília, numa viagem de pesquisa. A viagem durou um mês. Foi a minha lua-de-mel com o grupo. Na volta, apresentei uma proposta de enredo, uma sinopse, uma estrutura dramática e narrativa, com os personagens e alguns diálogos esboçados. E foi aí que começaram os conflitos com os atores que tomaram a experiência do espetáculo anterior, Apocalipse 1,11, como paradigma do processo de criação colaborativa do grupo...” (Op.cit)

²⁷⁹ Disponível em: [O leitor que se foda? \(homoliteratus.com\)](#). Acesso em: 09 fev. 2022.

requerendo maior esforço e engajamento de leitura. Foi apenas em 2002, com *Nove Noites* - cujo enredo é baseado na ficcionalização do suicídio do antropólogo norte-americano Buell-Quain (1912-1939) - que Carvalho alcançou notoriedade perante crítica e público. Em entrevistas concedidas, o autor demonstrou certa frustração pelo reconhecimento adquirido somente a partir da escrita autoficcional, de maneira que os seus textos subsequentes se afastaram completamente desse traço estilístico. Sendo assim, é possível que sua resposta não muito convencional na Flip possa ser lida como um apelo para a maturação do público consumidor de sua produção literária. Em relação à escrita de *Nove noites*, Carvalho afirma que após a publicação de alguns “livros esquisitos”, aderiu à escrita do real, sem imaginar, no entanto, que seus leitores realizariam uma leitura em “primeiro grau”, alheios à armadilha empregada pelo autor. Em suas palavras:

O leitor acha que está lendo uma história real, mas é tudo mentira. Tinha foto, autobiografia, etc. E não é que funcionou. E o pior é que a minha intenção de criar uma armadilha, de brincar, de ser irônico, foi lida em primeiro grau, não foi lida em segundo grau. A maioria não percebeu que eu estava fazendo um jogo com aquilo.²⁸⁰

Sobre a tensão entre o eu e o outro, em entrevista concedida a Christian Fischgold, da Universidade de Manchester, o jornalista lhe pergunta sobre o fato de que muitos de seus narradores se apropriem, como no caso de *Nove Noites* e *O Sol se põe em São Paulo*, de histórias alheias, seja através da circulação de cartas, diários, de acordo com a noção de que “ninguém pode contar a própria história, só a história dos outros”²⁸¹. Sobre esse mecanismo, o da apropriação de histórias, Carvalho contestou:

Tem a ver com a duplicação do eu e do outro, da ideia de que a literatura é um pouco isso, uma possibilidade de você criar um eu que vai ser sempre outro. A minha história está no outro também, sempre, porque o outro é projeção, porque o outro é subjetividade também. Não é um beco sem saída, porque a ideia é que mesmo a impossibilidade do conhecimento do outro na verdade permite que você faça literatura, não só que você imagine, mas que essa imaginação seja também uma forma de conhecimento. Não é simplesmente uma apropriação do outro, ou uma submissão do outro a um estado de uso ou de opressão, é uma forma de confronto, mas que inclui a subjetividade e que permite uma passagem de conhecimento para um outro lugar, que não é o conhecimento direto e que está amarrado por esse reflexo, por esse jogo de espelhos.²⁸²

Autor de uma inconfundível prosa de ficção, Bernardo Carvalho trata literariamente de temas que integram a poética do contemporâneo: o dilema da identidade e a incessante busca

²⁸⁰ CARVALHO *apud* PFEIFFER, 2011, p. 14.

²⁸¹ Essa fala retoma o romance de Bernardo Carvalho *O Sol se põe em São Paulo* (2007), mas aqui a retiramos de uma entrevista disponível em: < <https://www.researchgate.net/publication/335077215> > sob o título “Autoria, identidade e alteridade: Entrevista com Bernardo Carvalho”. Último acesso em 09 fev. 2022.

²⁸² Disponível em: < <https://www.researchgate.net/publication/335077215> > Acesso em: 09 fev. 2022.

por respostas, por meio de uma narração híbrida alternante, com narradores multivocais e polifônicos, mediante a coexistência de uma mescla genealógica, espacial e temporal. Pertencente à mesma geração de João Ubaldo Ribeiro, Antônio Torres, Ana Miranda, Patrícia Mello e João Gilberto Noll²⁸³, estamos diante de um escritor camaleônico, aberração no sistema literário do qual é pertencente e na escritura de si.

3.3 Escritura da morte: romances etnográficos

De acordo com o Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa Michaelis, o termo etnografia significa: “1. Ramo da antropologia que trata da origem, das características antropológicas e sociais das diferentes etnias; 2. Estudo descritivo dos aspectos de um povo ou grupo social”²⁸⁴. Em vista disso, pode-se afirmar que durante os anos de 2002 a 2009, Carvalho se dedicou exaustivamente à escrita e publicação de romances de cunho etnográfico, reunidos por características estéticas comuns, como a investigação e a pesquisa de culturas fora do eixo eurocêntrico e sob uma perspectiva descolonial; personagens pertencentes a culturas distantes da realidade brasileira; narradores ou personagens protagonistas etnógrafos, antropólogos, jornalistas internacionais, membros de agências humanitárias, ou simplesmente, cidadãos e cidadãs de países do outro lado do globo, marcados pela experiência do conflito e da guerra; descrição e aprofundamento imersivo no contexto sócio-histórico, político e mítico dessas sociedades, inserindo o leitor na vivência realista da criação romanesca ou através do artifício do clichê, como sentido autorreferencial (o clichê funciona, em Carvalho, como um mecanismo de crítica e sátira dos clichês identitários).

Tais romances trazem a tônica carvaliana da busca pela identidade ou de uma ruptura com essa noção até então estabelecida, um *status quo* a ser desconstruído ao longo da diegese. A morte, nessa perspectiva criativa, muitas vezes é representada narrativamente pela complexidade do suicídio ou de uma morte “encenada”, servindo à personagem para a dissolução de uma intriga. Haverá também homicídios e mortes violentas que se vinculam ao contexto de conflitos étnicos, religiosos e bélicos, de maneira que se pode afirmar que uma das principais figurações da morte no projeto ficcional de Bernardo Carvalho será a da morte-violência. Em relação aos romances entendidos como etnográficos, podemos citar Nove

²⁸³ SCHØLLHAMMER, 2009, p. 47

²⁸⁴ Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis. Disponível em: [Etnografia | Michaelis On-line \(uol.com.br\)](https://www.uol.com.br/michaelis/etnografia). Acesso em: em 13 dez. 2022.

Noites (2002), *Mongólia* (2003), *O Sol se põe em São Paulo* (2007) e *O Filho da Mãe* (2009). Obviamente, essa categorização criada a fim de organizar um comentário sobre cada romance não pode ser entendida como fixa, já que todos os romances carvalhianos apresentam características dos grupos que serão discutidos a posteriori. O que se entende aqui é uma predominância temática e de construção textual: para todos esses textos, Bernardo Carvalho realizou uma pesquisa *in loco*, muitas vezes financiada por bolsas destinadas a escritores para a criação de romances com base em determinados eixos temáticos.

Nove Noites (2002), publicado pela editora Companhia das Letras, é um romance estruturalmente dividido em dezenove capítulos, sendo iniciado pela frase *Isto é para quando você vier*, que será repetida ao longo do texto como espécie de anáfora e expressão de um relato emotivo sobre a perda de alguém que se amou. O romance apresenta dois narradores e é tecido através de uma mescla de gêneros textuais. Vencedor do prêmio Portugal Telecom em 2003, tem como enredo uma envolvente investigação em busca de respostas para a morte precoce do jovem etnógrafo Buell Quain, quem se suicidou após o período de sete meses estudando a cultura dos índios Krahô. Dessa maneira, dois relatos compõem a estrutura narrativa, de maneira que o primeiro deles é a de um narrador-jornalista que busca elucidar os motivos do suicídio do jovem antropólogo, através de um discurso que flerta com a autoficção ao mesclar situações vividas pelo próprio escritor Bernardo Carvalho; do outro lado, há a narração amiga de Manoel Perna, testemunha das angústias enfrentadas pelo jovem Quain. Trata-se de um romance com características do que Linda Hutcheon definiu como metaficção historiográfica em *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria e Ficção* (1947;1991):

Autoconscientemente, a metaficção historiográfica nos lembra que, embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo. E, em termos ainda mais básicos, só conhecemos esses acontecimentos passados por intermédio de seu estabelecimento discursivo, por intermédio de seus vestígios do presente.²⁸⁵

A noção de metaficção historiográfica resgatada por Hutcheon nos fala sobre acontecimentos reais e históricos problematizados à luz do ficcional, alterando o ponto de vista da história oficial, mas sem perder de vista o passado real empírico. Em *Nove Noites*, o próprio autor nos revela que a elaboração da narrativa se deu através do encontro com o real, a notícia sobre o caso do etnólogo estadunidense em um jornal brasileiro, fato que despertou

²⁸⁵ HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991, p.131.

em Carvalho uma curiosidade obsessiva sobre a vida do jovem antropólogo. A fim de produzir uma obra diferente dos seus romances até então publicados, a trinca *Teatro* (1998), *As iniciais* (1999) e *Medo de Sade* (2000), Carvalho se voltou à história encontrada, a do suicídio de Buell Quain, iniciando uma profunda investigação sobre a vida da protagonista de *Nove Noites*, produzindo um texto até então inédito dentro de seu projeto ficcional:

Iniciei a pesquisa sobre o antropólogo americano e comecei a me interessar muito por esse cara. Queria chegar a uma solução para o suicídio dele. Mas chegou um momento em que saquei que não tinha solução possível diante da pesquisa, da investigação. A solução que poderia existir era somente através da ficção, pela imaginação. Nessa hora me lembrei que não estava fazendo um livro de pesquisa ou de jornalismo, esse argumento do Nove noites era para que eu voltasse para o meio da literatura, não me encaminhasse para o jornalismo ou antropologia. Então percebi que a solução do livro era a imaginação e, sabendo disso, incorporei um pouco da minha autobiografia. Nunca tinha pensado que esse romance poderia ser uma combinação entre a pesquisa da morte do antropólogo com minha autobiografia. E o mais curioso é que a autobiografia surge justamente na hora que lembro que quero fazer ficção, é como se a memória e a autobiografia, na verdade, fossem imaginação desde sempre, porque quando quis a solução da imaginação, o que veio foi a autobiografia.²⁸⁶

A fragmentação narrativa marcada pela alternância de narradores e pela inserção de diversos gêneros textuais, como as cartas deixadas para a orientadora ou ao amigo engenheiro Manoel Perna, além de fotografias, documentos e entrevistas, criam uma atmosfera realista para o desenvolvimento diegético que confunde o leitor sobre os limites do real e do ficcional:

Tinha vinte e sete anos. Deixou pelo menos sete cartas, que escreveu, aos prantos, nas últimas horas que precederam seu suicídio. Queria deixar o mundo em ordem, a julgar pelo conteúdo das quatro a que tive acesso, endereçadas a sua orientadora, Ruth Benedict, da Universidade de Columbia, em Nova York; a dona Heloísa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional, do Rio de Janeiro; a Manoel Perna, um engenheiro de Carolina de quem se tornara amigo e ao capitão Ângelo Sampaio, delegado da polícia da cidade. Queria isentar os índios de qualquer culpa, constituir seus executores testamentários e instruí-los sobre a disposição de seus bens.²⁸⁷

Não é possível desvendar a real causa do suicídio do antropólogo, as razões que o conduziram a tão trágico desfecho, embora se possa supor que a angústia vivida pela personagem se relacionasse a uma ferida emocional dada a sua orientação sexual não confessada; Buell Quain se apresentava como um jovem emocionalmente instável e padecedor de uma enfermidade sexual, semelhante à sífilis, devido às características entrevistas nesse fragmento de carta destinado à diretora do Museu Nacional do Rio de Janeiro, Heloísa Alberto de Torres, responsável pela contratação dos quatro jovens

²⁸⁶ Entrevista “Um escritor na Biblioteca – Bernardo Carvalho”. Disponível em: < www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Um-Escritor-na-Biblioteca-Bernardo-Carvalho >. Acesso em: 21 fev.2023.

²⁸⁷ CARVALHO, 2006, p. 13.

antropólogos que trabalhavam no Brasil, em virtude de um acordo entre a Universidade de Columbia e o Museu Nacional: Charles Wagley, Ruth Landes e William Lipkind. A princípio, todos foram contratados para trabalhar na expedição karajá, missão recusada pela protagonista:

“Prezada dona Heloísa,
 “Estou morrendo de uma doença contagiosa. A senhora receberá esta carta depois da minha morte. A carta deve ser desinfetada. Pedi que as minhas notas e o gravador (me desculpe, sem nenhuma gravação) fossem enviados ao Museu. Por favor, remeta as notas para Columbia.
 “Não pense o pior de mim. Apreciei a sua amizade. Mas não posso terminar o catálogo da coleção que os índios vão encaixotar e lhe enviar. Pedi que dois contos lhe fossem remetidos por conta do meu fracasso. No entanto, se a senhora receber alguma peça da coleção, por favor, lembre-se dos índios e mande o que achar adequado para Manoel Perna, de Carolina.”²⁸⁸

Conforme afirmou Beatriz Resende (2008, p. 79), o encontro dos dois relatos romanescos – o das confissões feitas a Manoel Perna, escrito para que fosse entregue a um desconhecido destinatário, sobre as nove noites transcorridas ao lado de um sertanejo, morto após o suicídio do antropólogo - e a do narrador-jornalista que, anos depois, investigaria através das cartas perdidas e depoimentos, fragmentos de jornais e outros materiais as razões da morte de Quain, narrador também conhecedor dos mistérios do Xingu e que viaja aos Estados Unidos para conhecer mais da vida da personagem, é o que constitui o romance assinado por Carvalho como um texto ficcional, apesar das marcas do real:

Seria simples se, ao final, o narrador não revelasse que o sertanejo não deixou nenhum testemunho e que a oitava e misteriosa carta foi inventada. E mais, se não houvesse, na orelha do livro, a foto do menino Bernardo Carvalho, aos 6 anos, de mãos dadas com um índio no Xingu.²⁸⁹

Para a estudiosa, a trama apresenta múltiplos graus de compreensão e oferece ao leitor várias camadas de leitura, o que será visto, a posteriori, como uma das características estilísticas mais poderosas da ficção de Bernardo Carvalho. Nesse romance inaugural, no que concerne a uma estilística romanesca, há a presença do duplo, do fantasma, da paranoia, do estrangeiro, de reflexões sobre culpa, temores, vida e morte, que, de acordo com Resende, “vão do freudismo à sua desconstrução, permanecendo sempre como temas fundadores” (Resende, 2008, p. 81). Para Schøllhammer (2002, p. 121), tanto em *Nove Noites*, com os índios Krahô do Xingu, quanto em *Mongólia* (2003), com os orientais budistas, e em *O Sol se põe em São Paulo* (2007), com a cultura japonesa, estamos diante de um único tema

²⁸⁸ CARVALHO, 2016, p. 19.

²⁸⁹ RESENDE, 2008, p. 79.

incessante da ficção de Carvalho, a “construção de uma relação com o outro até um o limite de sua possibilidade, na forma de uma procura além dos limites da cultura ocidental”. Essa procura é, na realidade, uma procura pela identidade e pelo duplo, “um outro avesso em sua encarnação concreta” (*Ibid.*, p. 122). O segundo desses romances, lançado no ano seguinte a *Nove Noites*, é *Mongólia* (2003), também publicado pela Companhia das Letras e laureado com o prêmio Jabuti na edição de 2004. O romance foi concebido através do financiamento das instituições Fundação Oriente, de Lisboa, junto à Editora Cotovia, as quais ofereceram uma bolsa-viagem para o então escritor-antropólogo à Mongólia, responsável pela realização do texto ficcional, sendo Bernardo Carvalho o contemplado com a menção, conforme menciona nos agradecimentos da obra.²⁹⁰

A trama complexa e labiríntica de *Mongólia* é, como *Nove Noites*, iniciada com uma morte, a que será responsável pela costura da teia diegética. Um diplomata aposentado residente do Rio de Janeiro trava conhecimento da morte de um colega, seu ex-subordinado, da época em que ambos trabalhavam em Pequim. Esse homem, vice-cônsul, fora assassinado durante a tentativa de pagar o resgate de seu filho sequestrado no Rio de Janeiro. Na época em que juntos trabalharam, fora-lhe pedido que investigasse o desaparecimento de um fotógrafo brasileiro durante uma viagem a Mongólia, missão a princípio rejeitada pelo homem, que recebe no romance a alcunha de “Ocidental”. Essa rejeição se dá pelo misterioso vínculo que une ambas as personagens, revelação que produz o clímax narrativo nas últimas páginas do romance, a de que são meio irmãos, distanciados pelas peripécias da vida. Desse modo, o romance apresenta uma trina narrativa: além da narração do diplomata que investiga o entrelaçamento da história de vida desses irmãos, há os diários deixados por ambos os irmãos - dois deles pelo fotógrafo a seu guia mongol e o terceiro do “Ocidental”, relatando o desenvolvimento da sua viagem – que funcionam como narradores alternados. O espaço árido e desértico mongol é, como a narração apresentada, desterritorializado e fragmentado, simbolizando o caráter e destino das personagens, destituídas de raízes e sentimento de pertença, formando-se gradualmente, em devir. *Mongólia* não é um relato de viagem, embora flerte com o gênero documental, porque elucida em sua travessia questões universais e existenciais que independem do espaço físico onde se dispõem, embora não pudesse sem ele existir. Nas palavras de Beatriz Resende sobre o romance:

²⁹⁰ “Este livro não seria possível sem as pessoas que me guiaram ao longo de dois meses e cinco mil quilômetros pelo interior da Mongólia, meus intérpretes Ts. Naran TUYA e G. Alzakhgui e os motoristas T. Tserendilgor e I. Batnasan. A viagem foi financiada com uma bolsa de criação literária da Fundação Oriente, de Lisboa” (CARVALHO, 2003, p. 187).

A longa elaboração da estrutura narrativa, que começa a ser idealizada antes da viagem, a redação de diários durante a travessia de desertos e cidades e, finalmente, a montagem do romance – segundo depoimento do escritor, o que ele mais reescreveu – dão à labiríntica construção, marca de Bernardo Carvalho, uma espécie de precisão cirúrgica que se une a minuciosos cuidados artesanais de bordadeira experiente. [...] Surgem diante dos olhos do leitor cidades como Ulaanbaatar e seus caixotes de concreto construídos pelos soviéticos e ficamos sabendo que existe lá uma verdadeira indústria cinematográfica, ou *khovd*, percebida por sentidos ocidentalizados como tristíssima e poeirenta, como cheiro de banha cozida.²⁹¹

Marcada pela violência da morte política, como segundo país comunista do mundo, sofreu com regimes sanguinários e ditatoriais, de maneira que narrativamente, uma das figurações da morte apresentadas no romance é a sua própria estrutura espacial e narrativa, cuja forma de vida tem de se adaptar a aridez desértica das palavras para sobreviver à pobreza e à privação, em contraste com a riqueza cultural a qual somos apresentados como se pudéssemos, por algum tempo, assumirmos a identidade do Ocidental em sua busca pelo outro e por si mesmo, “Aonde é que eu vim morrer?” (Carvalho, 2003, p. 11). Outras figurações da morte dizem respeito a representações do inferno e do paraíso naquela cultura, bem como à associação desse imaginário de morte ao erotismo e à luxúria, conforme se pode observar na passagem seguinte que entrelaça um diálogo entre o Ocidental, seu guia Ganbold, e o diário do fotógrafo desaparecido, nominado na diegese como *buruu nomtom*, o desajustado:

Ao contrário do que se pensa, no budismo também há representações do inferno para os pecadores. Basta visitar o mosteiro de Chojin Lama em UB. Todo o mosteiro foi convertido num museu dedicado à expiação dos pecados, às punições, às pinturas, às torturas mais pavorosas são comandadas por pacíficos e impassíveis monges budistas e administradas por demônios-capatazes. E a representação do paraíso é um templo com monges que voam de lá para cá e daqui para lá, como anjinhos. Noutro templo de Erdene Zuu, deparo com uma pintura sobre um tecido roto. É uma tanka em que reconheço a mesma deusa vermelha sobre a qual um guia passou horas percorrendo, no Museu de Belas-Artes de UB, sem que eu tivesse lhe perguntado nada. É uma entidade demoníaca, com uma coroa e um colar de cinquenta crânios, que tenha a pachorra de contar. Tem o sexo exposto e entreaberto. Numa das mãos, traz o tampo de um crânio cheio de sangue, como uma cuia da qual ela bebe. Na outra, segura um cutelo. Com o pé direito pisa num corpo vermelho e com o pé esquerdo, num corpo negro. Dois esqueletos dançam entrelaçados entre suas pernas abertas. Não lembro como se chamavam no museu em UB. Aqui ela se chama Naro Hajodma. E o que mais me espanta é que, na etiqueta informativa, logo abaixo do nome, seja definida como “deusa-guardiã do Tantra”.²⁹²

Dessa maneira, sem entrar em uma análise propriamente dita, pode-se dizer que o tema da morte permeia toda a narrativa de *Mongólia*, a começar pela morte do Ocidental, que

²⁹¹ RESENDE, 2008, p. 83.

²⁹² CARVALHO, Bernardo. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.59.

inicia o tecido narrativo. Também no desaparecimento de seu meio-irmão fotógrafo há uma espécie de morte duplicada, visto que até pouco antes do fim do romance não se pode ter certeza se o rapaz está ou não vivo. Essas mortes, reais e simbólicas, são as responsáveis pela locomoção narrativa, na qual a configuração do espaço árido do deserto, da fragmentação, da intercalação temporal - instável e mental – cria a atmosfera perfeita para que a mitologia mongol se faça a principal protagonista, sendo ela, per se, a criação maestra sobre a vida e a morte no romance.

Diferente dos textos já mencionados, tanto na estrutura quanto na possibilidade da autoficção, *O Sol se põe em São Paulo* (2007) é um romance dividido em dezoito capítulos, cujo centro diegético é a cultura japonesa, através da transtextualidade com o escritor japonês Tanizaki Junichirô – razão pela qual será mencionado nesse subcapítulo. Através de uma narração em primeira pessoa, a história contada é formada ao longo da narrativa como um quebra-cabeça, fruto de uma extensa *myse en abime*, forjada por cada personagem que da trama participa, até a chegada da voz homodiegética autorizada a finalmente reportá-la ao seu leitor: um jovem paulistano *nikkei*, escritor frustrado e desempregado, cuja vida se vê modificada para sempre depois de um encontro com uma misteriosa mulher em um restaurante no bairro paulistano da Liberdade. A narração é tecida como se estivéssemos diante de uma boneca russa, isto é, os narradores estão dentro uns dos outros, em um complexo jogo polifônico, de maneira que o narrador homodiegético exerce, em grande parte do romance, a função de reportar a experiência vivida pela misteriosa senhora Setsuko, dona do restaurante onde se conhecem, quem o contrata para que lhe escreva um livro sobre a história de sua vida: ““O melhor escritor é sempre o que nunca escreveu nada”, ela respondeu, sem dar a entender se a ironia era por decepção ou por alívio, e se recolheu à sombra da caixa registradora, [...] de onde nunca devia ter saído” (Carvalho, 2007, p. 12).

A trama principal remonta ao período de 1940 a 1951, em Osaka, no Japão e em Java, na Indonésia, e traz como pano de fundo o contexto da Segunda Guerra Mundial. Duas jovens estudantes se conheceram em uma fábrica de bonecas em Osaka, sendo uma delas a própria Setsuko; a outra, Michiyo, é uma jovem rica prometida em casamento a um rapaz de família nobre chamado Jokichi, personagem responsável pela principal intriga do romance. Jokichi foi enviado por seu pai, no ano de 1941, ao norte do Japão para não ser convocado para a guerra, trocando de identidade com um de seus empregados, Seiji, esse que – substituindo Jokichi – vai à guerra e é morto na Batalha do Mar de Java, em 1942. Esse acontecimento marcará profundamente a honra do jovem personagem e será o desencadeador das sucessivas peripécias. Michiyo, prometida a Jokichi, é ainda apaixonada pelo ex-namorado, Masukichi,

espécie de anti-herói no romance e ator de *kyogên*. Ambos mantêm uma relação amorosa apesar do noivado da jovem, essa que relata todos os acontecimentos à amiga e confidente Setsuko, sua curiosa ouvinte, quem inclusive trabalhou por um período como secretária na casa de Michiyo, ajudando-a na troca de correspondências com seu amante. Passado algum tempo, a jovem é demitida sem motivo aparente e acaba por travar contato com um velho escritor de Kyoto, para quem trabalhará como secretária. Enquanto isso, um inusitado triângulo amoroso é formado: Michiyo descobre que seu então marido Jokichi fora apresentado a seu ex-namorado Masukichi e ambos começam a ter um caso. A mulher descobre o paradeiro de Setsuko e lhe confessa os últimos acontecimentos a fim de superá-los; Setsuko, em um momento de fragilidade, conta ao velho escritor com quem trabalhava sobre a relação homossexual e extraconjugal de Jokichi e Masukichi e é surpreendida com a publicação da história contada em uma importante revista japonesa, fato que provoca o suicídio de Jokichi, envergonhado por haver sido descoberto.

Todas as instâncias narrativas até aqui desenvolvidas são orientadas pelo narrador personagem, o jovem *nikkei*, quando escuta e relata ao leitor, atentamente, a história de Setsuko a fim de escrever o romance encomendado. Descobre-se, por fim, que Jokichi e Masukichi não tiveram um relacionamento amoroso, embora fique em aberto o interesse do último pelo marido de Michiyo. Sabendo sobre o ofício de ator do rapaz, Jokichi o contratara para que se passasse por um ex-soldado amigo de Seiji e, através dessa farsa, pudesse recompensar financeiramente à família do homem morto, atenuando assim a culpa nutrida. Após a narração de todas essas ações, inicia-se a segunda parte do relato: o então narrador do romance se preparava para mais uma entrevista com a senhora japonesa quando se viu defronte o seu súbito desaparecimento. Atordoado pelo desfecho daquele drama, do qual já se via como testemunha e partícipe, o escritor embarca em uma viagem à cidade de Promissão, no interior de São Paulo, quando descobre que Setsuko era na realidade uma ficcionalização de Michiyo:

Se agora eu sabia o nome, era porque já não precisava não saber. De alguma maneira, tudo tinha sido planejado. Michiyo (Setsuko, afinal, não existia, era apenas uma invenção dela) havia calculado o tempo certo para me contar a história, escondida por trás de um nome falso, enquanto preparava a sua saída de cena. Já não havia razão para eu não saber os nomes depois da morte do marido da senhora que me recebeu em Promissão. Chamava-se Teruo. Tinha morrido fazia dois meses. Não fiquei nem duas horas na cidade. Saí por outra estrada. Segui sempre em frente, como a viúva me indicara. Não podia dormir depois do que tinha ouvido.²⁹³

²⁹³ CARVALHO, Bernardo. *O Sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 97.

Desolado, o rapaz decide ir ao Japão, onde vivem alguns parentes seus, dentre eles sua irmã. Se até aqui estávamos diante de um enredo motivado por um triângulo amoroso, a trama se volta para as questões interiores do narrador personagem que, fazendo jus a um dos principais motivos da ficção de Carvalho, parte em busca de autoconhecimento e de um sentido para a sua existência até então vazia e caótica. O encontro com a senhora japonesa é também o encontro consigo, sua história pregressa e a possibilidade de um futuro, o que é metaforizado na apresentação do Japão encontrado pela personagem: a tradição do teatro Nô e Kyogên da época de seu bisavô ao lado do exotismo dos cybercafés e da modernidade. Nessa celebração cultural, o romance alude explicitamente à literatura de Junichiro Tanizaki, valendo-se de uma escritura metatextual:

Ela nunca tinha falado de Junichiro Tanizaki. Foi o mesmo amigo de departamento de línguas orientais da universidade que já ressaltara a semelhança entre o que eu lhe contava e romances como *A chave*, *Voragem* e *As irmãs Makioka*, quem me garantiu que uma sobrinha do escritor vivia em São Paulo e me encorajou a procurá-la. Tanizaki de fato havia se mudado para Kyoto depois da guerra, em 46, e viveu nos arredores de Tadasu-no-Mori e do templo Shimogamo, como o escritor da história de Michiyo (Setsuko). Não podia ser mera coincidência que o que ela narrara na casa do Paraíso, a qual já não existe, parecesse tanto com esses romances.²⁹⁴

Embora não explicitado no romance, podemos afirmar que a personagem do escritor de Kyoto é uma homenagem a Junichiro Tanizaki, seu alter ego. De acordo com Daniel Arrieta Domínguez (2015), pesquisador quem investigou as relações intertextuais no romance de Carvalho, é possível afirmar que tanto a obra *Manji* (*Voragem*, 1928) quanto *Sasameyuki* (*As irmãs Makioka*, 1948) servem de hipotexto à construção de *O Sol...*, sobretudo a última. De acordo com o pesquisador, aspectos que convertem *O Sol se põe em São Paulo* em hipertexto de *As irmãs Makioka* são:

...las dificultades económicas por las que pasa la familia de Setsuko unido a la necesidad de esperar a que se case su hermana mayor antes para poder casarse ella; la fabricación de muñecas tradicionales japonesas; su posterior trabajo como secretaria de Michiyo y la oposición familiar a ello.²⁹⁵

Por fim, o romance é encerrado com uma carta de Michiyo a Masukichi onde se descobre que o suicídio de Jokichi se tratou de uma farsa. Na verdade, ele viajou ao Brasil para assassinar o homem quem matara Seiji na guerra e para tal fim, assumiu outra identidade a fim de cometer esse assassinato, o que conduz à narrativa à seguinte reflexão sobre a relação

²⁹⁴ CARVALHO, 2007, p. 101.

²⁹⁵ DOMÍNGUEZ, Daniel Arrieta. *Intertextualidad, dialogismo y poética cognitiva en la novela contemporánea: Bernardo Carvalho, Eduardo Lago y Mario Bellatín*. 2015. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2015, p. 136.

entre o nome dos mortos e o budismo: “A ideia de que no budismo as pessoas ganhassem novos nomes depois de mortas fazia todo o sentido naquela história em que eu tinha me envolvido. Fui atrás dos mortos. E não posso dizer que não tenha me espantado com o que encontrei” (Carvalho, 2007, p. 118). Na tradição japonesa budista, um *kaimyo* é um nome póstumo atribuído ao morto por um sacerdote em um cerimonial, sendo prática comum entre imperadores e nobres também de países como China, Coréia e Vietnã.

Do ponto de vista metafórico, ainda que o suicídio de Jokichi tenha sido forjado para que a personagem alcançasse outros propósitos, o do reestabelecimento de sua honra, valor tão importante para a cultura japonesa, pode-se dizer que a personagem morre simbolicamente quando tem sua identidade trocada a mando do poderoso pai e, a posteriori, quando mais uma vez assume outra identidade, nome e recomeço. Também Michiyo recorre à morte simbólica quando depois de narrar a sua história ao jovem escritor, desaparece e retoma o seu nome legítimo; aliás, é interessante perceber que o narrador personagem não é nomeado ao longo da narrativa. Esse jogo de identidades se assemelha a um jogo de máscaras do teatro Nô, visto que o artefato milenar confere ao ator a “expressão literal de uma verdade superior e [...] uma forma de vida mais elevada”²⁹⁶. As personagens de Carvalho em *O Sol se põe em São Paulo* estão à procura de alguma verdade que lhes legitime a existência e o desejo irrealizável. Nessa ânsia, perdem-se em caminhos extenuantes e movediços, forçados pelo desejo de outrem: a família, a honra, a posição social. A troca de nomes no romance, como na troca de máscaras no teatro Nô e *Kyoguen*, permite às personagens a encenação de vários papéis até a aceitação de um que lhes seja aceitável:

N’O *elogio da sombra*, Tanizaki escreveu a propósito dos orientais: “Não temos nenhuma repulsa pelo escuro; nós nos resignamos ao inevitável. [...] Os ocidentais, ao contrário, sempre à espreita, agitam-se sem parar à procura de um estado melhor do que o presente”.²⁹⁷

Sobre *O Sol se põe em São Paulo*, Beatriz Resende afirmou que a obra apresenta dois desafios ao leitor; o primeiro deles é o da atenção absoluta, pois, como obra literária “é exigente e ciumenta” (Resende, 2008, p.91). Piscam-se os olhos e se perde o *plot*, intenção narrativa consciente, encadeada no disfarce, na máscara e na produção de ilusões. O segundo desafio, mais prazeroso, de acordo com a pesquisadora, é o do reconhecimento da transtextualidade que atravessa o romance:

²⁹⁶ **Teatro Nô**. Disponível em: <s://teatroemescala.com/2>. Acesso em: 23 fev. de 2023.

²⁹⁷ CARVALHO, 2007, p. 130.

Assim, a literatura de Junichiro Tanizaki, autor de *As irmãs Makioka*, de 1943, livro que mereceu importante resenha de Bernardo Carvalho, as narrativas de Yukio Mishima, o medieval *Conto de Genji* e os trágicos enredos do teatro Nô incorporam-se à narrativa, como também ao romance cola-se um trecho de crônica publicada em *O mundo fora dos eixos*, aí fazendo parte da ficção. O resumo da ópera talvez esteja mesmo na frase de início do romance “Em São Paulo, publicidade é literatura”.²⁹⁸

Ainda sobre romances que se aproximam de uma escrita etnográfica, *O Filho da Mãe* é o último a ser comentado neste subgrupo. Publicado em 2009, é fruto do projeto *Amores expressos*, da editora Companhia das Letras, cujo objetivo era o de financiar a ida de dezessete escritores brasileiros a alguma parte do mundo a fim de que escrevessem uma história de amor. As histórias também seriam transformadas a posteriori em roteiros cinematográficos, de acordo com o projeto inicial da editora. Não é casual que *O Filho da mãe*, resultado dessa empreitada, possua características de um roteiro para cinema: narrador heterodiegético, predominância do discurso direto e uma escritura mais objetiva e enxuta, em comparação aos demais livros carvalianos. O texto foi concebido em três partes: “I. Trezentas pontes; II. As quimeras; III. Epílogo” – sendo já uma característica dos romances de Carvalho esse tipo de divisão, a partir da qual se tem uma modificação de narrador e focalização narrativa ou a inserção de um gênero textual responsável por romper com as expectativas do leitor e da leitora virtual. Dessas três divisões emergem vinte e três capítulos e uma trama complexa, múltipla e cosmopolita, na que o amor materno é o protagonista escolhido para sobreviver em meio a um cenário bélico e mortal.

A história tem como plano contextual a Segunda Guerra da Tchetchênia, ocorrida entre os anos de 1999 e 2000. A morte se instala já nas primeiras páginas do romance, quando nos é apresentada a personagem Iúlia Stepánova, portadora de uma doença terminal. Ciente de que morrerá, essa mulher decide salvar uma vida antes de seu fatídico fim, o que de fato acontece: “Ao ouvir a sentença, Iúlia sentiu, pela primeira vez, que não podia morrer sem salvar uma vida” (Carvalho, 2009, p. 12). A morte está presente em vários eixos diegéticos: no contexto bélico, nas reflexões das personagens sobre a problemática da morte; no corpo homossexual das personagens protagonistas, Ruslan e Andrei, como uma máquina de guerra, a todo tempo na mira de extermínio do Estado. Por fim, nas mortes trágicas das personagens: “[...] Era como se tivesse sido pega em flagrante. Não era possível que a morte já estivesse estampada no seu rosto. Ainda não perdera a vergonha da morte. Tinha medo de que a reconhecessem em seu corpo” (*Ibidem*, p. 13).

²⁹⁸ RESENDE, 2008, p. 92.

Iúlia se dirige ao Comitê das Mães dos Soldados de São Petersburgo, onde encontra Marina Bóndareva, uma amiga quem não via há anos. Ambas as mulheres estão conectadas pelo laço da maternidade; ao passo que Iúlia tentará salvar um jovem da guerra, como missão antes de morrer, Marina recém perdera um filho, vitimado pelo suicídio, na tentativa de não ter de voltar ao exército e à guerra. *O Filho da Mãe* é um romance cujo amor materno será o elo unificador das tramas, mães que buscam por seus filhos, filhos que fogem da guerra. Outra trama importante no romance é a do jovem Ruslan: seu pai fora morto na guerra e sua mãe biológica o abandonara ainda criança, sendo criado pela avó. Com a ajuda dessa, foge de um campo de refugiados em Inguchétea e parte para São Petersburgo, em busca de ajuda e do conhecimento de suas origens biológicas. Em seu caminho está Andrei, filho de mãe russa e de pai brasileiro, um exilado contrabandista. Expatriado como o pai, Andrei luta por sua sobrevivência, como corpo-resistência contra a máquina despótica. Ambos vivem uma trágica história de amor, trama de maior destaque no romance. Outro eixo narrativo importante é a da relação de Ruslan com a mãe biológica, Anna, e seus irmãos biológicos, Maskim e Roman, que a princípio creem estar diante de um amante da mãe. Devido a esse trágico encontro, Ruslan tem uma morte violenta através das mãos de Maskim, quando nos capítulos finais da narrativa é espancado covardemente pelo irmão junto de um grupo de amigos. Socorrido por Andrei, antes de entregá-lo às autoridades, o rapaz realiza a troca de passaportes com o namorado, e consegue, dessa maneira, uma nova identidade para não sucumbir ao terror de São Petersburgo:

“...Nenhum homem será completo enquanto não encontrar o seu *kunak*. Só então poderá seguir o próprio caminho em paz, sabendo que existe no mundo alguém, como ele, com quem ele pode contar na vida e na morte. As quimeras morrem para que sobreviva o pacto dos que não podem contar nem com Deus nem com os anjos”. Andrei acaba de ler e vai até a sala. Pega a concha que Ruslan deixou sobre a mesa e a guarda no bolo.²⁹⁹

Kunak é uma figura pertencente à tradição Caucasiano, na qual dois homens, de distintos clãs ou tribos, conhecem-se e desenvolvem uma estreita amizade para além das relações consanguíneas, tornando-se questão de honra a assistência entre ambos e mútua proteção³⁰⁰. Outra figura folclórica imprescindível para a compreensão narrativa é a da quimera, monstro grego resultado da fusão de um corpo de leão à cabeça de uma cabra e a de uma serpente. Em *O Filho da Mãe*, o encontro entre Ruslan e Andrei é o encontro de dois *kunak*, na missão de lhes salvar a vida entre si; a quimera - tratada narrativamente como uma

²⁹⁹ CARVALHO, Bernardo. *O Filho da Mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 161.

³⁰⁰ Disponível em: [KYHAK - Definição e sinônimos de куняк no dicionário russo \(educalingo.com\)](https://educalingo.com/pt-br/dicionario/kyhak). Acesso em: 24 fev 2023.

criatura nefasta que deve ser eliminada, rejeitada por ser diferente e sem raízes conhecidas – é uma alusão aos dois jovens, diferentes, abandonados, indesejados, mas fundidos em um só corpo-resistência. A relação homoerótica vivida pelas personagens, ao lado do anseio das mulheres que tentam salvar rapazes da guerra, honrando a memória de seus filhos mortos, são as principais tramas, através das quais potentes reflexões políticas são inseridas nas relações das personagens. De acordo com os pesquisadores Paulo César S. Oliveira e Larissa Moreira Fidalgo (2018), em artigo sobre o romance carvaliano a partir de uma leitura biopolítica:

O texto de Carvalho visa principalmente distender as dicotomias entre pertencimento/não pertencimento, legítimo e ilegítimo, concentrando-se com propriedade na relação tensa entre luta e submissão. Assim, em um universo de ausências, seus personagens representam possíveis insurreições do corpo aprisionado, seja pela fuga ou pela decisão de partir, de se mover em um mundo de não lugares. O corpo é, desta forma, o locus de inúmeras práticas, é o local onde se configurarão – através do corpo erótico, torturado e subalternizado – as formas de transgressão da ordem social repressora. Dito de outro modo, veremos que o controle dessa ordem social repressora se dá pelo domínio dos corpos enquanto territórios que devem ser vigiados, disciplinados, enclausurados.³⁰¹

Nesse sentido, de acordo com a análise de Oliveira e Fidalgo, a improvável relação amorosa entre os dois jovens foi mantida em segredo a fim de subverter o controle de seus corpos desejantes pela máquina estatal, o corpo como refúgio contra a guerra se torna símbolo de resistência. Além da história do jovem casal e das mulheres mães que tentam a todo custo salvar os “filhos da guerra”, outras micronarrativas aderem a essas duas tramas, atravessando um espaço multifacetado que vai de São Petersburgo, Moscou, Mar do Japão, Suriname até Belém do Pará, denotando o cosmopolitismo da obra e seu caráter etnográfico.

3.3.1 A loucura como prefiguração da morte

De acordo com Michael Foucault em *História da Loucura* (1978), até o século XV o tema da morte imperava por si só: ao realizar um estudo sistematizado sobre a experiência da loucura no contexto europeu, o pensador identifica o ano de 1492 como o início da ruptura dessa hegemonia nas artes, com a escritura de *Nau dos insensatos* (Narrenschiff), por Sebastian Brant, poema satírico que retoma a antiga alegoria do navio dos loucos. Em 1509

³⁰¹ OLIVEIRA, Paulo César S.; FIDALGO, Larissa Moreira. A ficção biopolítica em o *Filho da Mãe*, de Bernardo Carvalho. *Revista Uniabeu*, v.11, n.27, p.76-90, jan/abr.2018. Disponível em: [A FICÇÃO BIOPOLÍTICA EM O FILHO DA MÃE, DE BERNARDO CARVALHO \(1library.org\)](https://doi.org/10.1111/revista.uniabeu.11111). Acesso em: 22 mai.2023, p. 81.

tem-se a publicação de *O Elogio da Loucura* por Erasmo de Roterdã, em que o motivo da loucura é tratado também como sátira que expõe os “verdadeiros males” sociais da época, com uma loucura alegórica proclamada imperatriz do mundo. Com isso, aos poucos houve uma substituição, de acordo com o filósofo, do tema da morte pelo desatino da loucura, de maneira que antes da redução do ser humano ao nada, a contemplação desdenhosa do vazio, metaforizado na insanidade, fez-se valer.

Desse modo, o medo da morte foi convertido na ironia que deslegitima esse temor. A loucura se transforma em uma prefiguração da morte, uma vez que “... A cabeça, que virará crânio, já está vazia. A loucura é o já-está-aí da morte” (Foucault, 2020, p. 21). Assim como a lepra, que em um cenário anterior mostrava com o “ritual de exclusão” (*Ibid.*) a própria presença da morte em vida, a loucura tomou para si o papel de anunciar a morte que se acercava. É certo observar que na literatura contemporânea recente, essa relação ainda é estabelecida, de modo muito profícuo. Na literatura de Bernardo Carvalho, especialmente, há uma atualização da loucura em outras expressões da desmedida mais condizentes com o cenário atual e menos estigmatizadas: a paranoia, a obsessão, o sadismo, a depressão e a mania. Em todos os romances carvalhianos há a presença de personagens desajustadas que sintomatizam a morte em comportamentos débeis, enquanto condição patológica ou como traço comportamental. O cronótopo do hospital psiquiátrico é retomado como espaço efetivo do encontro dessas forças marginalizadas.

Do ponto de vista da forma, esses romances apresentam uma escritura em “curto-circuito”, conforme observa a pesquisadora da obra de Bernardo Carvalho, Milena Mulatti Magri (2015), nome dado ao efeito de contradição e ambiguidade criado no romance quando um conflito entre realidade e ficção é feito para confundir o leitor sobre a verdade narrativa. Normalmente isso acontece, na produção literária carvalhiana, por meio de partes narrativas que desmentem umas às outras, em contradição flagrante (Magri, 2015, p.85). Em nossa interpretação, esse recurso formal também ilustra esteticamente o tema da loucura ao criar narradores destituídos de credibilidade que, a qualquer momento, têm sua autoridade narrativa posta em xeque, sendo os romances *Onze* e a trina *Teatro*, *As iniciais* e *Medo de Sade* os melhores exemplos dessa estética.

Onze (1995), publicado pela Editora Companhia das Letras, é o primeiro romance de Bernardo Carvalho, e, conseqüentemente, primeiro ao retratar personagens paranoicas como um traço identitário. Dividido em três partes – *O Sítio*, *Os Gritos do Rio de Janeiro*, *A Causa* – trata-se de um romance fragmentado, cujas histórias aparentemente sem conexão são, na realidade, uma narrativa rizomática que pode ser lida como uma só composição, embora cada

seguimento possua uma ação completa, o que confere ao romance certo hibridismo quanto ao seu gênero. Em *O Sítio* temos um narrador heterodiegético que narra o encontro de onze amigos em um sítio no interior do Rio de Janeiro: Alice, Antonio, Álvaro, Dulce, Gregório, Gui, Lilian, Nina, Trudi, Rodolfo e Rubens. Amigos de longa data, a ação tem início quando o grupo decide brincar de “morto-vivo”, jogo lúdico que revela atitudes paranoicas e conspiratórias das personagens, bem como segredos que são retomados em partes e capítulos posteriores, assim como algumas das personagens. Dentre elas, o pintor holandês, uma personagem coringa, elo entre algumas das tramas do romance, a qual ganha protagonismo na segunda parte do texto, *Os gritos do Rio de Janeiro*. Essa parte, por sua vez, é dividida em dois capítulos, *oaeooeoe* e *O País do dinheiro*. Em *oaeooeoe* temos um narrador autodiegético, Bernardo, quem nos narra a história de seu sombrio encontro com o pintor holandês e o trabalho realizado por ele junto a outros meninos educados por esse artista em uma oficina:

Minha mãe me levou à oficina no final da tarde. O artista se levantou da mesa, onde estavam os outros dez meninos, e me chamou pelo nome. Estende o braço. Olhei para minha mãe, que não sorriu, nem fez sinal nenhum. A única coisa que os olhos dela diziam naquele ódio que eu conhecia tão bem é que dessa vez eu não podia errar. [...] Desapareceu pela porta de ferro e me deixou sozinho com o artista e os dez meninos.³⁰²

Bernardo é educado pelo artista holandês, na companhia de dez outros meninos que, como ele, encontrava-se em situações diversas de vulnerabilidade. Pouco tempo depois da sua chegada, o menino sofre uma série de abusos por parte do pintor (cujo nome não é mencionado). Bernardo tinha uma deficiência de aprendizado, o que fazia de seu caso mais “especial”. A criança era incapaz de ler as letras *a*, *o*, *e*, apresentando uma espécie de dislexia. Ter sido confiado por sua mãe à companhia do artista tinha como intuito, na leitura feita pelo narrador personagem, a cura do que era então entendido como doença. Ocorre que a situação dos meninos na oficina do pintor holandês era semelhante a de uma prisão: não possuíam liberdade de ir e vir e sofriam punições físicas e psicológicas por suas condutas infantis. A ideia de suicídio é o tempo todo evocada como uma ameaça feita pelo pintor, sendo essa uma figuração da morte que tomará corpo a posteriori: “O mais horrível dessa maldição foi nos condenar toda vingança a sair pela culatra, nos imobilizar para sempre, nos condenar ao suicídio” (Carvalho, 1995, p. 60).

³⁰² CARVALHO, Bernardo. *Onze*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 60.

Parte da rotina do garoto era a da leitura em voz alta da obra criada ficcionalmente *Duas Guerras*, de Fernando Costa, texto pelo qual o artista holandês demonstrava obsessão e debilidade. A partir do texto literário, o artista concebe duas telas com a ajuda dos meninos, momento em que se tem o *plot* da narrativa. Incapaz de enxergar os estilhaços das bombas e brilho das explosões nas obras, timidamente o menino o confessa em voz alta, ao pintor e aos colegas, fazendo com que o artista passasse a encará-lo como genial devido às suas observações. Em função disso, Bernardo começa a receber um tratamento diferenciado, chegando à tentativa e a abusos propriamente ditos:

Naquela noite, depois da briga na galeria, ele disse que eu podia dormir no quarto dele se quisesse, e não entendi que não podia recusar, na verdade o que estava dizendo era que eu ia dormir no quarto dele. Foi o que acabei fazendo, só para acordar no meio da noite, de um pesadelo horrível – acho que de algum jeito a gente sempre sabe o que vai acontecer –, e dar com ele dormindo profundamente com um dos braços em volta do meu pescoço.³⁰³

Após as observações de Bernardo, o artista, reunido com os meninos na oficina, fura os quadros de maneira que os olhos das crianças, ao segurá-las, fossem evidenciados, tornando as telas, na interpretação narrativa, importantes obras de arte. Como consequência disso, o narrador nos conta das viagens que realiza junto do artista e de seus colegas para exposições em galerias famosas nas diversas partes do globo. Apesar dessa mudança de orientação narrativa, os meninos como protagonistas das obras de arte, o tratamento abusivo por parte do pintor continuara igual. Pedro, outro menino quem convivia com Bernardo e relatado pelo narrador como um “puxa-saco”, começa a demonstrar incomodo pelo tratamento diferencial recebido por Bernardo. Até aqui temos, portanto, uma narrativa em que o mal estar e a paranoia se fazem presente compulsivamente: Bernardo odeia o artista e trama mentalmente a sua morte quase o tempo todo; Pedro, por sua vez, apresenta um comportamento paranoico e enciumado da relação entre o artista e Bernardo, chegando a ser expulso da oficina; o artista, por sua vez, é caracterizado como paranoico, obsessivo, megalomaníaco, abusivo e vil.

Pedro segue Bernardo quando voltavam para casa após as atividades na oficina. Incomodado com a situação, Bernardo intima Pedro a confessar o porquê de sua atitude estranha: “estava sendo perseguido, estava com medo, tinha medo de morrer” (Carvalho, 1995, p. 73). Essa situação de perseguição se repete até o dia em que Pedro pede a Bernardo que o deixe dormir na oficina. Bernardo aceita o pedido de Pedro, temeroso que estava pela

³⁰³ CARVALHO, 1995, p. 70.

situação do colega, que sempre lhe relatava sobre o medo de morrer, de ser assassinado, das perseguições que sofria. Bernardo nada entendia, embora intuísse o envolvimento do artista no caos psíquico sofrido pelo colega, até que, por fim, uma morte é produzida. Pedro é encontrado sem vida e, em um primeiro momento, o leitor é incapaz de acessar as razões que levaram o garoto à morte. No dia seguinte, uma mulher de nome Carmo vai à oficina comunicar a morte de Pedro ao artista, clímax narrativo:

Minha mãe ouviu da boca de uma mulher que acompanhou Maria do Carmo até o mangue onde acharam o corpo embrulhado em jornais – porque era essa história que todo mundo sabia, que desde que tinha engravidado daquele menino, tinha perdido toda a família, não tinha mais ninguém, foi esquecida pelos pais, que a obrigaram a ir embora e acabar ali, naquele buraco, sozinha com a criança -, por isso, porque não havia mais ninguém, aquela mulher a acompanhou quando acharam o corpo e depois disse à minha mãe que quando começaram a desembulha-lo e por fim Maria do Carmo reconheceu a mão do filho desfigurado, teve uma crise de nervos e gritou: Matem! Matem ele! É melhor que morra!, e a mulher que a acompanhava teve de segurá-la e dizer: Ele está morto, Carmo, enquanto ela continuava gritando: Matem! Matem o meu filho! Que Deus lhe dê outra chance, que talvez dessa vez ele vai ter sorte, vai ter mais sorte!...³⁰⁴

Esse emotivo e dilacerante relato termina por desvelar a verdade oculta ao leitor: Pedro fora assassinado e o artista sumiu depois do acontecido. Ainda no dia seguinte à morte da criança e desaparecimento do artista, o narrador personagem nos informa que foi noticiado nos jornais que uma quadrilha que fazia o comércio de órgãos entre a Baixada e o exterior havia sido presa, embora seu chefe houvesse conseguido escapar. Ao compreender que muito possivelmente o pintor holandês e o chefe da quadrilha fossem a mesma pessoa, a vontade de aniquilar o artista ganha mais força no mundo interior do jovem que promete vingar-se: “Depois, ao lado do buraco da segunda bala, no peito, vou escrever *oaeooeoe*, e vou ler em voz alta” (Carvalho, 1995, p. 79). Essa vingança é o elo narrativo com o capítulo seguinte da segunda parte *O país do dinheiro*. Nesse capítulo, a personagem Trudi, apresentada em *O Sítio*, é retomada como advogada de defesa em um caso no qual está envolvido o pintor holandês, aqui chamado de *Kill*. Também aqui haverá a retomada da personagem Bernardo, de maneira indireta, quando o narrador homodiegético relata a descoberta do homicídio sofrido por Kill, motivado por uma vingança, de acordo com as investigações:

Foi ao sair de um desses jantares que acabavam sempre se transformando em festas, de madrugada, sozinho, com a intenção de seguir pela avenida Brasil, segundo o artigo, até a Baixada, que Kill desapareceu e foi encontrado dois dias depois, com um tiro na cabeça, um no peito e outro na barriga e, ao lado do buraco da bala no

³⁰⁴ CARVALHO, 1995, p. 76.

peito, uma inscrição indecifrável, que a polícia e os investigadores simplesmente abandonaram depois de inúmeras tentativas de hipóteses: oaeooeoe.³⁰⁵

Na terceira parte do romance, *A Causa*, há a narração de seis histórias, com os seguintes títulos: *A fotógrafa*, *Um dos herdeiros*, *Os órfãos*, *Os idênticos*, *O contrato* e *O aeroporto*. Em *A fotógrafa*, tem-se a retomada da personagem do pintor holandês, na identidade de *Kill*, mencionado na ocasião em que a protagonista Verônica o entrevista e o artista oferece um relato sobre o seu trabalho com as crianças na Baixada Fluminense: “[...] Comecei a trabalhar com crianças de periferia, crianças com problemas de aprendizado. Foi assim que dei início à oficina” (Carvalho, 1995, p. 104).

No último capítulo, *O aeroporto*, temos o relato de um atentado terrorista no aeroporto de Paris, onde onze personagens, cujos últimos momentos foram narrados nas cinco histórias anteriores da terceira parte, perdem a vida, essa que esteve interligada por um breve momento narrativo, como se o ato de narrar fosse capaz de prolongar a existência dessas personagens. Essa complexa fragmentação propiciada pelo romance estreante de Bernardo Carvalho estará presente ao longo de todo o seu projeto estético em maior ou menor grau, bem como a criação de personagens aniquiladas pela paranoia e pela loucura, prefiguração narrativa do morrer, pista para o destino fatal as quais as criaturas carvalianas estão condenadas. Temas como o terrorismo e a epidemia de HIV dos anos oitenta, apresentados em *Onze*, transformar-se-ão em motivos na obra de Bernardo Carvalho, uma vez que serão retomados em outros romances. Em relação ao título, *Onze*, sua escolha não é aleatória, visto que surgirá em vários capítulos da obra, reforçando a noção de narrativa rizomática; onze é o número de amigos reunidos no sítio, o número de meninos educados pelo artista, o número de pessoas vitimadas no atentado terrorista.

Entre os anos de 1998 a 2000, Bernardo Carvalho publicou a trilogia *Teatro* (1998), *As iniciais* (1999) e *Medo de Sade* (2000), textos que se assemelham não só pela estrutura “espelhada”, em que uma parte contradiz a outra, conforme reconhecido pelo próprio autor, como também por trazerem a criação de personagens desajustadas, paranoicas e fóbicas, protagonistas de relações desequilibradas, violentas e com algum grau de masoquismo ou psicopatia. A primeira delas, *Teatro* (1998), é dividida em duas partes, *Os sãos* e *O meu nome*. Na primeira, através de um narrador autodiegético, conhecemos o relato paranoico de um policial aposentado, Daniel, sobre uma série de atentados terroristas ocorridos em sua terra natal, chamada na narrativa de “país das maravilhas”. Diferentemente dos pais que habitavam esse país, o narrador personagem partiu em exílio para um país fronteiriço a fim de

³⁰⁵ CARVALHO, 1995, p. 91.

recomeçar a vida, forjando a sua própria morte para tal fim. Apesar de tamanha precaução, o narrador paranoico sabe da importância de seu relato, imbuído de informações privilegiadas e da necessidade de que esse fosse escrito na marginalizada língua paterna, uma “língua pobre”: “Só nesta língua posso restituir a verdade infame dessa história. E o sarcasmo que lá não existe. Só aqui as coisas podem fazer algum sentido” (Carvalho, 1998, p. 23).

O relato é iniciado com um vaticínio sobre o policial, feito por uma cartomante, o de que um dia ele se tornaria um terrorista. Uma pista que intermedia a primeira parte à segunda do livro é o fato de que nesse primeiro momento o espaço narrativo é o de um hospício, local que também será um referente no segundo momento do texto. Os atentados terroristas relatados pelo policial narrador aconteciam sob o efeito de um pó letal que acompanhava as cartas recebidas pelas vítimas; ao passo que o narrador, em seu relato, confessa ter sido o autor dessas cartas, a mídia e a polícia acreditavam ser outro o “missivista assassino” (*Ibidem*, p. 28), o que é desmentido pelo narrador em seu relato maníaco e paranoico. Nesse sentido, *Teatro* é uma obra em que a noção de verdade é posta em xeque, visto que não se tem garantia, em momento algum, do que é ou não legítimo, de maneira que – em nossa interpretação – por de trás da figuração da loucura e do controle do estado sob a fragilidade psíquica dos corpos, *Teatro* é uma obra que testa os limites do seu leitor e de suas crenças. Poucas páginas após o início do relato, temos a aparição da misteriosa personagem Ana C:

“O paranoico é aquele que acredita num sentido”, me disse Ana C., orgulhosa da intuição repentina, quando nos reencontramos, na rua, há algumas semanas, comentando o artigo no jornal. “É aquele que vê um sentido onde não existe nenhum. O paranoico não pode suportar a ideia de um mundo sem sentido. É uma crença que ele precisa alimentar com ações quase sempre militantes, para mantê-la de pé, tal é a força com que o mundo a contraria. O paranoico é aquele que procura um sentido e, não o achando, cria o seu próprio, torna-se o autor do mundo.” [...] “então até a mais inofensiva das atividades, como a literatura, também seria um ato paranoico. Na sua cabeça, pelo que você está dizendo, a paranoia é a possibilidade de criação de histórias.”³⁰⁶

Ana C. é a personagem elo entre a primeira e a segunda narrativa, uma vez que ela habita o imaginário do narrador da segunda parte, um fotógrafo paranoico que acredita que o relato do policial Daniel era, na realidade, um texto de ficção escrito por Ana C., astro do universo pornô. Ana C. é uma celebridade e por essa razão muitos textos lhe são atribuídos, textos escritos por fãs. Não há, portanto, como saber se o relato do ex-policial é ou não uma ficção produzida por Ana C.: tem-se aqui, uma vez mais, a interposição entre verdade e

³⁰⁶ CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.31.

delírio-narrativo. Sobre esse segundo “ato” romanesco, Luiz Costa Lima (2002) afirmou que ele corresponde, inversamente, ao ângulo psiquiátrico proposto na primeira narrativa:

...dos textos pornô-delirantes do astro de vídeos obscenos (apresentado na primeira narrativa como policial) se excetua aquele que constituía a primeira narrativa. E isso porque o astro de vídeos apenas se fingira de louco para escapar da sociedade dos “sãos”. Em síntese, o narrador-fotógrafo repusera as coisas em seu lugar: o primeiro relato seria falso, mas não delirante, a trama que denunciara era de sua forja, porém a falsidade conteria a única verdade de todo o teatro. Como dirá no final do enredo: “[...] A cura dos loucos estava ali” (Carvalho, B.:op.cit.,132). Essa “cura” consistia na denúncia de que vivemos em um mundo manipulado, em que os criadores do mundo virtual das imagens estão astutamente empenhados em ganhar dinheiro, por certo, mas, ao mesmo tempo, em manter intacta a estabilidade do mundo que os beneficia; que o fazem com a cumplicidade da massa, temerosa de que o “império” de que participam perca sua hegemonia.³⁰⁷

Na leitura proposta por Costa Lima, tendo em vista o que foi dito, *Teatro* é uma obra cujo tom paranoico é entrevisto no jogo de duplicações, distorções e deformações proposto pelo texto. O cruzamento óptico de ambos os narradores desvela uma narrativa policial ao lado de um discurso mediado pela psiquiatria, descredibilizando a noção de verdade em uma realidade tão ambígua, onde todos os referenciais se apresentam como problemáticos. Gabriela Ruggiero Nor (2008), pesquisadora da obra de Bernardo Carvalho, propõe uma leitura de *Teatro* dialogando com o pensamento de Walter Benjamin, Theodor Adorno e Michael Foucault sobre dispositivos de poder, controle e autoritarismo. Segundo a pesquisadora sobre as personagens carvalianas:

...os personagens concebidos por Bernardo Carvalho em sua ficção localizam-se como outcasts, indivíduos provenientes de grupos socialmente excluídos. O que prevalece em Teatro são discursos dominantes: o discurso da mídia, da política e o discurso clínico da psiquiatria. Nesse sentido, o escritor constrói um cenário extremamente negativo, na medida em que dá voz a estes personagens, sem no entanto fazer com que esta voz seja ouvida: como já foi abordado anteriormente, não há adesão aos pontos de vista desses personagens. Eles precisam fugir, forjar sua morte para sobreviverem com suas verdades, ou serem enclausurados em clínicas para serem silenciados. O poder e a possibilidade de fazer valer uma informação continuam localizados nas parcelas dominantes da sociedade; não há glória nem salvação para esses narradores, que narram sim, mas para ninguém, dentro de seus universos.³⁰⁸

Um cenário muito semelhante ao de *Teatro* é criado para o romance *As iniciais*, de 1999, também publicado pela Companhia das Letras. O livro é dividido em duas partes: A. e D. Em A. temos um narrador homodiegético, jornalista, cujo nome não nos é revelado. Ele

³⁰⁷ LIMA, Luiz Costa. Bernardo Carvalho e a questão do ficcional. *IN: Intervenções*. São Paulo: EDUSP, 2002, p. 275.

³⁰⁸ NOR, Ruggiero Gabriela. O foco narrativo em *Teatro*, de Bernardo Carvalho. *Literatura e Autoritarismo: Dossiê “Escritas da Violência II”*, São Paulo, jul.2008. Disponível em: coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie03/art_11.php. Acesso em 22 mai. 2023, p. 6

relata a ida a um mosteiro junto de seu companheiro C., lugar esse não explicitado na narrativa, em que nada é claramente nomeado, havendo apenas o uso das iniciais, efeito que origina o nome do romance. O narrador e seu companheiro passam um fim de semana nesse mosteiro do século XVII em E., junto de outros convidados, também amigos, à convite de um artista. Nessa ocasião, o narrador conhece A., figura a ser retomada, por alusão, na segunda parte do romance, espectro da primeira. Nela, o protagonista se apresenta como um homem separado de seu ex-companheiro e relata ao leitor sobre o seu encontro com D., renomado pintor francês, em um jantar no Rio de Janeiro. *As iniciais* é um texto difuso, extremamente ramificado e desconexo, onde personagens marcadas pela paranoia e pela enfermidade física serão protagonistas de uma trama quase policial: as demais personagens que compõem a cena da primeira narrativa, M., escritor, H. e G., um casal, e A., um milionário sedutor, foram contaminadas por um vírus letal, que, embora não nomeado, infere-se se tratar do vírus HIV, tema sobre o qual será tecida a narrativa:

M. morreu um ano e meio depois de nossa estada no mosteiro da ilha, onde acabou sendo enterrado a seu próprio pedido e após muita burocracia para se trasladar o corpo de P. num helicóptero. G. morreu seis meses depois de M., de uma maneira fulminante – “como que atendendo a um chamado”, eu cheguei a dizer a C., que ficou irritado com a minha morbidez e o meu mau gosto -, pegando todo mundo desprevenido, já que não tinha apresentado antes sinais da doença que havia debilitado M. ao longo dos anos, até deixa-lo um fiapo de gente.³⁰⁹

O enredo evolui à medida que a certeza da morte dessas personagens se instaura com um enigma. Ainda na primeira parte, ao longo do jantar no mosteiro, o narrador protagonista receberá uma caixinha de madeira com as iniciais VMDS grafadas. De acordo com Magri (2016), em artigo sobre a relação do romance *As iniciais* com a epidemia de HIV nas décadas de oitenta e noventa, as iniciais entalhadas na caixa recebida pelo protagonista são uma metáfora do nome SIDA < AIDS, sendo o romance uma alegoria sobre a enfermidade:

Intrigado com a inscrição, o narrador supõe que se trate de uma mensagem cifrada, ainda que não fosse ele o destinatário. Dentre várias possibilidades de significado que o protagonista atribui, aleatoriamente, em língua francesa, às iniciais inscritas na caixa, a primeira frase que ele imagina é « Vous M’avez Donn   le Salut » (você me deu a saúde). Curiosamente, as mesmas iniciais, em francês, formariam a frase antípoda « Vous M’avez Donn   le Sida », sendo que Sida é a sigla em francês para syndrome d’immunod  ficience acquise, ou seja, AIDS. Esta possibilidade de interpretação dos sinais inscritos na caixinha, jamais mencionada pelo narrador, permite a leitura das iniciais como uma espécie de metáfora da doença. Desse modo, o próprio título do romance, ao fazer referência às iniciais entalhadas na caixinha de madeira, seria uma referência indireta à doença, uma vez que o nome mais popularmente conhecido – ou seja, AIDS – é formado a partir, justamente, da

³⁰⁹ CARVALHO, Bernardo. *As iniciais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.14-15.

justaposição das iniciais do nome científico, Síndrome de Imunodeficiência Adquirida.³¹⁰

Dessa maneira, a morte nesse romance é abordada através de diferentes vieses centralizados no contexto da epidemia, responsável pela morte de aproximadamente 36,8 milhões de pessoas desde o seu início, de acordo com o Programa para Aids na ONU (Unaid)³¹¹. Atualmente, em virtude do avanço técnico-científico e de pesquisas ao redor do mundo, o caráter epidêmico da doença inexistente, uma vez que seus portadores são capazes de controlá-la e obtêm uma qualidade de vida satisfatória. De fato, notícias de pacientes curados através do transplante de células tronco são mais frequentes na contemporaneidade, embora não se possa, ainda, acessibilizar o procedimento a todos os vitimados pela ação do vírus, o que torna a ideia de cura ainda intangível, mas já não impossível.

Para completar a tríade, no ano 2000 foi publicado o sexto romance carvaliano, *Medo de Sade*, que, dividido em dois atos, *Ato I* e *Ato II*, apresenta-se sob a estrutura de um texto dramático: Há a divisão em atos, a didascália, o discurso direto livre, o jogo textual entre as personagens e o uso do monólogo (especificamente no *Ato II*). Em relação ao enredo, como evocado pelo próprio título, o romance-dramático rende homenagem à figura de Marquês de Sade (1740 – 1814), nobre libertino, filósofo, escritor e político, notoriamente conhecido pela literatura erótico-libertina e por dar nome ao conceito de sadismo enquanto “parafília” na que o prazer sexual é diretamente proporcional ao sofrimento erótico. Pois, *Medo de Sade* faz jus ao título que lhe dá vida, com um texto ficcional de forte carga erótica, em que a morte é obviamente figurada na relação com o erotismo, a transgressão, o desejo, o sadismo e a violência derivada dessas forças. No primeiro ato temos como enredo a narração do Barão LaChafai, nobre libertino envolvido em um assassinato que é enviado ao hospício de Charenton, mesma instituição na qual Marquês de Sade passou os seus últimos anos de vida. Por meio da estrutura dialogal dramática, o Barão narra aos seus leitores as venturas e desventuras que o levaram a ser condenado por um crime de assassinato que não cometera, e uma vida de paixões e luxúria. Dialogando com uma “voz” inquisitorial, a qual pode ser interpretada como uma voz de sua consciência - ou, até mesmo, a voz do próprio Marquês de Sade, uma vez que o texto recria como cronótopo um castelo medieval do século XVII (além do hospital psiquiátrico), atribuindo verossimilhança à dúvida levantada pelo Barão no final de seu entusiasmado relato:

³¹⁰ MAGRI, Milena Murati. As figurações da Aids em *As iniciais* de Bernardo Carvalho. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, n.29, p.445-460, jun/2016. Disponível em: [\[PDF\] Figurações da AIDS em As iniciais, de Bernardo Carvalho | Semantic Scholar](#). Acesso em: 22 mai.2023, p. 453.

³¹¹ CONHEÇA a história da epidemia de aids - *Folha de São Paulo*. 30 nov. 2021. Equilíbrio e Saúde. Disponível em: [Conheça a história da epidemia de Aids - 30/11/2021 - Equilíbrio e Saúde - Folha \(uol.com.br\)](#). Acesso em 27 fev. 2023.

[...]

Voz: É melhor para você.

Barão: (*encolhendo-se*) Afinal, quem é o senhor? Quem é que está aí? (*silêncio*). Se não é o marquês de Sade, então quem é? O que quer de mim?! (*silêncio*) Por que desde que me prenderam falam uma língua que não entendo? Por que me chamam por outro nome? Por que só entendo o que o senhor diz? O que quer dizer quando diz que houve um assassinato? Por que não posso voltar se não matei ninguém? (*silêncio*). Estou suando em bicas. Veja! Minha camisa está empapada. Por que faz tanto calor? E, mesmo assim, ainda estou trêmulo. Por que tenho essas alucinações? Estou com medo. Por que não me diz quem é? Do que quer me poupar? (*silêncio*) Se Martine não foi assassinada, então... Quem foi? (*silêncio*) Por que não responde?! (*silêncio*) Mestre? Quem morreu? Quem é o morto? Onde é que estou? Que lugar é este? Por que não há uma luz sequer em lugar nenhum?!³¹²

Após esse curioso desfecho do primeiro ato, no qual o Marquês de Sade é nomeado como a pessoa por de trás da misteriosa voz interlocutora, o “Mestre” libertino, inicia-se o *Ato II*, seguindo também os pressupostos do gênero dramático, mas sob o formato de um monólogo. A didascália dirige os atores no palco e dá as instruções cênicas: “Uma luz branca ofuscante. Dois homens vestidos de branco, um negro e um branco, avançam por um corredor de azulejos brancos. Ouvem gritos ao fundo, numa outra língua. Ao que tudo indica, alguém, desesperado, quer sair dali” (Carvalho, 2000, p. 67). Em seguida, a personagem “Do negro de branco ao branco de negro” dá início ao relato-monólogo. Prontamente somos informados pelos atores de que uma mulher foi morta, essa que tem relação com um curioso casal simpático a referências evocativas ao Marquês de Sade. A capela onde se casaram no Sul da França, no vilarejo onde o homem dessa relação nascera, foi palco, no século XIX, de bacanais organizados por um tal barão admirador de Sade; também eram afeiçoados à literatura do escritor libertino e a jogos eróticos chamados pelo casal de “medo de Sade”. A esposa não podia ter filhos biológicos, o que levou aquele casamento à precoce ruína, conforme nos é contado na encenação monologal. A fim de salvá-lo, apenas seis meses após a cerimônia matrimonial, o casal decidiu aderir à prática de jogos eróticos e sádicos, como forma de enriquecer a relação por meio da transgressão e do gozo da violência. Em um desses jogos, o homem trama contra a vida da mulher, produzindo a sua morte. Os narradores atores montam um relato permeado de dúvidas, em que é impossível saber a verdade absoluta dos fatos, se a mulher foi morta pelo marido ou em um assalto (conforme o mesmo narra à polícia) ou, até mesmo, se aquele casal existiu, se aquela história é real no universo encenado ou uma ficção inserida na ficção principal, a adaptação de um texto de Sade ou de algum libertino francês.

³¹² CARVALHO, Bernardo. **Medo de Sade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 63-64.

Em *Medo de Sade* o tema da loucura está presente nos acontecimentos e no caráter psíquico das personagens: libertinos enclausurados em uma prisão psiquiátrica e um casal sádico cuja morte da esposa é fruto de um jogo erótico sadomasoquista. Como já dito, a morte é a principal protagonista à medida que se entrelaça nas relações eróticas encenadas e relatadas.

3.3.2 *Morte, Política e Violência*

Embora não seja a denúncia social a preocupação principal nos romances de Bernardo Carvalho, observa-se um forte entrecruzamento entre literatura e política em seu projeto literário que se serve do cenário biopolítico contemporâneo para a elaboração diegética. Em se tratando do tema da morte, existe na obra de Carvalho uma morte política figurada na noção de corpo como espaço existencial político, que, conforme afirmou Kuniichi Uno sobre o corpo (2007, p.51): “É o campo de batalha onde se cruzam as forças visíveis e invisíveis, a vida e a morte e onde se encadeiam as redes, os poderes, os tráficos”. Compreendemos o conceito de biopolítica de Michel Foucault, em linhas gerais, como uma expressão do poder do Estado sobre a vida biológica do ser humano convertida em objeto de política, como o seu direito à vida e à morte. Nesse sentido, a violência como opressão do Estado sobre o corpo-devir das personagens ficcionais carvalhianas é uma figuração da morte recorrente em seu texto, sobretudo nos romances *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996), *Reprodução* (2003), *O último gozo do mundo* (2021) e também no *corpus* dessa pesquisa, *Simpatia pelo demônio* (2016).

Os Bêbados e os Sonâmbulos (1996) é o segundo romance de Bernardo Carvalho e, assim como os demais, foi publicado pela editora Companhia das Letras. Trata-se de uma narrativa onde o cenário político em questão é o da ditadura militar brasileira. Há no romance uma potência de denúncia e de testemunho que aproximam o romance do diálogo com o gênero testemunho, em sua intenção de ficcionalizar o relato mnemônico da sobrevivência, possibilitando a denúncia da experiência traumática à luz de uma configuração artística que, a contrapelo, ilumina e aproxima o acontecimento coletivo à medida que o recria ficcionalmente como relato individual. Nas palavras de Seligmann-Silva (2008) – principal teórico da vertente na crítica literária – sobre a função da arte e da literatura na missão de narrar o inarrável:

É na literatura e nas artes onde esta voz poderia ter melhor acolhida, mas seria utópico pensar que a arte e a literatura poderiam, por exemplo, servir de dispositivo testemunhal para populações como as sobreviventes de genocídios ou de ditaduras violentas. Mas isto não implica, tampouco, que nós não devamos nos abrir para os hieróglifos de memória que os artistas nos têm apresentado. Podemos aprender muito com eles.³¹³

Em vista do que foi dito, pode-se dizer que *Os Bêbados e os Sonâmbulos*³¹⁴ é o texto carvaliano mais relevante nesse sentido, embora – como se pode observar – grande parte da produção literária do autor se volte para as questões políticas de seu tempo. Segundo Magri (2015), na literatura de testemunho, o sobrevivente do acontecimento traumático encontra dificuldade de narrar a sua experiência, apresentando na narrativa ressoadores dessa limitação. É o que se dá com a narração de *Os Bêbados...*, que apresenta um multifacetado deslocamento narrativo, cada um deles carregado de marcas que explicitam a dificuldade de narrar os traumas experimentados na pele ou vividos por outrem, mas testemunhados de alguma maneira.

O romance é dividido em duas partes, a primeira delas com quatro capítulos narrados por narradores distintos. A Parte I denominada *Os Bêbados e os Sonâmbulos* comporta os capítulos: *O repatriamento sanitário* e *A língua geográfica*, narrados pelo protagonista Guilherme e pelo relato do curador Kalani; *As nuvens*, terceiro capítulo do romance, é narrado de forma fragmentada por um narrador heterodiegético que intercala a narrativa à inserção de uma carta e o relato de uma das personagens relacionadas ao contrabando de obras de arte, uma das tramas do romance; o quarto capítulo intitulado *A brasileira* é narrado por um testemunha de um desaparecimento político no período ditatorial brasileiro. Por fim, a segunda parte intitulada *Os executivos: uma farsa* é narrada por um escritor brasileiro residente nos Estados Unidos.

O enredo é um entrecruzamento de muitas tramas que têm em comum o signo da morte, da violência política e da experiência narrativa à luz de uma macabra confraria de artistas que pintavam cadáveres como modelos vivos. A narrativa tem início cronológico na década de setenta. Guilherme é um militar homossexual que descobre estar muito próximo da morte; o rapaz tem um tumor maligno cerebral, o qual não só o levará a morte como progressivamente fará com que perca totalmente a memória, devido a um quadro demencial. Antes que o pior aconteça, o rapaz parte em busca de sua identidade, em uma travessia por respostas que elucidem parte de sua história. Incumbido de acompanhar o repatriamento

³¹³ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia clínica*, Rio de Janeiro, v.20, n.1, p.65-82, 2008. Disponível em: [Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas \(bvsalud.org\)](#). Acesso em: 22 mai. 2023, p. 69.

³¹⁴ Utilizaremos a expressão “Os Bêbados...” para retomar o romance.

sanitário de um psiquiatra brasileiro desaparecido, encontrado no Chile com sinais de insanidade, tal encontro muda a vida de Guilherme por propiciar ao rapaz o contato com memórias remotas de um acidente sofrido na infância, do qual é um sobrevivente. Ao retornarem ao Brasil, o psiquiatra confessa ter presenciado sessões de tortura durante a ditadura e ser responsável pela morte de um homem que teria morrido nos seus braços em uma dessas ocasiões: “‘Matei um homem’. Desviei o olhar. Aquele homem não estava louco. Não tinha os olhos de um louco. Achei que eu estava enlouquecendo. Virei-me para a janela, tentando escapar àquele olhar. ‘O pavor enlouquece’, ele disse” (Carvalho, 1996, p. 56).

O preso político torturado pelo psiquiatra, antes de morrer, entregou-lhe uma carta endereçada a sua esposa, Elena Filkerstone. Aqui se tem a primeira coincidência narrativa: essa mulher é, como Guilherme, uma sobrevivente do acidente aéreo o qual tirou a vida do pai e do irmão da protagonista. O rapaz então decide procurá-la, a fim de conhecer detalhes sobre o acidente sofrido, uma vez que era apenas uma criança quando a tragédia se deu. Ao passo que decide procurar a mulher, Guilherme descobre que o psiquiatra repatriado seria preso pelos militares com o intuito de lhe calarem, já que fora uma testemunha ocular da conduta do regime. Tanto no encontro com a esposa do preso político, quanto na descoberta da real intenção dos militares, um clima de apatia e de passividade se instala narrativamente, na conduta das personagens, que agem como se estivessem sedadas, anestesiadas, sonâmbulas, razão para o termo “sonâmbulos” no título do romance. Em relação a “bêbados”, esse se deve à conduta inadequada de Jorge, militar namorado de Guilherme, alcóolatra e, ao mesmo tempo, titular de uma alta patente no exército. Sua figura controversa alegoriza o comportamento abusivo do governo militar no período da ditadura.

Essa é a trama principal do romance, porque todas as demais convergem a ela. Outra que merece destaque é a de uma estranha confraria da morte. No capítulo *As nuvens* há uma narração mista sobre a venda de um quadro a um empresário americano, magnata do papel. Através de uma carta e do relato de uma mulher, nascida em uma “família de artistas”, descobrimos sobre a fundação de um estanho “movimento” artístico:

Nasci numa família de artistas. Minha mãe também pintava. Não frequentou nenhuma escola. Meu avô lhe ensinou a pintar. E depois da morte dele, tudo o que ela conseguiu fazer foram nuvens, incessantemente, quadros cobertos de nuvens, [...] Aquele quadro a transformou e marcou o fim da minha família. Depois daquele quadro nada mais podia fazer sentido. Quando minha avó morreu, meu avô se jogou aos pés da cama. E só conseguiram tirá-lo dali à noite. Ao final do dia, minha mãe se aproximou dele e fez uma única pergunta: se ele queria pintá-la. Foi a pergunta que desencadeou tudo. [...] Quando minha mãe morreu, vinte anos depois, deixou-me uma carta, onde se dizia arrependida de ter vendido uma das partes do díptico a um

empresário americano, explicava suas razões, que não tinha sido por necessidade, e me pedia que o recuperasse a qualquer custo.³¹⁵

A protagonista desse relato é a neta do artista mencionado. Ela nos conta que seu avô, quando jovem, fez parte de um grupo artístico de cujo pacto era partícipe. Cada um deles quando morresse deveria ser pintado em uma tela, como modelos vivos, ou seja, pintados ao ar livre, tendo a paisagem natural e realista como cenário. A intenção desse pacto era o de experimentar uma estética que fosse capaz de trazer os mortos de volta à vida. Dessa maneira, a testemunha desse capítulo relata sobre a pintura de um quadro díptico no qual a modelo viva foi a sua avó, morta. Uma das partes do quadro retrata cinco banhistas ao sol, que ilustra a edição do romance pela Companhia das Letras. A personagem Guilherme, em *A Língua geográfica*, toma conhecimento desse conjunto de telas. Junto de seu namorado, Jorge, conhecem Kalani no aeroporto do Rio de Janeiro, personagem com quem Guilherme vive um *affair*. O homem lhe conta sobre a sua relação com as obras de arte contrabandeadas, por trabalhar em um museu. Kalani decide ir ao Rio de Janeiro porque, segundo ele, a cidade é o berço do maior gênio da pintura, o artista que realizou com seus colegas um pacto de morte por meio da arte:

...cada um que morresse teria seu cadáver retratado como a um modelo vivo, nem que para isso fosse preciso desenterrá-los. E foi o que fizeram. Quando alguém do grupo morria, era enterrado, os outros artistas desenterravam e o pintavam em estranhos quadros, como se estivessem vivos, como modelos vivos.³¹⁶

Os bêbados... pode ser interpretado como uma alegria da morte, visto que ela se faz presente em múltiplos níveis diegéticos. A começar pela expectativa de sua iminente chegada, ao ser notificado do tumor letal que, inevitavelmente, ceifará a vida de Guilherme. Há a forte presença de uma morte discursiva por via do imaginário sobre a loucura, que ronda muitas das tramas e dos discursos das personagens: o psiquiatra com sinais de demência e o próprio Guilherme, quem sonhava, quando criança, tornar-se um médico psiquiatra (no começo da narrativa, ele é estudante de Medicina). Ainda no nível discursivo, a morte estatal se faz presente com o testemunho da violência que condenou a vida dos presos políticos e na manutenção de um espaço-tempo que remete à ditadura militar. Por fim, em se tratando de uma alegoria da morte propriamente dita, o quadro da confraria de artistas é, per se, a materialização narrativa da experiência da morte, levada ao extremo enquanto criação.

³¹⁵ CARVALHO, Bernardo. *Os Bêbados e os Sonâmbulos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.70.

³¹⁶ CARVALHO, 1996, p. 73.

Outro romance em que o cenário político contemporâneo será central para o desenvolvimento narrativo, embora o tema da morte não seja proeminente, é o texto *Reprodução* (2013). Nele, conforme afirma Perrone-Moisés (2016), há um trabalho direto com a linguagem estereotipada na mídia atual, importante protagonista romanesca, ante a presença do mito da China contemporânea como motivo narrativo. Dividido em três partes - *A língua do futuro*, *A língua do passado* e *A língua do presente* – o enredo está centrado na voz narrativa de um estudante chinês, cuja crise de identidade (desempregado e divorciado há seis anos) é análoga a uma crise nos valores sociopolíticos ocidentais, figurada na reprodução de uma linguagem caótica e problemática, a que garante a originalidade textual do romance. A narração é iniciada em um aeroporto, lugar comum nos romances de Carvalho, como “...espaço pós-moderno por excelência: um não lugar onde passageiros anônimos vagam em busca de uma porta para algum lugar, um local fortemente policiado no qual todos são suspeitos de algum crime, terrorista ou alfandegário” (Perrone-Moisés, 2016, p.234). O estudante chinês, prestes a embarcar a Pequim, encontra na fila de embarque a sua professora de mandarim, a qual é detida pela polícia alfandegária, levando às personagens, também o rapaz, a um interrogatório realizado por um delegado, sendo essa a única ação. Assim, o texto é iniciado com um narrador heterodiegético, quem realiza uma breve introdução dos fatos, mas, em seguida, a voz monologal que caracteriza o texto se faz predominante:

[...] O estudante de chinês deve se expressar agora na sua própria língua para explicar ao delegado o que não entende na dela, mesmo depois de seis anos de estudo:

“Por quê? Ora, por quê! Porque fui estudar chinês. Não fui estudar inglês ou espanhol. Chinês é a língua do demônio. Então, é normal que eu não entenda nada, mesmo tendo estudado seis anos. É normal. Até grego, em comparação, é bolinho. É claro que não podia falar chinês com ela. E como é que o senhor quer que eu saiba o que ela disse? Em mandarim, a mesma sílaba tem quatro sentidos diferentes. Nunca ouviu falar? Quatro. E olha que tem outras línguas com mais tons ainda. O cantonês, por exemplo, que também é uma forma de chinês. É que nem sair atirando. Se acertar, é sorte. O senhor, que é da polícia, devia saber. Quatro tons diferentes. Para não falar das homofonias. O que é homofonia?”³¹⁷

No segundo capítulo do romance, outro monólogo obtém destaque, o de uma delegada também envolta com as investigações. Por fim, a terceira parte do texto traz como narrador, novamente, o estudante de chinês. A linguagem enquanto mimese é a grande reverenciada em *Reprodução*, visto que ela reproduz de modo realista a fala desse estudante como um mediano brasileiro de classe média, preconceituoso, racista, misógino e xenófobo. Sua fala é um pastiche de todos os sintomas que eram obscurecidamente mantidos por certo

317 CARVALHO, Bernardo. **Reprodução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p.14.

grupo social, mas que, graças à ascensão da extrema direita no cenário geopolítico mundial e brasileiro, somada à adesão deliberada à tecnologia e às redes sociais, tornaram-se comuns nas mídias atuais, o que não era tão usual no ano de publicação do romance:

[...] chineses são os judeus da Ásia. E eu concordo, quer saber? Chinês sempre odiou o comunismo. O senhor não perguntou a minha opinião? Mas é que se eu não disser, não vai entender a história. Muito bem, o.k., o senhor manda. Eu? Não, racista, não. Onde já se viu brasileiro racista? São dezenove novos milionários por dia em nosso país. O que eu queria dizer é que chinês não tem respeito pelo ser humano. Ainda mais por empregado. Chinês nasceu para explorar os outros. Pra cometer abuso de autoridade. E não é pra menos. Vida na China não vale nada. Aqui? Aqui também não, mas pelo menos a gente fala a língua.³¹⁸

O estudante de mandarim acredita que a China dominará o mundo, tornando-se uma língua universal. De fato, o romance é conduzido por uma discussão linguística implícita sobre as línguas extintas e as que hoje dominam o cenário político. Apesar do tom distópico, com humor e ironia Bernardo Carvalho recria o discurso alienado de muitos cidadãos, finalizando a narrativa com um sentimento apocalíptico que potencializa a cosmovisão extremista das personagens. De acordo com Perrone-Moisés (2016):

Apesar da estereotipada de seus discursos, ambos fazem aflorar problemas reais da realidade: a seca, o trânsito, o fanatismo das multidões, a corrupção política, a superlotação dos presídios, as ciclovias à beira de esgotos, o lixo etc. Mas o que eles dizem a respeito desses problemas é a mera reprodução de informações superficiais. E aqui chegamos à palavra título do romance. A reprodução é não apenas a dos humanos que superlotam a Terra e a dos vírus que os atacam, mas é também a norma dos comportamentos, das opiniões e dos próprios discursos que tratam desses assuntos.³¹⁹

Por fim, o último romance de Bernardo Carvalho não só manteve o tom distópico de *Reprodução*, como pode ser considerado ele próprio uma distopia, conforme as exigências do gênero, na predisposição apocalíptica necessária, junto à realização de um projeto de sociedade enfermiça, automatizada e descrente, na que a impossibilidade de imaginar e conceber uma ideia de futuro – pequena esperança sadia e consciente para a sobrevivência – circunscreve o indivíduo contemporâneo ao mais profundo desespero e adesão a dispositivos de controle de massa, como a profecia política dos falsos adivinhos da civilização. O décimo segundo romance de Bernardo Carvalho, *O último gozo do mundo*, publicado em 2021 pela Editora Companhia das Letras, retoma *Reprodução* e *Os bêbados e sonâmbulos* ao trazer como motivo, cenário e discurso, uma sociedade sujeitada à máquina capitalista e às consequências dessa servidão na era da pós-verdade: o vírus letal é também fruto das más

318 CARVALHO, 2013, p. 23.

319 PERRONE-MOISES, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p.236

escolhas políticas da sociedade. No romance, a trama se desenvolve no mundo após a incidência do vírus letal que, embora não nomeado, é natural que o identifiquemos como o vírus responsável pela pandemia mais letal da história da humanidade, o coronavírus SARS-CoV-2.

O termo *Uma fábula*, que complementa o sentido do título do romance na folha de rosto, sinaliza ao leitor o elemento criacional e ficcional da narrativa, habilidosa ao criar uma realidade fantástica, mas que, evidentemente, retoma elementos do “novo normal”. Em 08 de setembro de 2021, o jornal Estadão, em sua versão digitalizada, publicou uma resenha referente ao romance carvaliano com o seguinte título: “Bernardo Carvalho narra o pós-pandemia em ‘O último gozo do mundo’”³²⁰. Entendendo o texto de Carvalho como um inevitável relato da pandemia de Covid-19, a crítica antevê o processo de conversão da experiência traumática em obra de arte, feito da literatura de testemunho na voz dos sobreviventes das catástrofes humanas:

...Como narrar o que todos atravessam, e de forma semelhante? “O desfecho tem sempre algum poder de revelação retroativa”, explica um personagem de *O Último Gozo do Mundo*, sintetizando a opção de Bernardo Carvalho no seu livro mais recente: narrar o pós-pandemia, quando a vida não retomou qualquer normalidade e prossegue em suspenso. Na contramão do presentismo a que o confinamento nos condena, o romance privilegia a perspectiva externa, distante, deslocada. A escolha do futuro como lugar do olhar traz, no entanto, o risco de supor que a narração se resume ao esforço da lembrança, que contar uma história só seja possível por meio da evocação do vivido, da memória. Mais: que a narração retroativa se acredite de fato reveladora e trate o passado como algo pronto e acabado, unificado e uniformizado. Tal risco é objeto, inclusive, de um dos diálogos mais intensos do livro, entre a socióloga que busca saber o paradeiro do pai de seu filho e o escritor que se isola num hotel para escrever “sobre o que sobrou”. Ele precisa lembrar, mas sabe que literatura não é só memória: seu território (e compromisso) é o da imaginação, e a imaginação pena para brotar num mundo tão reduzido quanto o que a pandemia criou e legou aos sobreviventes. 321

O romance se divide em dezessete capítulos, distribuídos em sete partes nas quais a voz narrativa predominante é a heterodiegética, embora haja também capítulos que recriem com muito realismo uma discussão ou uma conversa das personagens, sem a intermediação de um narrador onisciente : I. *O fim do mundo como eles o conheceram*; II. *Que é que você quer ver no futuro?*; III. *O sobrevivente*; IV. *Debaixo dos jatobás*; V. *Se você considera que uma*

³²⁰ BERNARDO Carvalho narra o pós-pandemia em ‘O Último Gozo do Mundo’. **O Estadão**. 08 set. 2021. Disponível em: <[Bernardo Carvalho narra o pós-pandemia em 'O Último Gozo do Mundo' - Estadão \(estadao.com.br\)](https://www.estadao.com.br/bernardo-carvalho-narra-o-pos-pandemia-em-o-ultimo-gozo-do-mundo/)> Último acesso em: 04 mar. 2023.

³²¹ BERNARDO Carvalho narra o pós-pandemia em ‘O Último Gozo do Mundo’. **O Estadão**. 08 set. 2021. Disponível em: <[Bernardo Carvalho narra o pós-pandemia em 'O Último Gozo do Mundo' - Estadão \(estadao.com.br\)](https://www.estadao.com.br/bernardo-carvalho-narra-o-pos-pandemia-em-o-ultimo-gozo-do-mundo/)> Último acesso em: 04 mar. 2023.

noite é conhecer; VI. O irresponsável; VII. A primeira palavra – são as partes que organizam o fluxo narrativo. A trama principal diz respeito a uma professora de Sociologia, também escritora, que se divorcia durante uma quarentena de dois anos, quando vê ruir o seu casamento de vinte. Após ter perdido os pais vitimados pelo vírus e descobrir estar grávida de um estudante com quem tivera um caso extraconjugal, a mulher decide procurar o pai de seu filho, e nisso descobre sobre o desaparecimento do rapaz. Ela então vai atrás da ajuda de um oráculo “contemporâneo”, um homem sobrevivente ao vírus cuja memória devastada deu lugar, como sequela, à capacidade de predição do futuro.

Nada é nomeado na narrativa, nem espaços ou pessoas. Apesar disso, muitas inferências podem ser feitas, como quando a protagonista parte em busca do oráculo em uma viagem para o interior, junto de seu filho ainda bebê. Nesse momento, o leitor (a) é capaz de supor que a trama se passa no Brasil e o deslocamento para o interior é feito com direção à Brasília. A mulher mantém uma conversa infinita com o filho, como método para que esse se lembre dela no futuro, ainda que instintivamente. O pai, vitimado pelo vírus, perdera a memória antes de morrer; a mãe sofreu o mesmo sintoma, que a levou à morte. Assim, como testemunha da morte dos pais, a mulher se tornou obcecada pela manutenção da memória, materializada na figura do filho pequeno, como forma de prolongamento da vida. Chegando à cidade onde vive o oráculo, a mulher encontra no hotel onde se hospedara um escritor, com quem mantém uma animada conversa:

Iam consultar um oráculo. O oráculo era um homem cuja memória tinha sido devastada pelo vírus e que, ao voltar do coma induzido, talvez como compensação por não se lembrar de nada, passou a predizer o futuro. Contava histórias incríveis, como se tivessem ocorrido e que houvesse testemunhado, quando na verdade estavam para acontecer (ou assim passou-se a interpretá-las). Nessa inversão, como se os reconhecesse ao recebê-los e rememorasse o passado numa roda de amigos, revela inadvertidamente aos que o procuravam o que tinham pela frente, à maneira de quem, ao lembrar o que viveram juntos, cometesse uma inconfidência, contasse sem querer um segredo. Esperava-se deles alguma coragem diante da possibilidade de uma perspectiva desagradável, é claro. Mas pelo menos podiam ter certeza de que, se estavam ali, vivos, e se o sobrevivente supostamente lembrava apenas o que teriam vivido juntos, não poderia predizer-lhes a morte.³²²

Em *O último gozo do mundo*, as personagens elaboram uma curiosa relação com a memória, de maneira que a máxima nietzschiana do esquecimento como saúde forte se faz valer também aqui, em que todas as situações de perda da memória se dão em decorrência do Alzheimer, da depressão ou da sequela do vírus, porém, é quando se instaura o esquecimento

³²² CARVALHO, Bernardo. *O último gozo do mundo*: uma fábula. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 40-41.

– ou ele surge nos primeiros sinais - que as personagens se qualificam para narrar a vida ou para criar uma fabulação, como a mulher que apesar do trauma da morte dos pais, narra a vida ao filho ou o oráculo que obtém a capacidade de inventar o futuro (ao prevê-lo), após quase perder a vida. Em outras palavras, ao passo que a memória é metaforizada pela fragilidade dialética ante uma doença, o esquecimento é libertador à medida que concebe espaço para a inventividade, antídoto contra a rigidez mnemônica. O esquecimento é, então, uma prefiguração da morte, mas também é o que dá espaço ao ato criativo.

O Último gozo do mundo é um texto em que a presença da morte é o acontecimento principal. Ela é a razão final para que as personagens estejam vivas e de que exista narrativa, o fato de terem sobrevivido ao vírus. Também está na expectativa da morte eminente, seja pelo vírus ou pelo esquecimento como prefiguração da finitude. Há a morte em massa, causada pela pandemia, e também a morte individual, dos pais da protagonista, do filho do escritor, na possível morte do pai de seu filho (da protagonista), na sua futura morte presumida (ela acredita ter os primeiros sinais de demência) e na quase morte do oráculo – experiência que lhe concedeu a autoridade criativa da narração. Há, por fim, a dimensão política da morte, quando o texto recria o cenário da pandemia de Covid-19 e, com isso, não se isenta de criticar o governo vigente à época, no país não mencionado:

Enquanto em outros países governo e população trabalhavam mais ou menos juntos pelo bem comum, por uma saída ponderada da crise sanitária e econômica, ali as autoridades visavam precisamente a morte. É sabido que a morte como condição estruturante da política resulta de falta de legitimidade ou competência. Mas essa era apenas uma aparente disfunção. O país conspirava contra si mesmo. É possível que tivesse conspirado contra si mesmo desde sempre e que a doença fosse seu coração. O que o governo afinal representava às claras era uma sociedade consagrada a espoliar-se até a morte.³²³

É evidente, no excerto acima, a crítica contra o governo vigente no país, durante o auge da pandemia de Covid-19, responsável pela morte de 699 mil brasileiros até o dia de hoje, além de 37,1 milhões de casos. De acordo com Pedro Hallal, epidemiologista e pesquisador na Universidade Federal de Pelotas, quatro em cada cinco mortes por Covid-19, no Brasil, poderiam ter sido evitadas, se o governo federal houvesse adotado precocemente uma postura de combate à doença³²⁴, através do incentivo do uso de máscaras e de medidas de distanciamento, além da compra das vacinas no primeiro momento oportuno. Assim, pelo menos 400 mil pessoas poderiam ter tido suas vidas poupadas, se o país não houvesse

³²³ CARVALHO, 2021, p. 25.

³²⁴ PESQUISAS apontam que 400 mil mortes poderiam ser evitadas; governistas questionam. **Senado Notícias**. 26 jun. 2021. Disponível em: < [Pesquisas apontam que 400 mil mortes poderiam ser evitadas; governistas questionam Senado Notícias](#)> Acesso em: 04 mar. de 2023.

conspirado contra si mesmo, em um atentado genocida no qual a doença foi o seu coração. Em nossa interpretação, *O último gozo do mundo* é um texto sobre sobrevivência e testemunho e, como tal, transvalora em arte a experiência da morte mais contemporânea possível.

Por fim, o romance também insere outras tramas à principal que, a princípio, parecem deslocadas no encadeamento narrativo. A partir do capítulo nove, na parte III, *O sobrevivente*, uma aluna negra e seu orientador discutem sobre qual paciente infectado pelo vírus deveria ter o direito ao uso do respirador, suscitando um interessante diálogo sobre racismo estrutural. Em outro momento, o orientador e a estudante se veem em um embate sobre a literatura de Kafka, acusada pela orientanda de perpetuar um discurso dominante. A estudante não compreende a importância de Kafka como uma voz destoante dentro do discurso hegemônico europeu. Ao longo de vídeo chamadas e trocas de e-mails, essa trama secundária se conecta à principal, quando descobrimos que um dos homens sobre quem professor e orientanda comentavam, é na verdade o sobrevivente quem se tornara um oráculo no interior do país:

Que esse homem amnésico, o negro da velha, herdeira de uma família de senhores de engenho, antigos proprietários de escravos e fundadores desta cidade, agora prevê o futuro pra brancos desesperados, vestido de profeta num oráculo improvisado no meio do mato, no interior do país. Faz sentido pra você? Pra mim faz todo o sentido.³²⁵

Finalizando a revisão dos romances de Bernardo Carvalho e do tratamento que sua produção literária destinou ao tema da morte, resta dizer que no ano de 2016 foi publicado o romance *Simpatia pelo demônio*, também pela Companhia das Letras. *Simpatia pelo demônio* traz em sua tessitura diegética a mescla de todos os motivos preferidos da literatura carvaliana: a escrita etnográfica, a loucura como prefiguração da morte, uma biopolítica (e necropolítica) como força narrativa, por meio da qual a morte se faz um dispositivo ficcional contra corpos marginalizados: imigrantes, homossexuais e presos políticos.

3.4 Morte em *Simpatia pelo demônio* (2016) [à luz de Nietzsche]

*Não tenho medo da morte
Mas sim medo de morrer
Qual seria a diferença*

³²⁵ CARVALHO, 2021, p. 86.

Você há de perguntar
 É que a morte já é depois
 Que eu deixar de respirar
 Morrer ainda é aqui
 Na vida, no Sol, no ar
 Ainda pode haver dor
 Ou vontade de mijar

Gilberto Gil, *Não tenho medo da morte*, 2008.

Simpatia pelo demônio é o décimo primeiro romance de Bernardo Carvalho e nos apresenta a história de Rato, intelectual e agente mediador de conflitos, prestes a receber o que parece ser a sua última missão humanitária. Através de uma narração heterodiegética onisciente, a narrativa estabelece dois níveis narrativos distintos, sendo o primeiro deles introduzido quando Rato, através do diretor da agência onde trabalha, recebe a notícia de que entregará a uma facção terrorista o dinheiro referente ao resgate de um refém, trama essa que estabelece um tempo cronológico na narrativa. Uma vez que a tentativa de entrega desse dinheiro é feita e Rato já se encontra em terras estrangeiras, o segundo nível narrativo transcorre quando Rato é atacado, no quarto de hotel, por um homem-bomba e, na certeza de que está próximo da morte, decide lhe narrar, por meio do discurso mnemônico, fragmentado e articulado pelo *flashback*, a história de amor e de ódio que vivera ao lado de chihuahua, um neurocientista mexicano por quem se apaixonou.

Ao longo do encadeamento dessas duas tramas, nós, enquanto leitores, tomamos conhecimento da vida privada de Rato, seu casamento de muitos anos, sua crise de meia idade, a relação com a filha, com o trabalho, com a pesquisa acadêmica (Rato escreveu uma tese sobre violências) e conhecemos o seu envolvimento com chihuahua e o marido desse, Palhaço, além da violência e dos abusos frutos dessa triangulação. Em *Simpatia pelo demônio*, a morte está presente desde o seu início, quando somos apresentados à missão suicida da personagem protagonista Rato; mas, ela também se insere em diversos momentos da diegese, seja no destino das personagens, nos discursos explícitos e implícitos, mediados pela transtextualidade, na violência do conflito bélico e no erotismo mortal que domina a vida e o desejo das protagonistas:

...O rapaz estava vestido com um macacão cor de laranja, desses que os detentos usam nas prisões americanas e que, como provocação e desafio, os jihadistas adotaram, por reciprocidade, como uniforme dos reféns que serão executados. O rapaz olhava para a câmera e começava a falar. Falava sem hesitação. Não fosse o aspecto doentio, os olhos baços e a palidez reforçada pelo contraste com a cor vívida da roupa, poderia passar por um político discursando em rede nacional. [...] Ele dizia: “Meu país me abandonou onde nós não deveríamos estar, numa guerra que não é nossa. [...] Em um mês serei decapitado porque meu país se recusa a negociar

com meus captores, ao contrário de outros países que já compreenderam qual é a única maneira de salvar seus cidadãos. Meu país não liga para seus cidadãos. Estamos às vésperas de mais uma guerra perdida, na qual nossos soldados afundarão, como afundaram antes, aniquilados pela força do exército de Deus. Enquanto isso, vocês são bombardeados e manipulados por uma mídia que serve aos interesses da política de equívocos promovida por nossos governantes. E somos nós – você e eu – que sempre pagamos por isso.³²⁶

No fragmento acima, destacamos o momento em que o superior de Rato lhe mostra o vídeo em que o refém de um grupo jihadista vem a público com o pedido de socorro, o qual desencadeará o desenvolvimento narrativo, sendo essa a primeira trama explorada no romance. De fato, o primeiro capítulo, intitulado *A agência humanitária*, apresenta já nas primeiras linhas o diálogo entre chefe e subordinado que determinará o destino da personagem. Nessa ocasião, Rato tinha cinquenta e cinco anos e sua ex-esposa o havia deixado dois anos antes, levando a filha consigo para viver em Berlim. A propósito, de todos os romances carvalianos marcados pelo cosmopolitismo, *Simpatia pelo demônio* é o mais revelador nesse sentido, visto que o espaço físico transita entre Rio de Janeiro, Nova York, Berlim e o país não nomeado onde a protagonista cumprirá a missão suicida para a qual fora designada.

Um pouco adiante, no mesmo capítulo, após uma série de digressões, Rato se localiza no país estrangeiro onde será vítima de um homem-bomba. O narrador em terceira pessoa, através do discurso indireto livre, penetra na alma e nos sentimentos da personagem, mostrando ao leitor o medo sentido, apesar da pregressa e longa carreira como agente humanitário. Até esse momento, o leitor não detém todas as informações sobre os últimos acontecimentos da vida de Rato, de maneira que não é capaz de imaginar as razões que o levaram a ser convocado para essa missão “suicida”, sendo que o homem já estava por se aposentar. Quais as verdadeiras motivações da personagem para aceitar uma empreitada de tamanho risco? Não teria Rato nada a perder? Pois, a narrativa deixa entrever que a personagem se encontrava em um momento de crise psíquica, embora não se possa compreendê-la por completo neste ponto narrativo.

Ao chegar à cidade desconhecida, Rato é conduzido por um guia até o local onde serão realizadas as negociações pela vida do refém. Nesse momento, a personagem supõe estar sendo sequestrada, já que o caminho feito pelo motorista, conduzido pelo guia, não é o combinado previamente. No local onde fora deixado, havia uma pedra onde o dinheiro, debaixo dela, deveria ser entregue, de acordo com o guia. Rato, porém, protestou por imaginar

³²⁶ CARVALHO, Bernardo. *Simpatia pelo demônio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p.15.

ser vítima de um golpe, pois, o local não correspondia às coordenadas que lhe enviaram na véspera. Rato decide, por fim, não deixar o dinheiro de baixo da pedra e retorna ao seu hotel, exigindo uma mensagem clara dos sequestradores antes de retornar à pedra, se fosse o caso, ou ao local correto para a tramitação. Recebendo novas instruções, fica combinado que, no dia seguinte, um homem de confiança lhe conduziria até o novo local escolhido para a negociação, visto que os sequestradores temiam uma emboscada no caso de que viessem a receber o dinheiro na cidade. O motorista o leva no dia seguinte à residência de uma jovem coberta por um nicabe preto, de inglês fluente, com sotaque londrino, casada com um aspirante a kamikaze. A mulher segurava uma kalashnikov; o rapaz, sueco, filho de uma dinamarquesa e de um imigrante líbio, é descrito na narrativa como pálido, abatido e fraco – a parte “fragilizada” do casal:

“Faça o que for preciso. É nosso dever. Estamos aqui para combater os infiéis. Lutamos para conhecer um mundo melhor depois deste. Quanto mais cedo conquistarmos nosso direito ao Paraíso, mais teremos para desfrutar. Volte na hora que quiser. Mas cumpra o seu dever sem piedade e sem trégua até...”, ela desatou a falar, depois de ter recebido a criança, e aí usou o termo árabe que o Rato não compreendeu. Ele se virou desamparado para o motorista e o motorista lhe murmurou: “Ela está se referindo ao dia em que a morte dele for anunciada pelos superiores, provavelmente quando receberá uma missão suicida, já que por hora está impossibilitado de lutar. Por enquanto, ainda deve ser de alguma utilidade vivo”.³²⁷

O rapaz, pertencente a uma facção jihadista, estava com uma crise gástrica, logo, Rato teve de cavar o buraco onde seria posto o dinheiro do resgate. Enquanto o fazia, questionava-se sobre o absurdo de entregar o dinheiro naquelas condições insalubres, sendo que poderia negociar pessoalmente com os sequestradores. Eles não se encontravam no local e a personagem continuava a acreditar que era vítima de um engano, pois nada garantia que o motorista ou o jihadista não fossem, após a sua partida, desenterrar o dinheiro do resgate. De acordo com o jovem jihadista, com aquele dinheiro a sua facção realizaria um ataque a um sítio arqueológico não nomeado na narrativa. Rato não entende o porquê da agência humanitária praticamente financiar um ataque terrorista tão somente para salvar a vida de um desconhecido, o que leva a personagem a suspeitar dos princípios éticos da sua missão. Paranoico, Rato engana o jihadista e o motorista: enterra uma mochila vazia e vai embora com o dinheiro do resgate, levando-o consigo dentro do forro do seu casaco.

Rato volta ao hotel, enquanto o motorista o espera do lado de fora, prometendo que o levaria à fronteira para a sua partida. Enquanto entra no quarto para arrumar as suas coisas,

³²⁷ CARVALHO, 2016, p. 53.

uma explosão acontece colocando a sua vida em perigo. Nesse momento, aparece diante dos olhos do agente humanitário um homem sentado ao chão, trêmulo, segurando a perna ensanguentada, enquanto o tronco estava coberto por um colete de explosivos. O homem bomba surge na narrativa finalizando a narração da primeira parte, deixando o momento da catástrofe em suspensão. Em seguida, no capítulo II, *Perdeu*, Rato e o homem-bomba realizam contato pela primeira vez. Enquanto esse, ferido, falava uma língua ininteligível, aquele começa a lhe relatar, como se falasse consigo ou confessasse um segredo, a história vivida ao lado de chihuahua: “Ele diz ao homem ferido, no chão, tentando acalmá-lo e talvez dissuadi-lo: “Minha vida acabou faz três anos, às vésperas dos meus cinquenta e três anos, na antessala de um teatro em Berlim. Quer dizer, ali eu comecei a morrer” (Carvalho, 2016, p. 68).

O primeiro encontro de Rato e chihuahua aconteceu na antessala de um teatro em Berlim. Preparado profissionalmente para atuar e analisar criticamente a guerra e a violência, no amor, entretanto, era um amador. Com o intermédio de uma professora, para quem Rato trabalhava, a personagem conheceu chihuahua e Palhaço, na saída de uma peça sobre violência que assistira junto da colega. Os quatro foram jantar juntos após o final da apresentação. Caracterizado na narrativa como “o mais velho”, Palhaço é um ator com formação “de palhaços” feita em Londres; chihuahua, o mais jovem, vinha do norte do México, da região de Chihuahua, daí a razão de seu apelido. A partir desse encontro, uma violenta atração transforma Rato e chihuahua em um avesso casal; Rato, apesar de casado com uma mulher, era bissexual, mas só havia mantido relações com um homem quando muito jovem. Conhecera a esposa quando voltara de sua viagem pelo mundo, aos vinte e seis anos, ao passo que a ex-esposa era sete anos mais nova e havia acabado de entrar na faculdade de biologia.

Na terceira parte do romance, *O Palhaço*, Rato e Palhaço se encontram em um voo de sete horas de Nova York a Berlim, ocasião na qual a protagonista descobre as origens de chihuahua. Ele constata que a relação aparentemente secreta que mantivera com o jovem mexicano, por alguns meses, mas que se prolongou pelos dois anos subsequentes, não fora assim tão secreta, de modo que Palhaço foi uma espécie de cúmplice nesse triângulo afetivo. O ator revela a Rato que o parceiro era, na realidade, um conquistador obsessivo, cuja presa afetiva era sempre tida como descartável, em vista do gozo de estar sempre, nessas relações periféricas, em uma posição hierarquicamente superior e dominadora. Chihuahua tinha um perfil tóxico, egocêntrico e narcisista. Oferecia nas relações a violência da qual fora vítima desde a infância, quando sofreu abuso de seu pai e de seu professor. Foi estudar em um

colégio de padres na Cidade de México, onde foi abusado por um padre poeta, com quem manteve uma “relação”, pois, embora vítima de um pedófilo, de acordo com o olhar de Palhaço, chihuahua assumira para si a postura predatória de reproduzir o abuso que sofrera (o padre deixou a ordem religiosa e se suicidou). Nessa parte do texto, ao longo de muitas páginas, descreve-se a violência sofrida por chihuahua, através de termos obscenos e grosseiros, que mantém um realismo narrativo duro e provocativo. No final desse relato, Palhaço conta a Rato que chihuahua está morto, vítima que foi do atentado de 13 de novembro em Paris, protagonizado por grupos jihadistas.

A quarta parte do romance, *O sacrifício Perpétuo*, apresenta uma narração fragmentada e difusa, na qual o narrador onisciente relata o solitário abismo no qual Rato emergiu, após saber da morte do amado. Trata-se de um capítulo que reconstitui a memória da relação do casal e, como um relato produto da memória, da paranoia e do sofrimento, sua escritura é tecida através de microrrelatos entrecortados por inúmeras referências transtextuais sobre amor, sexo e violência. Após essa caótica descrição, a protagonista tem um encontro inesperado com chihuahua que, na verdade, estava vivo: “Então, a morte não morre nunca?, o Rato lhe perguntou, se aproximando por trás, quando o chihuahua tirava o dinheiro do bolso para pagar um suco de laranja” (Carvalho, 2016, p. 212). Eles voltam a se relacionar sexualmente, até o acontecimento da violência produzida por chihuahua para incriminar Rato, clímax narrativo. O casal não mantinha relações desprotegidas, sendo esse fato motivo para uma briga passada. Nesta ocasião, entretanto, chihuahua provoca uma relação sem o uso de preservativos e uma agressão acontece, criando uma cena ambígua na qual Rato é, ao mesmo tempo, vítima e agressor:

E de repente o chihuahua o estava abrindo para Rato, entregando-se ao assassino, como a puta de *Rocco e seus irmãos*, como Cristo. Aquilo excitou ainda mais. Ele penetrou o chihuahua, sem nem pensar em camisinha, depois de cuspir e espalhar o cuspido sobre o cu dele, com o dedo médio e o indicador, e com a palma da mão sobre o próprio pau. Dessa vez, estranhamente, o sexo desprotegido não revoltou o chihuahua. Antes, quando o Rato tentara penetrá-lo sem camisinha, ele quase perdera a cabeça. Agora, o chihuahua dava a entender que era o que queria. Se entregava em sacrifício. Ia morrer em nome dos homens. Estava de quatro na cama, com a bunda empinada e as pernas afastadas, enquanto o Rato o comia por trás.³²⁸

A figura do cordeiro imolado sacrificialmente é invocada pelo texto que transfigura chihuahua no Cristo prestes a entregar-se à morte, em nome de Deus e dos homens; na narrativa, chihuahua se entrega ao gozo sexual como experiência de uma pequena morte,

³²⁸ CARVALHO, 2016, p. 229.

sacrifício para que o parceiro compartilhe com ele da aventura erótica. O que parecia, até o momento, um jogo consentido entre amantes, converte-se em uma ardilosa artimanha com a finalidade de destruir, por vez, a vida de Rato. Enquanto a protagonista o penetrava, em um jogo erótico a princípio consentido, Rato lhe desfere um golpe que é encarado pelo parceiro com surpresa, visto que até aquele momento, não condizia com o feitio erótico do parceiro. Não somente não reagiu, como pediu ao companheiro que o golpeasse outra vez e mais intensamente: “Encheu a mão e lhe acertou um soco na têmpora. E mais outro. Estava ao mesmo tempo assustado e excitado com o ritmo que a violência tomava. Uma mancha de sangue se alastrou pelo lençol branco, entre as pernas de chihuahua” (Carvalho, 2016, p. 229). O signo da violência, figurado pelo vermelho que se alastra em meio ao branco da inocência (e também da apatia) até cobri-lo e sufoca-lo, é o prenúncio da violação. Rato golpeou chihuahua até a sua inconsciência. A violência foi retribuída quando na quinta a última parte do romance, *O Resgate*, a voz narrativa comunica o leitor de que chihuahua mudou a versão de que sofrera um acidente, prestando queixa contra Rato à polícia por agressão e estupro, incentivado pelo ex-namorado e um amigo advogado, de uma associação pelos direitos homossexuais.

Dessa forma, tendo a vida pública destruída por esse acidente – ou, talvez, expressão de uma perversidade que lhe habitava os escombros da identidade, mostrando ao leitor que não existem salvadores e culpados na narrativa carvaliana, complexo amálgama sobre as relações humanas, Rato aceitou a missão de resgate do refém como um suicídio que o livraria da culpa, da vergonha e da humilhação perante os seus. Ele troca de lugar com o homem-bomba, um homem curdo iazidi, esse que se ofereceu em sacrifício no lugar do filho, capturado por jihadistas que lhe queriam para uma missão suicida. O agente instrui o homem a pagar o resgate do filho com o dinheiro que trazia consigo e pede ao curdo que assuma a sua identidade ao deixar o quarto de hotel, morrendo, conseqüentemente, em seu lugar, a fim de manter a homeostase do mundo: “‘Quando perguntarem o seu nome, diga o meu’, o Rato lhe diz, e lhe entrega o passaporte. ‘Vai ter que ir sozinho. Vai ser a sua escola’, o Rato diz, como se falasse para si. [...] É a última vez que se ouve falar no Rato” (Carvalho, 2016, p. 236).

3.4.1 *Apolo e Dioniso: paratextos de uma fábula sobre o Mal*

Pode-se dizer que *Simpatia pelo demônio* é um romance à la Umberto Eco em sua myse em abyme infinita. Escrito por meio de uma infindável tessitura fragmentária de referências culturais, literárias e filosóficas, de toda sorte de pensadores, o romance aponta para a ideia da escritura como espaço alegórico onde reina o Mal. Há em *SPD*³²⁹ um amálgama muito bem arquitetado de epitextos e peritextos³³⁰, que acenam discursivamente como pistas prolépticas para a temática do mal e da barbárie, eixos sobre os quais é criada a diegese. Exemplo disso é o fato de que cada uma das cinco partes do romance nos apresenta uma epígrafe na qual a referência a algum aspecto da debilidade humana é evidente.

Na primeira delas, *I. A agência humanitária*, o paratexto carvaliano eleito é *História do olho*, de Georges Bataille, com o seguinte fragmento: “... Como se eu tivesse querido escapar ao abraço de um monstro e o monstro fosse a violência dos meus movimentos” (Carvalho, 2016, p.11). *A história do olho* é um romance onde sexo, luxúria e grotesco imperam em uma narrativa ousada e atrelada ao signo do trágico. Nesse sentido, podemos interpretar a epígrafe escolhida para o primeiro capítulo como o anúncio de que *SPD* é uma escritura do desastre, que de alheio e distante, está mais próximo de nós do que se imagina, imerso em toda e cada singularidade, única moral proposta pela fábula onde Rato e chihuahua são protagonistas. O Mal é imperador no recôndito desejo humano, instinto e devir animal.

Seguindo a mesma linha de raciocínio, em *II. Perdeu*, segunda parte do romance, a epígrafe trazida à luz é um fragmento de *A consumação do amor*, de Robert Musil (1880-1942), autor de *O homem sem qualidades*, romance escrito ao longo de vinte anos. No fragmento escolhido como epígrafe, temos uma objetiva reflexão acerca do peso do mal e da ambiguidade moral, que toca a todos os seres em diversas manifestações: “Você acha que ele sabe que faz o mal? [...] Pois eu acho que ele acredita que faz o bem [...] Ele faz mal a suas vítimas, ele as fere. Deve saber que as desmoraliza” (Carvalho, 2016, p. 65). O fragmento também fala sobre a dubiedade do desejo erótico, ora extenuado com violência, ora com ternura, como um “dia chuvoso no campo”. É neste capítulo do romance que o(a) leitor(a) trava conhecimento da história de amor e de violência vivida por Rato e chihuahua; do “enamoramento” de Rato pelo homem que lhe destruiria a vida. A epígrafe, portanto, alude a essa naturalização do mal que permeia o romance e suas complexas personagens.

Em *III. O Palhaço*, não há a presença da epígrafe como recurso proléptico, possivelmente porque o capítulo é destinado a esclarecer ao leitor às origens dramáticas que

³²⁹ Utilizaremos a sigla “*SPD*” a fim de manter a coesão textual ao referenciar o título do romance.

³³⁰ Ampliando a categorização genettiana sobre a transtextualidade, no que se refere à categoria paratextual, essa pode ser dividida em epitextos e peritextos. Para Genette (2009), os peritextos são todas as inscrições textuais, referentes ao texto em questão, inseridas no mesmo suporte da “obra”, isto é, o livro; já os epitextos se encontram “fora” do suporte da obra, mas estabelecem, ainda assim, o diálogo da transtextualidade.

sustentam a narrativa: quem é chihuahua através dos olhos de seu amante. O mesmo não ocorre em *IV. O sacrifício perpétuo*, última parte do texto a apresentar o recurso da epígrafe, no caso, um fragmento de *Desaparecimento de Albertine*, de Marcel Proust (1871-1922), sexto e último volume de *Em busca do tempo perdido*, romance em cujo tema da morte e do luto são os seus fios condutores. Em *Simpatia pelo demônio*, o sacrifício perpétuo, conforme indicado pelo título do capítulo, revela ao leitor o momento sacrificial em que chihuahua se transforma em animal abatido oferecido aos deuses do erotismo e da luxúria, quando o mal se revela na execução do rito, ainda que de modo metafórico e carnavalizado. Por fim, o último capítulo do romance trata de encerrar o encontro entre Rato e o homem-bomba, cuja consequência é a morte da protagonista, não havendo epígrafe destacada.

Ao longo de mais de 236 páginas, *Simpatia pelo demônio* agrupa uma miríade de referências: pensadores como Adorno, Benjamin, Bataille e Kierkegaard; artistas e personalidades como Heinz Von Foerster, René Girard, Hugo Von Hofmannsthal, Rudolf Ress, Hitler e Melanie Klein. Há inúmeras alusões e citações fílmicas, literárias e artísticas, como o filme *Rocco e seus irmãos*, de Luchino Visconti; *Pierre Menard, Autor de Quixote*, de Jorge Luis Borges; *A África fantasma*, de Michel Leiris; *Sodoma e Gomorra* de Proust, entre tantas outras referências paratextuais, também históricas, como o Museu Stadel em Frankfurt, o onze de setembro e o treze de novembro em Paris. *Simpatia...* é a celebração do palimpsesto como recurso estético no romance contemporâneo brasileiro. Dentre todos os paratextos e intertextos, destaca-se a insistência narrativa no texto de Anton Tchekhov (1860-1904), *Ivanóv*:

No ano em que Rato conheceu a mulher, um grupo de teatro fundado por um ex-colega de faculdade causou sensação no Rio de Janeiro com uma montagem de *Ivánov*, de Tchekhov. Encenada ao ar livre, nos jardins de uma casa que pertencera a uma das famílias mais ricas da cidade e que em seguida servira de embaixada, antes do Rio deixar de ser capital, a peça teve um efeito deletério sobre os dois – e não apenas pela cena final, quando explode a tragédia das segundas núpcias do protagonista. Assistiram à montagem numa noite de verão. Quase já se chegava ao quarto ato, na cena em que Ivánov discute com a mulher desenganada, logo antes de morrer, e a violência do que ele lhe diz ganha proporções descomunais (“IVANÓV: Cala a boca, pelo amor de Deus! Não respondo mais pelos meus atos...”³³¹

Ivanóv (1897) é um drama em quatro atos sobre a vida comum de um homem que, imerso no cenário da Rússia czarista, vê a sua vida desmoronar ao apaixonar-se perdidamente por uma jovem, colocando em questão o sentimento nutrido por sua esposa e casamento de anos. Pode-se dizer que a peça é um subtexto de *Simpatia pelo demônio* à medida que o

³³¹ CARVALHO, 2016, p. 37.

romance e a peça se assemelham na temática da paixão fulminante, da desmedida e do desfecho trágico:

Sou culpado! Como sou culpado!’, diante da mulher morta, depois de ter lhe revelado com uma crueldade insana, sem que ela fizesse a menor ideia daquilo e sem que tivesse perguntado coisa nenhuma, como se a um só tempo ele deferisse a primeira estocada e o golpe de misericórdia, o que o médico lhe dissera horas antes: que os dias dela estavam contados. Um amigo de Tchekhov que o visitou na época em que ele escrevia a peça disse ter ouvido do dramaturgo que “há milhares de Ivánov... Ivanóv é o homem mais normal do mundo, nada a ver com um herói... E é isso, justamente o mais difícil.”³³²

Rato, assim como Ivánov, é um desses homens “mais normais do mundo”, com a diferença que, a princípio, ele nos é apresentado como herói, cujo arco de queda o conduz ao constructo “anti-herói” ou vilanesco que, para alcançar uma redenção moral, entrega-se ao sacrifício suicida (prefigurado no sacrifício erótico de chihuahua). Ao aproximarmos o texto literário da filosofia de Nietzsche, pode-se interpretar a personagem como um homem apolíneo que, pela desdita, deixa-se seduzir mediante a força dionisíaca figurada em chihuahua, cuja *hybris* e desmedida o conduzem à perdição como um cortejo báquico. Rato passa por uma transformação que o aproxima do homem medíocre de Tchekhov. Por essa razão, a peça é uma importante introdução narrativa sobre o desejo, porque simboliza uma série de encontros narrativos da personagem, com a ex-mulher, com chihuahua e com a escolha pela transgressão da moralidade. Rato, assim como Ivanóv, rompe com a estabilidade do sonho apolíneo para se entregar ao desejo dionisíaco, no caso, por um homem. Nesse sentido, Rato é, enquanto personagem, também signo da morte no romance, por desencadear a destruição: ele é o herói enganado, fracassado e humilhado, que decide se mutilar para não desvanecer; seu suicídio, conforme será discutido posteriormente, é a redenção diante da família, do papel de pai e do papel de herói como mediador de conflitos.

De fato, a primeira descrição mais profunda sobre a personagem visa enaltecer a sua personalidade e conduta heroica, como homem aclamado por estabelecer a paz diante dos mais complexos conflitos e guerras transnacionais. Um colecionador de adornos de guerra dos povos com os quais conviveu, como medalhas e honrarias que certificavam a coragem do herói, como o guerreiro que possuía o maná daqueles a quem abatia. Um detalhe, entretanto, é estarrecedor: o herói perde a majestade quando denunciado, na narração, por usurpar tais adornos através de meios ilícitos para sua aquisição:

³³² CARVALHO, 2016, p. 38.

O Rato colecionava adornos de guerra dos povos que visitava a trabalho, adornos que obtivera por meios no mínimo poucos condizentes com as funções dele. Comprava as pulseiras por ninharias – quando não as recebera de graça, como presente -, e nunca sofreu da má consciência de se aproveitar dos homens que ajudava. Realizava seu trabalho com competência, nunca lhe passou pela cabeça perder a oportunidade de adquirir os objetos que mais cobiçava, pelo preço que conseguisse, de preferência o mais baixo. Esse comércio era um vício menor, ao qual os superiores da agência faziam vista grossa, mas que irritava os colegas. As pulseiras eram um detalhe diante da sua reconhecida capacidade profissional. Ele as usava como amuletos. E, embora não fosse um homem supersticioso, havia quem especulasse que também se servisse do trabalho humanitário para proteger de uma ameaça ainda maior do que qualquer atentado ou qualquer guerra, como se procurasse o horror para se desviar de si, para evitar o destino a que estaria condenado longe do perigo.³³³

Rato era especialista em guerras étnicas e inter-religiosas, escreveu uma tese sobre violência, leitura obrigatória em cursos de sociologia e relações internacionais, tese essa que despertara a atenção de chihuahua ao conhecê-lo no teatro em Berlim, intermediado pela colega professora. O prestígio que o cercava foi o perfume que o atraiu como presa ao predador. Entretanto, a intrépida trajetória como herói humanitário traz em si uma opacidade: o fragmento acima transparece a ambiguidade de seu caráter, já que seus amuletos de guerra eram conquistados pelo preço mais baixo, como bugigangas. Tal ação não era entendida como comprometedora por seus colegas, haja vista a conduta profissional exemplar. Em nossa interpretação, o desvelamento do vício que é anulado para o enaltecimento da virtude a qualquer custo, antecipa o final trágico do herói convertido em vilão, como se o trabalho humanitário o protegesse de um horror desconhecido o qual habitava a sua humanidade, conduzindo-o à vilania redimida no final suicida. Rato é o herói da aparência à luz do dia, mas também possui a ambivalência dionisíaca. De acordo com Roberto Machado (2006), o conceito apolíneo nietzschiano pode ser compreendido a partir na noção schopenhaueriana de “*principium individuationis*” justificado pelo *agon* grego, presente na epopeia como uma apologia, porque “...transforma a crueldade em disputa” (Machado, 2006, p.241). Assim, o *agon* é uma resposta grega à morte, ao sofrimento e à crueldade, através do prisma da individualidade. O *agon* é, portanto, parafraseando Roberto Machado, um combate individual que dá brilho à existência, transformando a vida em digna de ser vivida, a vida do herói, *kleos*: a glória que conduz à perfeição olímpica. O indivíduo representado na epopeia é o modelo do ideal referendado no comportamento da divindade helênica, alvo do desejo humano, como Apolo que, força máxima dessa excelência, personifica o brilho e a aparência:

³³³ CARVALHO, 2016, p. 23.

A ideia de indivíduo apolíneo, tal como aparece na interpretação nietzschiana da epopeia, em *O nascimento da tragédia*, é introduzida por uma consideração sobre a “manifestação fisiológica” do sonho. É assim que o §1 diz que “em sonho apareceram primeiro... as esplendorosas figuras divinas” que fazem com que a arte apareça como um jogo com o sonho. Acredito que, ao salientar o caráter onírico da epopeia, Nietzsche esteja privilegiando na arte apolínea o olhar, a imagem, a forma, a figura. A tal ponto que, mesmo em *Crepúsculo dos ídolos*, ele substitui o sonho e a embriaguez, como características do apolíneo e do dionisíaco, por duas variedades de embriaguez, definirá o apolíneo como a embriaguez que “excita o olho”. Os deuses homéricos, com seus traços humanos perfeitos, são espelhos em que os homens se olham e se veem transfigurados em figuras de sonho. O mundo olímpico é um espelho transfigurador.³³⁴

A embriaguez apolínea oferece ao olho a ilusão da luz. Os deuses olímpicos, evocados pelo poeta grego, ocultavam o horror e enalteciam as atrocidades da vida como exemplo de coragem e de determinação. A vida mais abominável, na ótica grega, é alegre desde que combativa. Pode-se dizer que em *Simpatia pelo demônio*, Rato é preenchido de virtudes apolíneas, denotadas pela coragem, erudição e equidade. Esses matizes de sua personalidade – no decorrer narrativo – perdem força e se imiscuem á hybris dionisíaca como se ambas as qualidades da embriaguez fossem forças complementares, o que é desenvolvido por Nietzsche em sua reformulação sobre as forças dionisíaco-apolíneas. Em *O nascimento da tragédia: ou Grécia e Pessimismo*, Nietzsche afirmou que embora a tragédia seja uma autêntica ação dionisíaca, apolíneo e dionisíaco estabelecem uma relação fraternal na linguagem da tragédia, instituindo uma aliança de excelência suprema para a finalidade da arte:

Por isso, a difícil relação do apolíneo e do dionisíaco na tragédia deveria, na realidade, ser simbolizada por uma aliança fraternal dessas duas divindades. Dioniso fala a linguagem de Apolo, Apolo fala finalmente a linguagem de Dioniso: por esse meio se atinge o objetivo supremo da tragédia e da arte.³³⁵

Assim, em *Simpatia pelo demônio*, Rato é uma personagem marcada pela força apolíneo-dionisíaca em constante transformação, diferente de chihuahua, apresentado na narrativa com a potência da destruição dionisíaca já em sua primeira aparição:

[...] O homem mais moço, que até então nada fora capaz de distrair, mesmo a insensatez e do desejo de um obstinado a observá-lo a poucos metros, abandonou a leitura assim que a viu entrar na antessala do teatro, como se estivesse desde sempre atento a tudo, e se adiantou para cumprimentá-la antes de Rato. Era um oxímoro ambulante, um descarado da dissimulação. Descrente do que ainda lhe parecia um milagre, pura obra do acaso, o Rato se aproximou com cautela e, nessa hora, pela primeira vez, como se tivesse ensaiado cada gesto e estivesse ali só para encontrá-lo, o mais moço – era, além do mais, um homem de baixíssima estatura – se postou diante de Rato e, com os braços caídos ao longo do corpo tísico e indefeso, como quem se rende (um gesto que reforçava o aspecto infantil da sua sedução), abriu um

³³⁴ MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 243.

³³⁵ GT/NT, § 21.

sorriso franco e encantador. Foi quando o Rato, paralisado como se tivesse sido atingido por um raio, sentiu que estava perdido, era um homem morto. O que ele não podia entender, como uma criança, é que a morte é irreversível.³³⁶

De acordo com Otto (2001), as Ménades ou Bacantes são as ninfas adoradoras de Dioniso e portadoras da embriaguez ensandecida. Quando possuídas pela *hybris*, essas entidades permaneciam imóveis como se petrificadas, anunciando na face ébria e senil a loucura prestes à manifestação em seus corpos delirantes. Enfeitiçadas, são tomadas por uma paralisia que lhes rouba a fala e a razão, renunciando a passagem da sobriedade para a desmedida, fantasmagoria da possessão que introduz, através do silêncio, a morte iminente:

La Ménade, cuyo agudo grito nos parece haber oído, nos asusta por su petrificada mirada, en la que se refleja lo monstruoso, lo que la ha enloquecido. Así la vemos en las antiguas imágenes de vasos, y donde resulta más impresionante es en la famosa copa de Múnich (Nr.2645): sus ojos miran furibundos, en torno a sus cabellos, que revolotean al viento, se enrosca una serpiente, que se alza sobre su frente sacando la lengua. [...] En sus *Edonos*, Esquilo traza un retrato del salvaje tumulto de la orgía tracia, definiendo el son de la flauta como el concitador de la frenesí. La presencia del dios frenético era sentida y escuchada...En el tumbar de los tonos, notas y gritos habita la locura, y también habita en el silencio. De aquélla se deriva el nombre con que se designa a las mujeres que siguen a Dioniso, las Ménades. Atrapadas por ella, avanzan presurosas, giran furibundas en círculos, o permanecen inmóviles, petrificadas.³³⁷

Em vista dessa descrição, voltemos à personagem chihuahua. Sua caracterização se estabelece em oposição à de Palhaço, homem mais velho com quem o jovem mantinha um relacionamento duradouro. Chihuahua nos é apresentado como um homem “mais moço”, de aparência frágil e indefesa, a ponto de ser qualificado como tísico e de aspecto infantil. Por outro lado, também é referido como um “oximoro ambulante”, expressão a que interpretamos como referência a sua capacidade de dissimulação e a sua inteligência emocional ardilosa, manipuladora de quem quer que fosse e inimaginável diante de sua expressão inocente. Em nossa interpretação, existem muitos pontos comuns entre chihuahua e o arquétipo dionisiaco, também no que se refere às Bacantes como vítimas do frenesi do deus. Quando nos referimos a Dioniso como personagem conceitual na filosofia nietzschiana, não é possível caracterizá-lo como bom ou mau, como força criadora ou destruidora isoladamente, porque ele reúne em seu mito ambas as dimensões de criação e de destruição, como deus mutilado ressurgido da morte através da ressurreição cíclica. Seu culto é marcado pela violência, loucura e destruição, embora, outra faceta do deus é a de quem resgatou Ariadne do niilismo e da morte. Deus estrangeiro e feminino, ele destoa do modelo do herói helênico apolíneo.

³³⁶ CARVALHO, 2016, p. 7

³³⁷ OTTO, 2001, p. 73.

Portanto, para fins comparativos, pode-se dizer que Rato está para Apolo, como chihuahua para Dioniso, visto que a descrição de sua fragilidade alude a características socialmente atribuídas ao feminino, ainda que sob um viés machista e retrógrado, porque há uma doçura nesse jovem homem de baixa estatura, tísico e infantilizado, como se de tamanha docilidade fosse incapaz de cometer o mal. Por outro lado, está atento a tudo ao que se passa, como se disposto em um palco de cujo olhar alheio é o centro das atenções. Com uma mirada periférica, possui a onisciência sobre o pensamento e as atitudes de seus amantes, conhecendo a melhor maneira de agir e de se comportar para conquistar a atenção desejada e, por essa razão, o adjetivo “dissimulado” lhe cai perfeitamente bem.

Dioniso, assim como chihuahua, também possui o dom do magnetismo capaz de hipnotizar e inebriar as Ménades, fazendo-as dançar até a morte. Rato é como uma devota bacante nas mãos de chihuahua, hipnotizado, petrificado e silenciado diante da chegada daquele que lhe anuncia a morte, sobre a qual nada pode fazer a não ser render-se. Ao chegar à casa real de Cadmo para vingar a honra de deus desprezado, o cortejo de mulheres que consigo está, através do qual pune Penteu e suas tias, é motivado a realizar atos inimagináveis, sanguinários e vis, a fim de alcançar a humilhação extrema e morte daqueles que o negaram à validação divinal. Dioniso, como o flautista de Hamelin, quem amaldiçoa as crianças do povoado para vingar a sua honra, embriaga as mulheres tebanas ao êxtase e frenesi para também se vingar. Se a embriaguez do olho está para Apolo, para Dioniso está a embriaguez do sexo, força motriz engendradora no romance Carvaliano e que alcança seu ápice na relação de desejo e sexo consumada entre as personagens Rato e chihuahua; o primeiro, pode-se dizer, tem a sua personalidade transmutada ao travar contato com o amante que, em oposição, carregava consigo a marca dionisíaca da embriaguez sexual, conceituada por Nietzsche como a força mais antiga e primordial forma de embriaguez:

Sobre a psicologia do artista. — Para haver arte, para haver alguma atividade e contemplação estética, é indispensável uma condição fisiológica: a embriaguez. A suscetibilidade de toda a máquina tem de ser primeiramente intensificada pela embriaguez: antes não se chega a nenhuma arte. Todos os tipos de embriaguez têm força para isso, por mais diversamente ocasionados que sejam; sobretudo a embriaguez da excitação sexual, a mais antiga e primordial forma de embriaguez. Assim também a embriaguez que sucede todos os grandes desejos, todos os afetos poderosos; a embriaguez da festa, da competição, do ato de bravura, da vitória, de todo movimento extremo; a embriaguez da crueldade; a embriaguez na destruição; a embriaguez sob certos influxos meteorológicos, por exemplo, a embriaguez primaveril; ou sob a influência de narcóticos; a embriaguez da vontade, por fim, de uma vontade carregada e avolumada.³³⁸

³³⁸ GD/CI, Incursões de um extemporâneo, § 8.

Chihuahua é o Dioniso humilhado que enfeitiça Rato por meio da conquista para vingar uma violência sofrida, da qual aprendeu a ser cúmplice para dela ressuscitar. Quando abre o sorriso franco e encantador que hipnotiza Rato, esse sabe que está próximo da morte. Dioniso-chihuahua é a força ambivalente do Mal, que seduz e maravilha, mas também provoca a destruição:

Olhando para a nuca daquele homem que ele amou, por quem teria sido capaz de largar tudo, talvez até cometer um crime, **o Rato viu enfim o demônio**³³⁹. Foi uma visão repentina, enquanto o penetrava, enquanto o chihuahua gemia. De repente, o Rato viu naquele homúnculo com o pau grande balançando uma possessão, a encarnação de demônio no corpo franzino, frágil e indefeso da vítima inconsciente, e desferiu o primeiro golpe...³⁴⁰

O termo “homúnculo” usado para descrever chihuahua durante a possessão sexual pode significar tanto “homem de pequena estatura” como “pequeno ser sem corpo, sem peso, sem sexo, dotado de poder sobrenatural, que os feiticeiros pretenderam fabricar”³⁴¹. Embora o termo “homúnculo” também seja referência para uma criatura de pequeno porte, criado alquimicamente através do sêmen humano incutido em uma retorta, como uma espécie de Golem, de acordo com a tradição mística do judaísmo, em *Simpatia pelo demônio*, tal Golem é o próprio demônio figurado na personagem do neurocientista mexicano. Diante de um romance que alegoriza o Mal, no qual a morte é a expressão extrema e última dessa pulsão, é preciso uma personificação dessa força violenta enquanto entidade, sendo esse o papel ficcionalizado de chihuahua, Dioniso-demônio. Nesse sentido, voltamos à discussão sobre a importância do palimpsesto para a organização romanesca: do ponto de vista dos paratextos aqui mencionados, o título do romance é o mais importante deles e pode ser interpretado de pelo menos duas formas, sendo a primeira delas através de uma relação óbvia e intertextual com a canção da banda *The Rolling Stones*, *Sympathy for the devil*.

Simpatia pelo demônio, tradução literal do single dos The Rolling Stones, é a faixa de abertura do álbum *Beggars Banquet* lançado no ano de 1968, produzida por Mick Jagger e escrita em parceria com Keith Richards³⁴². A canção nem sempre teve esse nome, sendo chamada de *Demônio é meu nome* e também *Anjos decaídos*, até que finalmente obteve o título pelo qual é conhecida. Em linhas gerais, trata-se de uma narração em primeira pessoa, através da voz de Mick Jagger, na qual o demônio entoia uma série de eventos históricos nos quais esteve presente e inquiria o interlocutor a adivinhar o seu verdadeiro nome. Jagger

³³⁹ Grifo nosso.

³⁴⁰ CARVALHO, 2016, p. 229.

³⁴¹ Verbete “homúnculo” em: Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/homunculo/>

³⁴² Informações: Wikipedia.

afirmou em entrevistas que a música foi inspirada em Baudelaire e no romance russo *O mestre e a margarida* (1928), de Mikhail Bulgakov, cujo enredo remonta à visita do diabo à Moscou no ano de 1920, período stalinista:

Please allow me to introduce myself
I'm a man of wealth and taste
I've been around for long long years
Stole many a man's soul and faith

And I was 'round when Jesus Christ
Had His moment of doubt and pain
Made damn sure that Pilate
Washed his hands and sealed his fate

Pleased to meet you
Hope you guess my name
But what's puzzling you
Is the nature of my game³⁴³

Na canção, somos interpelados pela sedutora voz a decifrar o nome dessa entidade que atravessa milênios de história mundial, nome esse, aliás, que pode ser muitos, de acordo com significados multiculturais. Em *Simpatia pelo demônio*, o texto carvaliano não apresenta o real nome das personagens, como se estivéssemos em uma fábula enquanto gênero narrativo, onde uma lição moral é transmitida através de figuras animalizadas. As protagonistas são conhecidas apenas por seus apelidos que remetem a animais ou figuras aleatórias, Rato, Chihuahua, Palhaço - apelidos com os quais transitam narrativamente sem terem seus verdadeiros nomes revelados ou pronunciados em nenhum momento. De acordo com o pesquisador carvaliano Alex Bruno da Silva (2021), é interessante perceber, na diegese, que alguns desses apelidos são atribuídos pela personagem chihuahua, a partir do enlace amoroso com Rato; assim, dentro dessa relação perversa, é a personagem que estabelece os papéis de dominação e subserviência. Além disso, há o efeito de subversão da fábula, uma vez que em *SPD*, o humano adquire conotações animais e não o contrário:

A invocação da fábula, quando o narrador se refere aos personagens com nomes de animais – Rato e Raposinha (o chihuahua) –, por exemplo, desperta no leitor a curiosidade de uma percepção de realidade distorcida. Ou seja, personagens despidos de nomes próprios, que permitem disfarces, remetem ao caráter ficcional, inventivo do texto, uma vez que a fábula é por natureza um gênero narrativo, e que ilustra um preceito moral. Se na fábula, tradicionalmente os personagens são sempre animais com características humanas, Carvalho subverte esse contexto e apresenta personagens humanos remetendo-os pelo nome de animais, promovendo também

³⁴³ Tradução do site *Letras*: Por favor, permita que eu me apresente/ Sou um homem de riquezas e de bom gosto/ Ando por aí há muitos anos/ Roubei a alma e a fé de muitos homens/ E eu estava presente quando Jesus Cristo/ Teve seu momento de dúvida e sofrimento/ Eu me certifiquei de que Pilatos/ Lavasse suas mãos e selasse seu destino/ Prazer em conhecê-la/ Espero que você adivinhe o meu nome/ Mas o que está te intrigando/ É a natureza de meu jogo.

questionamentos ético-morais. O nome Rato, como veremos, além de representar a figura da cobaia, tem a ver também com a errância – dimensão pessoal – do personagem que se refugia em ruínas e possui certa visceralidade. Essa transfiguração do humano em animal aponta para a conduta ambígua dos personagens que, na fábula, pode evidenciar “verdades contraditórias” (GENETTE, 2010, p. 52). Cabe frisar, então, que esse modo fabuloso de representar a realidade atual, esgarçada sobre fronteiras políticas, instaura um debate profundo das contradições da globalização e da relação sujeito-espço.³⁴⁴

Na comparação estabelecida entre as protagonistas e as forças apolíneo-dionisiacas, a partir de uma ótica nietzschiana, afirmamos que chihuahua exerce sobre rato um magnetismo hipnótico e usamos para fins de ilustração a personagem flautista de Hamelin que, cabe lembrar, hipnotizou um bando de ratos, praga que assolava o povoado, de modo que a referência ao animal aciona uma série de significantes metafóricos, além dos supracitados, mas também relacionados à ideia de submissão, impureza e, inclusive, à simbologia apolínea. De acordo com o Dicionário de Símbolos (2019, p.770) de Chevalier e Gheerbrant, em *Ilíada*, Apolo é evocado através do nome Esminteu, do grego *sminthos*, isto é, rato. A ambivalência do símbolo se relaciona à noção do rato que propaga a peste, como Apolo quando se vinga a pedido de Crises, que o invoca, mas também protege contra a praga, como deus das colheitas. Coincidência ou não, nesta simbologia os ratos possuem um papel destrutor que justifica um ato de vingança e, ao mesmo tempo, propiciam uma benfeitoria:

Por isso o duplo aspecto do deus chamado Esminteu. Essa tradição primitiva e agrária de um Apolo, deus rato, que envia as doenças (a peste) e que as cura, deve ser associada com uma tradição indiana de um deus rato, que seria o filho de Rudra e que teria também este duplo poder de trazer e de curar as doenças.³⁴⁵

A personagem Rato, em *SPD*, faz jus ao nome que recebe, porque é, simultaneamente, a cura para um mal social, como mediador de conflitos, e produtor do mal, quando comete o ato de violência contra chihuahua, ainda que sob sua manipulação. Personagem complexa, seu matiz apolíneo é progressivamente ofuscado pela embriaguez dionisiaca do parceiro, de modo que ao final do romance, suas virtudes heroicas já não se destacam no complexo conjunto de sua personalidade, sucumbindo à normalidade do homem comum, do homem Ivanóv. Chihuahua, contrariamente, também chamado de Raposinha na ação erótica com o parceiro, tem na raiz simbólica de seu apelido a noção de sabedoria, audácia e perspicácia:

³⁴⁴ SILVA, Alex Bruno da. **Sujeito, Espaço e Identidade: Configurações do Homoerotiismo em O Filho da Mãe e Simpatia pelo demônio**, de Bernardo Carvalho. 2021. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021, p.113.

³⁴⁵ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 770.

...Independente, mas satisfeito com a existência; ativo, inventivo, mas ao mesmo tempo destruidor; audacioso, mas medroso; inquieto, astucioso, porém desenvolto, ele encarna as contradições inerentes à natureza humana (GRIP, 52). [...] Crenças mais arcaicas sobrevivem na América e na Ásia: por exemplo, a raposa prateada é considerada como um herói criador pelos índios da Califórnia central, enquanto, na Sibéria, o astucioso mensageiro dos infernos, que atrai heróis lendários para o mundo subterrâneo, é frequentemente representado sob a forma de uma raposa negra (HARA).³⁴⁶

No capítulo IV. *Palhaço*, onde é realizada a narração sobre o encontro entre Rato e Palhaço, no mesmo voo, aspectos profundos de chihuahua são revelados ao protagonista (e também ao leitor), como exemplo, quando Palhaço revela que chihuahua é do tipo que se interessava por escritores e que Rato lhe seria uma novidade, um desafio a ser conquistado. Certamente, o status de mediador de conflitos e acadêmico renomado serviu para torná-lo aos olhos de “Raposinha” uma presa interessante, como um mensageiro que atrai para perto de si heróis lendários a fim de levá-los ao inferno. Portanto, é curioso perceber como a terminologia dos apelidos cabe muito bem às personagens e remete à importância do nome: “*Hope you guess my name*”. Chihuahua, Raposa ou Raposinha, é a figuração do mal no romance, aquele que veio para dividir. De acordo com Robert Muchembled (2001), o nome diabo – sinônimo de demônio, uma interpretação possível – significa “o divisor”, encenando no Novo Testamento, “... o espírito de ruptura em confronto com todas as forças – religiosas, políticas e sociais – que tentaram incessantemente produzir a unidade do Velho Continente” (Muchembled, 2001, p. 9). O mesmo autor afirma que a definição de mal como fenômeno individual e psicológico se acentuou a partir de meados do século XX, de maneira que se a existência do diabo – ou do demônio – já não é um debate primordial para a teologia, por outro lado, enquanto metáfora, o demônio é ainda o símbolo do mal, porque simboliza forças perturbadoras, “... inspiram cuidados, enfraquecem a consciência e fazem-na voltar-se para o indeterminado e para o ambivalente: centro da noite, por oposição a Deus, centro de luz. *Um arde no mundo subterrâneo, o outro brilha no céu*” (Chevalier; Gheerbrant, 2019, p. 337).

Ainda que as forças apolíneo-dionisíacas não se confrontem como oposições dialéticas no pensamento reformulado de Nietzsche, não deixa de chamar atenção a semelhança entre a definição acima para com os arquétipos dos deuses difusores do pensamento e da arte trágica. Em se tratando de Dioniso, sua influência na cristandade é múltipla, já que, por um lado, compartilha de inúmeras características com o mito de Jesus e, por outro, assemelha-se ao que na tradição cristã se entende como o mal personificado, o demônio, aquele que embriaga e é revelador da tentação no deserto. Dioniso é uma multiplicidade de signos e significantes e,

³⁴⁶ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p.769.

não casualmente, sua presença narrativa é tão importante para se falar nas figurações da morte romanesca. Em *SPD* a narração heterodiegética se volta à complexidade das personagens que são, entre si, as próprias potências da vida e da morte em constante transformação. Nada é fixo ou determinado; parte-se de uma noção de Apolo e de Dioniso, mas, tem-se uma miscelânea de ações que incorporam ambas as formas de embriaguez em constante mutação, levando, ao cabo do romance, a identificarmos dois homens dionisiacos em disputa. Nas palavras de Nietzsche:

O homem dionisiaco é incapaz de deixar compreender uma sugestão qualquer, não deixa escapar vestígio algum de emoção, possui no mais alto grau o instinto de compreensão e da adivinhação, como possui no mais alto grau a arte de comunicar-se com os demais. Sabre revestir todas as formas e todas as emoções; transforma-se continuamente.³⁴⁷

Seja como for, o título do romance anuncia a presença dessa força divisória e tentadora, o mal. Porém, apenas mediante a leitura do romance se pode compreender a sua real abrangência e sua relação com a morte na diegese, porque morte e mal estão atrelados em *Simpatia pelo demônio*, seja na tessitura das personagens e de suas ações, no cenário apocalíptico do conflito étnico-religioso, na morte voluntária do protagonista e das personagens secundárias. O título, portanto, indica que de tão familiar, o mal provoca simpatia; que de tão atraente, provoca um tipo estranho de sedução. Essa é uma interpretação possível e encontra eco na música dos Stones, quando essa propõe a presença do mal de forma generalizada, quase democrática, sobre todos os períodos históricos e eventos importantes já existentes, o mal que compõe a poesia da vida.

Outra interpretação possível desvincula a importância da canção que serviria à trama apenas como um título aludido. De fato, na folha de rosto do romance, o próprio Carvalho trata de afirmar que o livro nada tem a ver com a música *Simpathy for the devil*. Ele afirma que: “Embora o título deste romance faça menção explícita à canção dos Rolling Stones ‘Simpathy for the Devil’, aqui o sentido é outro. ‘Simpathy’, em inglês, quer dizer, ‘consideração’. No título deste romance, a simpatia pelo demônio é simpatia mesmo” (Carvalho, 2016, p. 8). Na quinta parte do romance, *V.O Resgate*, próximo do desfecho, a narrativa nos informa que o homem-bomba é um homem curdo iazidi que se ofereceu em sacrifício para poupar a vida do filho. Também informa, em seguida, que ao entrar pela janela um raio de sol, o homem iazidi se curva como se prestasse reverência ao astro rei, com as

³⁴⁷ GD/CI, Passatempos intelectuais, §10.

palmas da mão viradas para cima, proferindo algo ininteligível para Rato. Para os iazidi o sol é sagrado:

Adoram um arcanjo cujas lágrimas, depois de ele descer à Terra e deparar com o sofrimento dos homens, apagaram o fogo do inferno. [...] Por adorarem um arcanjo que se recusou a obedecer a Deus e a se submeter aos homens, os iazidis foram acusados ao longo de séculos, por islâmicos, cristãos e viajantes ocidentais, de fazer simpatias para o demônio.³⁴⁸

Simpatia, nesse sentido, pode ser entendida como um ritual de superstição, tão comum no Brasil profundo, sobretudo nas zonas rurais. De acordo com o narrador, o povo iazidi – cuja religião sincrética se liga a preceitos do zoroastrismo – adora um arcanjo cujo mito é muito semelhante ao de Lúcifer, o anjo caído do judaísmo, o que intensifica a mensagem proposta pela fábula de Rato e chihuahua-Raposa sobre a ambiguidade do mal e o fato de que ele é parte de tudo o que é vida, como uma equação na que Apolo e Dioniso se complementam. O mal é uma experiência coletiva e, ao mesmo tempo, particular, considerando sua existência em todas as civilizações e singularidades. Seu sentido mítico difere culturalmente, visto que o mal em uma determinada cultura não terá a mesma equivalência em outro cenário e contexto. O rito iazidi que finaliza a narrativa fala não só do contexto curdo, mas possui um sentido ampliado: o que é terrorismo em um cenário será, em outro, um ato de honra, sacrifício ou amor. Talvez seja essa a moral professada por esta pseudo fábula.

Além das epígrafes que funcionam como pistas proléticas, um último paratexto, no caso, um peritexto, faz-se necessário analisar a ilustração que leva a capa do livro, um detalhe da obra de Hieronymus Bosch (1453- 1516), *São Cristóvão carregando o menino Jesus* (1490)³⁴⁹. No centro da tela, São Cristóvão carrega nos ombros, enquanto atravessa um rio, uma criança, sendo essa o menino Jesus, que trazia consigo os pecados do mundo. A cena se baseia na *Lenda Dourada*, que descreve a seguinte narrativa (e possui muitas variações): um rei pagão teve um filho a quem deu o nome de Offerus, dedicando-o aos deuses Machmet e Apolo. Com o passar dos anos, a criança se tornara um homem de monstruosa estatura, um gigante, que decidiu servir ao rei mais poderoso que existisse. Serviu a um poderoso monarca e ao próprio diabo, mas ambos não eram tão poderosos quanto aparentavam, visto que o primeiro temia o nome do demônio e, o segundo, a figura de uma cruz. Resignado, o homem decide se converter ao cristianismo seguindo o conselho de um eremita, que o batiza. A partir

³⁴⁸ CARVALHO, 2016, p. 234.

³⁴⁹ Capa de Claudia Espínola de Carvalho.

de então, Offerus aceita a penitência de atravessar pessoas em um rio, como forma de servir a Deus. Um dia, atravessa uma criança em seus ombros, conta a correnteza, mas, não contava com o fato de que a cada passo a criança se tornava ainda mais pesada. Tratava-se, portanto, do menino Jesus, quem pesado estava por trazer consigo os pecados do mundo. A criança se revela ao homem e lhe concede o nome de Christophorus, isto é, Cristóvão, que em latim significa aquele que transporta o Cristo. Desse modo, essa é a cena central da obra de Bosch, a conversão de São Cristóvão.³⁵⁰

Periféricamente, na tela, temos a presença de um homem, possivelmente um indígena, quem enforca um urso pendurado em uma árvore infrutífera, sendo esse o detalhe representado na capa do livro *Simpatia pelo demônio*. Sabe-se que na conversão de Cristóvão, o menino Jesus lhe pede que enterre no chão o seu bordão, de onde nasce uma palmeira com frutos. Desse modo, pode-se supor que a figura destacada na capa do livro aluda ao pecado do homem pagão, cujas ações pecaminosas o conduzem à morte e à esterilidade, por não conhecer, ainda, a salvação cristã. Junto ao detalhe da tela, outros animais são representados ao fundo, mas o destaque é o urso enforcado pelo homem. A simbologia do urso é bastante múltipla, possuindo significados nas mais diversas culturas, sendo então de difícil interpretação. É considerado o ancestral da espécie humana em algumas culturas, devido a sua associação com a Lua, porque desaparece com o inverno e reaparece na primavera. Na mitologia grega, o urso acompanha à deusa Ártemis, sendo uma das formas que a divindade adota em suas aparições: “O animal lunar encarna uma das duas faces da dialética ligada ao mito lunar: pode ser monstro ou vítima, sacrificador ou sacrificado”³⁵¹. Também evoca os sentidos da violência e do perigo incontrolado, pois, “como uma força primitiva, foi tradicionalmente o emblema da crueldade, da selvageria, da brutalidade”³⁵². Observa-se, portanto, muitos sentidos para o signo, que inclusive pode simbolizar a evolução do indivíduo, da força primitiva ordenada pela domesticação e doçura do mel. Seja como for, levando em consideração a adesão artística de Bosch, como um artista medieval, cuja obra extravagante, alucinatória e perturbadora remonta a motivos heréticos, por demasiado religiosos, acreditamos que a cena representada por Claudia Espíndola remeta à mensagem da salvação pessoal. O exemplo de Cristóvão deve ser seguido pelo homem pagão ou pagará com a vida. De acordo com a coleção *Grandes Mestres*: Bosch (2011):

³⁵⁰ SÃO Cristóvão. **Porto: Porto Editora**. Infopedia. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$sao-cristovao](https://www.infopedia.pt/$sao-cristovao). Acesso em: 08 abr. de 2023.

³⁵¹ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 925.

³⁵² *Ibidem*, p. 925.

Alguns estudiosos acreditam que essas imagens (*Carroça de Feno*, *O Jardim das Delícias*, *O Juízo Final*) são fortemente influenciadas pelo pensamento e pela mensagem de salvação do *Devotio Moderna*. Esse movimento reformador tentava sensibilizar cada crente a viver o cristianismo à sua própria maneira, com base não apenas em uma interpretação pessoal dos ensinamentos da Bíblia e do Evangelho, mas também da vida de Jesus. Cada indivíduo respondia a si mesmo pelos próprios pecados e, de acordo com a consciência, escolhia entre o bem e o mal.³⁵³

Levando em consideração a citação acima, entendemos que na noção secular de *Devotio Moderna*, a meditação metafísica sobre a salvação da alma, perde espaço para uma reflexão individual e iluminista sobre o bem e o mal. Assim, independente da intenção de Bosch ao compor *São Cristóvão carregando o menino Jesus*, o detalhe destacado como peritexto pode ser interpretado como a consciência do indivíduo ante a responsabilidade pelos próprios atos: os tons em vermelho que circundam o enforcamento do urso, usado como paleta primária, conduz o observador a uma espécie de inferno não metafísico, mas sim mental, claustrofóbico e dilacerante. Em *Simpatia pelo demônio*, a tela surge na narrativa quando Rato, em um dos términos com chihuahua, visita o museu Boijmans em Rotterdam, onde está a obra original, e enquanto lê a explicação do quadro, reflete sobre o signo do urso como representação dos pecados humanos ao lado do indígena, que poderia muito bem ser um brasileiro. Ao encontrar, na loja do museu, um catálogo explicativo, lê o seguinte:

Encontrou, na loja do museu, um catálogo que atribuía as representações do lado esquerdo do quadro ao passado que São Cristóvão deixara para trás ao se unir a Cristo. O urso era uma criatura terrena, pesada e temperamental, como o gigante havia sido antes de se elevar às alturas da fé. Tudo no quadro tinha a ver com a oposição entre o peso e a leveza. Mas também com os limites e as ambiguidades da pintura. A criança sozinha não podia representar o peso do mundo. Por vias tortas, o quadro punha em questão a própria possibilidade da representação de Deus. Era preciso recorrer a uma representação enviesada, por meio de pequenas alegorias laterais e secundárias que povoavam a “paisagem assombrada”, para dar a entender o peso daquela criança. [...] Tudo ficava menos absurdo, mais proporcional e mais inteligível, sem que entretanto o humor fosse comprometido, se aquele homem enforcando o urso na extremidade esquerda do quadro fosse realmente o gigante em sua vida pré-iluminada, como explicava o catálogo. O que equivalia dizer, no final das contas, que os pecados do mundo eram mais pesados que um urso. Era uma revelação dessa ordem, leve e simples, que ele esperava ouvir para se ver livre do chihuahua de uma vez por todas.³⁵⁴

A tela, a princípio ininteligível, é acessada por Rato, apesar da complexidade, quando esse a interpreta a partir da dialética passado *versus* presente. A paisagem assombrada é uma forma enviesada de criar um Deus que é uma violência, metaforizado no peso dos pecados carregados pela criança e no urso enforcado, como uma presa capturada pelo predador. Em uma realidade mental onde impera a morte de Deus, não há salvação para o bem e para o mal:

³⁵³ BOSCH, *Grandes Mestres – Bosch*. Tradução de Simone Novaes Esmanhotto. São Paulo: Abril Coleções, 2011. p.25.

³⁵⁴ CARVALHO, 2016, p. 214.

a saída é o riso leve e simples que, para a protagonista, acenava-lhe como a libertação do cativeiro no qual era presa de seu predador, o Rato possuído pela Raposa. *Simpatia pelo demônio* é um romance cujo motivo do mal é a tônica que perpassa todas as ações e sentimentos das personagens: o desejo, o sexo, o interdito, o amor, a vida e a morte. Assim, o detalhe paratextual questiona os leitores sobre um enigma a ser decifrado nas páginas subsequentes: Existirá moral possível para uma fábula cujo cenário é a barbárie?

3.4.2 Morte e barbárie: jihadismo e suicídio sagrado

Simpatia pelo demônio é um romance no qual a morte se manifesta como um acontecimento múltiplo e simbiótico à noção de mal em todas as variações possíveis: enredo, trama, personagens, discursos, cenários sociopolíticos, soluções narrativas e, como já visto, também nas referências implícitas que costuram a diegese como um infinito palimpsesto contemporâneo. Pode-se dizer que a barbárie é uma das principais figurações da morte no romance, força motriz que engendra a evolução narrativa, pulsão de vida e de morte cuja intensidade, de tão potente, não nos permite pensar na violência como acontecimento isolado, senão como um complexo sistema inventivo e interconectado do qual depende o texto para sua tessitura. A barbárie aqui é pensada em toda a sua extensão, como força humana que visa à destruição; com a afirmação de Giorgio Agamben de que a cultura ocidental se tornou tanatopolítica, ou seja, “dominada pela cultura da morte” (Agamben *apud* Greiner, 2007, p. 13), impelindo uma banalização do morrer, compreendemos que a barbárie é o mecanismo e, concomitantemente, consequência de uma dessacralização da finitude. Parafraseando Walter Benjamin no ensaio *Para uma crítica da violência* (1921), a violência que conduz à barbárie é justificada como meio diante de uma finalidade justa. Logo, a depender da intencionalidade quando produzida, será instauradora ou mantenedora do direito, instituindo um caráter positivo em certas manifestações de violência, de acordo com a nossa interpretação sobre o mítico ensaio benjaminiano. Enfatizamos essa percepção sobre a violência porque em *SPD*, a maioria das ações que conduzem à instauração da barbárie como sistema adere à pré-dica aristotélica sobre a virtude do mal menor em relação a um mal maior; na tradição hebraica, pensamento similar está nas ações do Deus que usa da ímpia violência para assegurar a sobrevivência do seu povo eleito. No romance carvaliano há a mesma cosmovisão, porque a

violência é um meio válido para assegurar o fim justo para aqueles que trazem consigo a verdade e o bem, seja um povo, uma causa ou uma personagem.

Nesse labirinto contemporâneo, não há maniqueísmos e vaticínio moral, visto que todos são vítimas e, ao mesmo tempo, propagadores da violência como necessidade para a sobrevivência (também a sobrevivência de uma ideia coletiva ou de uma ideia sobre si mesmo). Se para Nietzsche o ser humano é um animal capaz de fazer promessas, pode-se dizer que a barbárie é a consequência do não cumprimento das mesmas. Nesse sentido, a violência para Nietzsche é fruto do ressentimento de uma moral reativa e vingativa. Já para Adorno, a barbárie é o oposto da civilidade e da formação, conforme ilustram as palavras do pesquisador Fabiano Leite França (2011):

Adorno considera que as atitudes bárbaras são manifestações objetivas da violência advindas de pessoas com traços sádicos reprimidos; ou seja, é a violência engendrada pela tendência global da sociedade. Logo, contrapor-se às forças do coletivismo autoritário seria a atitude mais relevante diante do eminente perigo da repetição do horror. Para isto, far-se-ia necessário combater a velha estrutura autoritária e os costumes populares com seus ritos de iniciação que geralmente expõem o indivíduo ao vexame e à dor física, como tributos pagos para sentir-se integrante, integrado a um determinado grupo. Os dirigentes nazistas, entusiasticamente, enalteceram e cultivaram as atrocidades das tradições populares, que atualmente subsistem enquanto um ideal que desempenha um papel significativo na educação tradicional, a saber, a conquista da disciplina através da dureza.³⁵⁵

O filósofo retorna aos campos de concentração de Auschwitz, fazendo memória da barbárie e ressaltando-a como possibilidade eminente, mas, hodiernamente, incidem sobre o indivíduo e o coletivo múltiplas forças operantes que uma vez existiram sob a égide do nazismo e de seu sadismo. Em *Simpatia pelo demônio*, pelo menos três episódios bárbaros chamam a atenção dos leitores carvalianos e criam a morte-acontecimento enquanto ideia ou ação (ou ambos) na narrativa: o vídeo do refém a ser salvo por Rato, que introduz narrativamente o jihadismo e a ideologia da “guerra santa”; os estrangeiros kamikazes que auxiliam Rato na missão da entrega do dinheiro do resgate; e, por fim, toda a ação entre Rato e o homem-bomba que invade o quarto do hotel e resulta na troca dos “corpos suicidas”. Esses três momentos narrativos serão a seguir analisados, porque evocam uma série de reflexões, discursos e signos da morte bárbara que eclodem no romance.

Convocado pelo chefe da agência humanitária para assistir ao vídeo do homem que rogava por socorro, através do olhar de Rato, os leitores carvalianos são tomados pelo horror ao confrontarem pela primeira vez, no romance, o cenário da barbárie. O vídeo introduz o

³⁵⁵ FRANÇA, 2011, p. 108

pivô inicial do desenvolvimento diegético: o homem sequestrado por um grupo jihadista. A partida de Rato ao país não nomeado, seu encontro com o homem-bomba, a decisão de lhe narrar, ainda que não pudesse compreendê-lo pela diferença linguística, a sua tragédia pessoal e, por fim, a escolha pelo suicídio – todas essas ações que constrói a trama rocambolesca de Carvalho se dão a partir da exibição do vídeo em que o rapaz se apresenta como refém de uma célula jihadista. Conforme já comentamos, o rapaz usava um macacão laranja, como os adotados nas prisões norte-americanas e, zombeteiramente, copiados por seus sequestradores. Olhando fixamente para a câmera, clamou sem hesitação, porque sabia que a sua vida e a sua morte dependiam daquele vídeo. Cercado por um fundo preto, com os braços apoiados em uma mesa, localizada à frente de si, recorrendo a um discurso claro e objetivo, denunciou a violência a qual era submetido como vítima, exigindo providências do Estado e, para tal, utilizou o termo “exército de Deus”.

Ao se deslocar ao país estrangeiro a fim de realizar o resgate do misterioso refém, missão (suicida) para a qual foi designado sem muita explicação, Rato tem sua primeira tentativa frustrada por entender que o motorista e o guia que o conduziam tinham segundas intenções em relação ao dinheiro do resgate. Em sua segunda tentativa, a protagonista entra em contato diretamente com os sequestradores antes de voltar à pedra no dia seguinte, local de referência onde seria deixado o dinheiro; ele exigiu a confirmação das coordenadas e de que aquele seria o local de fato para a entrega do dinheiro, resposta a qual veio receber no dia seguinte, apenas, de quem recebeu novas instruções. A primeira medida tomada foi dispensar o então motorista e o guia, visto que um homem de confiança o buscaria, na seguinte manhã, para a realização dos trâmites. É através dessa segunda tentativa que Rato e os leitores carvalhianos acessarão, pela segunda vez – com mais precisão, clareza e tempo de descrição – um novo sintoma da barbárie contemporânea, ao conhecerem com mais detalhes a rotina de um aspirante a homem-bomba, no seio de uma família jihadista. Assim descreveu o novo motorista:

O rapaz que vai nos acompanhar vive onde moravam os ricos. Não fica longe. Não estranhe. É um estrangeiro. Os estrangeiros que vêm lutar aqui são incumbidos de matar seus compatriotas. Não vamos sujar a mão com trabalho porco. Chegam aqui cheios de entusiasmo. E são os primeiros a se inscrever na lista de kamikazes.³⁵⁶

Rato e o motorista foram recebidos por uma mulher com um nicabe preto e que levava uma kalashnikov nas mãos. O inglês fluente com sotaque londrino e expressivos olhos azuis confirmavam a origem europeia. A mulher segurava o filho que chorava, enquanto falava do

³⁵⁶ CARVALHO, 2016, p. 49

marido com ar de desprezo: embora aspirante à guerra santa, a se tornar, também, um kamikaze, não obstante, passava mal devido a uma infecção qualquer, como seria capaz de suportar o peso do jibab? Esse primeiro questionamento antecipou, a Rato e aos leitores, características da personalidade da mulher que destoavam por completo das de seu companheiro, retratado no romance como um rapaz pálido e abatido, com uma aparência física que lhe conferia um aspecto de submissão e letargia, em comparação à incisiva e assertiva esposa. O jovem jihadista era de origem sueca, filho de uma dinamarquesa e de um imigrante líbio. Ao longo do caminho que percorreu junto a Rato e ao motorista, o qual foi forçado a abandonar por vezes para defecar, visto que sofria de algum tipo de intoxicação, digressões e reflexões de cunho político-ideológico sobre o jihadismo são descritas como forma de situar os leitores sobre as razões implícitas que levariam jovens saudáveis, ricos e bem educados, de países europeus, a se mudarem para países em guerra e em conflitos étnicos em busca de algum tipo de justiça, vingança ou validação. No caso do jovem casal jihadista protagonista, o homem se preparava para ingressar na guerra santa, seguindo os passos de amigos do casal, conforme nos é explicado nas páginas seguintes e sintetizado na fala da mulher ao parceiro, quando essa afirma que o direito ao Paraíso deve ser conquistado a qualquer custo.

A insatisfação da jovem mulher se deve não só a sua firme personalidade, comparada a do marido, mas também a uma questão de honra. Quando ela discorre sobre a sua rotina a Rato, a quem se refere como “ocidental”, a jihadista narra com orgulho a partida do marido de uma amiga para a “guerra santa”, momento no qual se pode perceber certa frustração e vergonha por não haverem sido contemplados, até o momento, com a honraria de servirem à causa com a própria vida:

“Faz dois anos. Mas só conseguimos esta casa este ano. Não é ótima? É um pulo até o mercado. Tem um comércio bom aqui perto. Temos carro. Sou eu que dirijo. Nossa vizinha Adma vem sempre comigo comprar homus. Ela não sabe dirigir. O marido dela foi para o Paraíso faz três meses, enquanto o meu continua aqui. Dou carona pra ela. Ela me ajuda muito, tenta me acalmar, diz que nossa hora também virá, que só preciso ter um pouco mais de paciência. Eles mandam pra cá quem está prestes a ir para o Paraíso. E nós estamos esperando faz meses! Por que nos deixam tanto esperando? Tenho fé que Deus não se esquecerá de nós. Vocês, ocidentais, ficam dizendo isso e aquilo da nossa vida, que não temos nada pra comer, que comemos areia no deserto. Ficam dizendo isso e aquilo sobre submissão da mulher. Se fosse verdade, eu não estava aqui. Não sou mulher de obedecer ordens. Não está vendo? Sou eu que mando na minha vida. Somos privilegiadas”, disse, como se ainda falasse para as câmeras. E arrematou “Mas vou dizer uma coisa que eu não

sabia até morar neste condomínio: a vida não está fácil nem para os privilegiados”.³⁵⁷

Nesse fragmento, a mulher jihadista de nome desconhecido se apresenta em oposição a Rato, a quem chama de “ocidental”. Ela renega essa identidade, embora de origem europeia, branca, de olhos azuis e de sotaque inglês; ela, o marido e o filho não se reconhecem enquanto ocidentais, porque de fato, não pertencem a nenhuma classificação “terrena” possível, posto que o seu propósito esteja além de qualquer compreensão mundana que cerceie as relações sociais. Seu pertencimento se dá no âmbito do metafísico, da fé e do sacrifício sagrado. Ela só tem a amiga-vizinha com quem se comparar e, presumivelmente, a amiga seja alvo de sua inveja, em razão de que o marido dessa, ao contrário do seu, já pertence ao Paraíso, objetivo de seus esforços humanos. Em outro fragmento do texto, a mulher indica que Adma é poeta e a compara à Ahlam al-Nasr, conquanto os versos dessa sejam clássicos e, os da vizinha, livres e modernos. Por fim, ela afirma que Adma só é desconhecida por não ter se casado com um líder do Estado Islâmico, feito realizado por Ahlam al-Nasar. O que se pretende dizer é que a jovem mulher jihadista não só possui uma rotina semelhante a de uma mulher ocidental, no sentido de que vai ao mercado, ao comércio, cuida da casa e da família, como também é uma mulher instruída e intelectualmente autônoma, ironizando, em muitos momentos do texto, o julgamento ocidental sobre o jihad.

O que choca Rato, personagem cujo ponto de vista é o mesmo dos leitores neste momento, porque é o estrangeiro que observa a cultura distante (característica corrente na obra de Bernardo Carvalho, conforme analisamos anteriormente, isto é, a incidência de uma prosa etnográfica), é o fato de que pessoas triviais optem pela morte voluntária dada uma finalidade torpe, sob o olhar ocidentalizado. Nesse subcapítulo há a predominância da narração digressiva em primeira pessoa, intercalada pela personagem feminina e seu cônjuge, esse, menos consciente, ao que parece, de seu papel enquanto militante suicida. Com relação à Ahlam al-Nasr, trata-se de uma poeta de origem síria, conhecida como “a poetisa do Estado Islâmico”. Escreveu uma compilação de 107 poemas que recebeu o título *The Blaze of Truth* (2014), sendo considerada defensora do jihadismo.³⁵⁸

De acordo com a pesquisadora e doutora em História Liazat Bonate (2022), o conceito “jihad”, no sentido de luta armada e guerra santa associada a um grupo popular, possui longa tradição no Islã, que remonta ao século XIII, período em que foram criadas jihads contra os mongóis; também no século XIX e XX se destacaram as jihads contra o

³⁵⁷ CARVALHO, 2016, p. 54.

³⁵⁸ Fonte: Wikipédia.

colonialismo europeu, sendo essas a mais conhecidas popularmente. A pesquisadora afirma que a Abd al-Qadir contra a colonização francesa na Argélia e também a de Imam Shamil, nos anos de 1834 a 1859, contra a expansão russa, foram também jihads de destaque, além da resistência afegã contra a invasão soviética, ação que pode ser lida como uma jihad popular. Em relação ao jihadismo contemporâneo e ao islamismo, a pesquisadora afirmar que:

O jihadismo contemporâneo emergiu a partir de movimentos e ideologias que os acadêmicos chamam de “islamismo”. O islamismo não significa o Islã enquanto religião e fé. O islamismo se refere às tentativas de articular o Islã a uma ordem política em resposta à hegemonia ocidental. Essa hegemonia, no entender dos islamistas, inclui as políticas ocidentais do passado ou do presente, como o colonialismo europeu e seu legado, os governos pós-coloniais nos países muçulmanos e outros, e o sofrimento dos palestinos e outros membros da umma (a comunidade muçulmana no mundo). Os islamistas acham que as riquezas dos seus países são controladas por governos corruptos, ineficazes e cleptocratas, enquanto o Ocidente controla esses governos e os recursos nacionais, sobretudo a indústria de gás e petróleo, mesmo na Arábia Saudita, o local de revelação do Islã e de suas duas cidades santas: Meca e Medina. Isso, de acordo com esses militantes, mantém a maioria da população muçulmana do mundo pobre, desempregada e sem direitos civis e humanos.³⁵⁹

O jihadismo é uma ideologia praticada por uma série de grupos diferentes entre si, de modo que a pesquisadora, ao se referir ao fenômeno do jihad, utiliza o termo “jihadismo transacional”, o qual é definido por grupos heterogêneos e múltiplos que se alinham enquanto objetivo comum, isto é: “...combinam os imperativos de uma ideologia política que prega a convicção de que as circunstâncias atuais tornam a luta violenta um dever individual de todos os mulçumanos” (Bonate, 2022, p. 534). Embora não analisemos os preceitos sobre os quais se baseiam o jihadismo profundamente, realizando apenas um breve resgate conceitual e de cunho informativo, é interessante perceber que no sentido da violência enquanto manifestação de justiça, esses grupos julgam possuir uma razão para a adesão à violência contra si e contra o outro, porque em sua concepção de mundo, servindo-nos do ensaio benjaminiano sobre a violência, todas as ações lidas como terroristas pelo Ocidente e por muitos de seus compatriotas (senão a maioria desses, que sequer utilizam o termo jihadismo por crerem ser uma associação incorreta entre um conceito religioso sagrado e uma violência bárbara e ilegítima³⁶⁰) podem ser entendidas como justificáveis, porque visam o reestabelecimento de uma justiça final, paradoxo da paridade conforme definido pelo direito positivo e natural à luz do referido ensaio: “...sem prejuízo desta oposição, as duas escolas se encontram num dogma

³⁵⁹ BONATE, L. J. K. O jihadismo transnacional e a insurgência em Cabo Delgado, Moçambique. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 65, p. 519–553, 2022, p. 523–524.

³⁶⁰ O QUE é jihadismo. **BBC Brasil**. 15 de dezembro de 2014. Mundo. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2014/12/o-que-e-o-jihadismo.html>. Acesso em: 20 abr. 2023.

comum fundamental: fins justos podem ser alcançados por meios justificados, meios justificados podem ser aplicados para fins justos” (Benjamin, 2011, p. 124).

Em vista disso, é preciso reforçar que o fenômeno da barbárie, compreendida nessa tese doutoral como a manifestação múltipla, complexa e desterritorializada da violência social – diversa, mas comum no que compreende a destruição como pulsão inerente à raça humana – precisa ser lida dentro de um contexto de opressão, ressentimento e ausência de direitos. Não há aqui o entendimento do terrorismo como um acontecimento benéfico, saudável ou que deva ser defendido, mas o esclarecimento de que a visão sobre um fato é determinada por um contexto e, quando nos referimos à violência sofrida e praticada no Oriente Médio como um todo, é preciso pautá-la a partir de uma visão geopolítica sóbria e anticolonialista. Um bom exemplo é a forma estereotipada com a qual o Ocidente enxerga a multiplicidade árabe, associando-a quase sempre a signos de barbárie e de xenofobia, sobretudo após o fatídico 11 de setembro – fruto de uma desumanização xenófoba e racista, conforme afirma Edward Said (1990) em *Orientalismo*:

Essas atitudes orientalistas contemporâneas povoam a imprensa e a mente popular. Os árabes, por exemplo, são vistos como libertinos montados em camelos, terroristas, narigudos e venais cuja riqueza não merecida é uma afronta a verdadeira civilização. Há sempre nisso a presunção de que o consumidor ocidental, embora pertença a uma minoria numérica, tem direito a possuir ou a gastar (ou ambas as coisas) a maioria dos recursos mundiais. Por quê? Porque ele, ao contrário do oriental, é um verdadeiro ser humano. Não existe hoje um melhor exemplo do que Anwar Abdel Malek chamou de "hegemonismo das minorias possuidoras" e de antropocentrismo aliado ao eurocentrismo: uma classe média branca ocidental que acredita ser a sua prerrogativa humana não apenas administrar o mundo não-branco, mas também possuí-lo, apenas porque, por definição, "ele" não é tão humano quanto "nós" somos. Não há um exemplo de pensamento desumanizado mais puro que este.³⁶¹

Sendo assim, não é possível tratar o tema da violência sem inserir os fatos em um contexto determinado, considerando seus sujeitos como seres humanos regidos por uma cultura e uma pré-história em relação a forças de opressão e de submissão. Seja como for, não é objetivo dessa tese o desenvolvimento de uma reflexão profunda acerca do tema. Por hora, é importante dizer que o jihadismo é em *Simpatia pelo demônio* o agente protagonista do mal enquanto cenário físico e mental e, conseqüentemente, da criação de contextos, acontecimentos e signos de morte. Para além das três tragédias já mencionadas, sobre as quais nos debruçamos ainda, existe no romance uma memória da violência do jihad que substantia outros momentos narrativos, seja nas digressões de Rato vociferadas pelo narrador onisciente,

³⁶¹ SAID, Eduardo. **Orientalismo**. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 58.

em temas como terrorismo e morte ou, ainda, na menção sobre atentados terroristas atuais e localizados no corpo narrativo como contexto ou espaço, sempre por alusão, como o 11 de setembro ou o 13 de novembro em Paris, referenciado na ocasião em que Rato descobre, através de Palhaço, que chihuahua foi uma vítima da ação terrorista (o que vem a ser depois desmascarado pela protagonista):

Os últimos minutos de voo foram dedicados aos esclarecimentos. O Rato não conseguia se recompor do choque de ter ouvido que o chihuahua, tendo indo passar o fim de semana com amigos em Paris, estava entre as vítimas de um dos cafés atacados pelos jihadistas. O Rato balbuciava uma única palavra ininteligível e muda. Bastou entrar no quarto de hotel e fechar a porta, para desabar na cama e dormir com a roupa do corpo até de madrugada.³⁶²

Os ataques ocorridos na França em 13 de novembro de 2015 deixaram 130 mortos e 352 feridos, sendo a maior investida sofrida pelo país desde a Segunda Guerra Mundial, de acordo com reportagem do jornal online *O Globo*, de 28/10/2021³⁶³. Segundo a mesma, da série “Memória Globo”, o 13 de novembro foi um conjunto de atentados simultâneos coordenados por meio de fuzilamentos, explosões e atentados suicidas. Tendo início no *Stade de France* por meio de explosões provocadas por homens-bomba, foi seguido por ataques em outros estabelecimentos, como o restaurante *Le Petit Cambodge* e *Le Carrillon*, a pizzaria *Casa Nostra*, o *Bar La Belle Équipe* e a *Brasserie Voltaire*. Chihuahua, segundo Palhaço, estava em um desses locais, onde foi vitimado pela ação jihadista. Ainda de acordo com a notícia, de todas as façanhas orquestradas, a pior delas foi o ataque à casa de espetáculos *Bataclan*, no momento em que quatro homens munidos com fuzis e explosivos aderidos ao corpo entraram no espaço e atiraram contra o público que assistia à banda Eagles of Death Metal. Além dos quatro terroristas, oitenta e nove pessoas foram assassinadas. Como justificar a barbárie?

Em reportagem da BBC Brasil sobre o jihadismo e suas facetas, explica-se que os jihadistas dividem o mundo em “reino do Islã” (dar al-Islam), isto é, terras sob o julgo muçulmano, e o “reino da guerra”, (dar al-harb), terras que se opõem ao preceitos muçulmanos e, portanto, a atuação jihadista neste espaço seria validada com a alegação de defesa contra os “infiéis”, conforme ilustra o texto: “Líderes e governos muçulmanos que os jihadistas acreditam terem abandonado as recomendações da sharia³⁶⁴ são considerados como

³⁶² CARVALHO, 2016, p. 171.

³⁶³ ATENTADOS em Paris. *O Globo*, 28 de outubro 2021. Coberturas. Disponível em: < [Atentados em Paris | Atentados em Paris | memoriaglobo](#)> Último acesso em: 20 de abril de 2023.

³⁶⁴ Direito islâmico.

estando fora do "reino do Islã", o que os tornaria alvos legítimos de ataque"³⁶⁵. De acordo com o filósofo esloveno Slavoj Žižek, em estudo publicado no texto *violência: seis reflexões laterais* (2014), sobre a violência produzida com justificativa "religiosa", percebe-se o aumento de chacinas de massa legitimadas pela ordem do sagrado, ao passo que ações pacifistas têm sido promovidas principalmente por ateus. Assim, a crença em um propósito divino, conforme elucida o pensador, é o que instrumentaliza indivíduos a se sentirem suficientemente corajosos para a prática da perversidade, o que não ocorre com ateus em virtude da não adesão a uma chancela metafísica, como se dá na noção de sacrifício sagrado, conceito base para a ação dos extremistas islâmicos e de outras concepções radicalistas. Nas palavras do filósofo esloveno:

O predomínio da violência religiosamente (ou etnicamente) justificada pode ser explicada pelo próprio fato de vivermos numa época em que se percebe a si própria como pós-ideológica. Uma vez que as grandes causas públicas já não podem ser mobilizadas para justificar a violência de massa (quer dizer, a guerra), uma vez que a nossa ideologia hegemônica nos incita a gozar a vida e a realizarmos a nós mesmos, é difícil para a maioria vencer a própria repulsa diante da perspectiva de torturar e matar outro ser humano. A grande maioria das pessoas é espontaneamente "moral": matar outro ser humano é profundamente traumático. Assim, para que possam ser levadas a fazê-lo, é necessária uma causa sagrada maior, que faça parecer triviais as pequenas preocupações individuais associadas à ideia de matar. [...] A maior parte de nós precisa ser "anestesiada" contra sua imediata sensibilidade diante do sofrimento dos outros. Para tanto, a causa sagrada é necessária.³⁶⁶

Em vista do que foi dito, voltemos ao casal kamikaze. A morte por suicídio era uma escolha do casal jihadista, ansiosamente esperada pela esposa na missão que ao marido seria incumbida, meio para a finalidade do Paraíso. Embora o rapaz não demonstrasse o mesmo entusiasmo da companheira, possuía consciência de suas ações e, em certa medida, liberdade para escolher morrer. Sua decisão não se baseava em um abandono deliberado da vida, um morrer por morrer, no sentido de se abster da existência por cansaço, apatia ou falta de esperança, mas sim, dada a incontestável crença de que após a morte havia um além-mundo no qual os oprimidos seriam laureados pela bravura e valentia, obtendo no *Jannah* a recompensa pelo martírio por serem justos e fiéis. Destarte, a violência do suicídio, embora ainda não cometida pelo rapaz, era uma escolha para o alcance de uma realidade metafísica e sagrada. A questão que nos ocorre, entretanto, é a de até que ponto o casal jihadista possuía liberdade para escolher morrer? É possível dizer que o jovem jihadista usufruía de uma liberdade para a morte, no sentido nietzschiano? No texto de Žižek, acima aludido, menciona-

³⁶⁵ O QUE é jihadismo. **BBC Brasil**. 15 de dezembro de 2014. Mundo. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2014/12/o-que-e-o-jihadismo.html>. Acesso em: 20 de abril 2023.

³⁶⁶ ŽIŽEK, Slavoj. **Violência: seis reflexos laterais**. Tradução de Miguel Serras Pereira. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 112.

se a necessidade da causa sagrada para romper com a moralidade espontânea dos indivíduos, abastecendo-lhes com um ódio potente, capaz de causar dano a seu igual ou a si.

A noção de violência como purificação, em um sentido que se aproxima da noção de “violência mítica” benjaminiana, isto é, a que traz a culpa e a expiação, o sangue e a restauração de um direito, não pode ser lida como livre escolha, porque está atrelada a um niilismo “religioso”. Aqui, a máxima de Dostoiévski “Se Deus não existe, tudo é permitido” não se aplica, porque a lógica é de fato o inverso: a existência de outra realidade é o que fundamenta a escolha da morte para essas personagens. A certeza de que a vida terrena é inferior a uma realidade metafísica, sequer conhecida, é mais forte do que o valor da vida. Em *SPD*, enquanto Rato transitava pelo aeroporto, não lugar frequentemente utilizado na narrativa como espaço onde as personagens se nutrem e se encontram, ele lê um artigo que interpreta a violência jihadista de um ponto de vista metatextual:

Assim que encontrou uma tomada livre na sala de espera do aeroporto, já sem nenhum sinal de Palhaço, o Rato sentou no chão e, enquanto recarregava o computador, tentou voltar ao artigo de revista que começara a ler dois dias antes: “De nada adianta compará-los a outros grupos terroristas. A violência para eles não é um meio entre outros. A violência é o fim e a purificação. Era inevitável que essa violência absoluta, religiosa, exercesse uma atração irresistível sobre jovens dispostos a abandonar o conforto de vidas anódinas e trocá-lo pela aventura do horror. As adesões crescem dia a dia e a expressão de felicidade em seus rostos, enquanto degolam indivíduos e trucidam populações, leva a crer que sejam os adoradores de um novo culto de morte em massa”.³⁶⁷

Após o fragmento mencionado, o narrador em terceira pessoa nos informa que Rato tentava há dois dias, sem sucesso, ler o parágrafo do referido artigo, mas era sempre interrompido por um e-mail urgente de trabalho, um telefonema da ex-mulher ou qualquer obrigação referente ao posto de agente humanitário e pesquisador sobre violências. Essa informação, apesar de casual, é valiosa porque nos permite interpretar que Rato não tinha noção de que fazia também parte da violência que observava, estudava e mediava; de que estava impregnado da mesma força de destruição que habitava os corpos bárbaros com os quais convivia sem proximidade real. O fragmento mencionado não é uma mera explicação do comportamento de grupos e culturas orientais, com as quais dialogava por acordos de paz, mas também uma aclaração sobre si. Entendemos que o homem jihadista pode ser lido como um duplo de Rato, à medida que ambos escolhem o autoextermínio como forma de purificação e pensam fazê-lo por livre vontade, o que não se cumpre de fato.

³⁶⁷ CARVALHO, 2016, p. 121.

3.4.3 Morte voluntária: niilismo e Morte de Deus

O pensamento de Nietzsche sobre o niilismo – cuja raiz *nihil* remete a ideia de nada – parte da observação de que “... os valores supremos se desvalorizaram” (NF/FP, 1887, 9 [35]). A primeira menção ao conceito em sua produção filosófica está em fragmentos póstumos do outono de 1881, no qual o pensador exprime a seguinte noção: “En qué medida todo horizonte más claro aparece como nihilismo” (NF/FP, 1881,12 [57]). A fim de melhor ilustrar o seu pensamento acerca da negação da vida, Nietzsche elaborou os tipos humanos *o último homem* e o *além-homem*, personagens conceituais da obra *Assim falou Zaratustra*, para se referir às formulações niilismo passivo e niilismo ativo, respectivamente. Posteriormente, Gilles Deleuze, na obra *Nietzsche e a Filosofia* (1976), reconheceu no pensamento extemporâneo de Nietzsche quatro concepções para o conceito, sobre as quais discutiremos a posteriori e que nos auxiliarão na análise aqui proposta. Para se chegar a uma ilustração mais detalhada sobre o niilismo, partiremos da sua relação causal com outro conceito-chave na obra do filósofo alemão, *A morte de Deus*, cuja primeira aparição se deu no aforisma 108 – *Lutas Novas* em *A Gaia Ciência* (1882):

Depois de Buda ter morrido, foi mostrada ainda durante séculos sua sombra numa caverna – uma sombra enorme e aterradora. Deus morreu: mas assim são feitos os homens que haverá ainda durante milhares de anos cavernas nas quais se mostrará sua sombra – e nós devemos ainda vencer sua sombra.³⁶⁸

Deus está morto (Gott ist tot!) pode ser interpretado não só como o anúncio da morte de Deus, mas como um diagnóstico de uma transformação radical do indivíduo moderno e de sua mentalidade, em meio aos quais se realizou a constatação do fim da metafísica; de fato, a “boa nova” nietzschiana não se limita a uma especulação sobre a inexistência de Deus enquanto ordem do acontecimento – até porque para um ateu convicto como Nietzsche, mais importante do que a existência ou não de Deus está a transvaloração da moral e do fundamento que sustenta a ideia de Deus no Ocidente. Sendo assim, entendemos que o conceito se refere à realização de que o ser humano moderno, involucrado pelos valores da racionalidade, da ciência e do iluminismo, tornou-se incapaz de acreditar em um Deus que se instaura como verdade absoluta. Ao se afirmar que o ser humano assassinou Deus, compreende-se com essa afirmação que a experiência sagrada foi substituída por outro tipo de

³⁶⁸ FW/GC, §108.

crença, no caso, a crença na razão como novo valor de verdade intransponível. Desse modo, em um primeiro momento, a morte da metafísica não é suficiente para libertar o ser humano de uma moral escrava e recognitiva, porque a essa constatação se instaura a vontade de nada de um niilismo fraco e enfermigo. A ideia da morte de Deus no sentido da transvaloração só pode ser alcançada através da afirmação de uma vontade forte, desvinculada de qualquer valor que almeje substituir deus como crença divina. Está para além do além-homem, está no vir a ser e no Eterno Retorno.

A morte de Deus é necessária para a ruptura de uma tradição metafísica platônica que lançou as bases do cristianismo e do budismo, sistemas de crenças compreendidos por Nietzsche como enfermidades, porque renegam a terra, o corpo e o tempo presente em favor de um além-mundo e de uma alma imortal, cujo *Telos* está em uma realidade suprassensível, de maneira que toda experiência terrena se configura como uma prévia aparência para o que é, segundo Sócrates e Platão, a vida verdadeira e imutável. Conforme afirma o próprio Nietzsche em *O Anticristo*:

O cristianismo quer se tornar senhor de *animais de rapina*; seu meio é adoecê-los – o enfraquecimento é a receita cristã para a domesticação, para a “civilização”. O budismo é uma religião para o fim e para o cansaço da civilização; o cristianismo nem sequer a encontra – em determinadas circunstâncias, funda-a.³⁶⁹

Assim, a religião judaico-cristã e a metafísica socrático-platônica são essencialmente niilistas, uma vez que exprimem uma vontade de nada quando renegam este plano de imanência em detrimento de um além-mundo, entendido como realidade verdadeira. Nesse sentido, a proclamação da morte de deus por Nietzsche é um acontecimento de extrema importância e inovação dentro da história da filosofia, porque é o anúncio de um novo tempo no que diz respeito à Europa do século XIX. E voltando-se para dentro da própria filosofia nietzschiana, é o conceito sobre o qual se articulam outros de extrema importância para entendermos o pensamento do filósofo sobre a experiência da morte, um dos objetivos dessa tese. Em nossa interpretação, a morte de Deus estabelece a problemática do niilismo em sua filosofia, já que o fim da consciência metafísica implicou no surgimento de um niilismo reativo. A instauração do ressentimento contra o antigo Deus não aniquilou a vontade de verdade, impedimento para que o ser humano alcançasse a liberdade para criar, afirmar o devir e, conseqüentemente, o morrer. A urgência para uma saída levou a filosofia nietzschiana a presentear a humanidade, através de *Zaratustra*, com o pensamento do Eterno Retorno,

³⁶⁹ AC/AC, § 22.

único remédio contra todas as formas do niilismo; portanto, o esquecimento como saúde forte, o *Amor Fati* e a morte voluntária, onde se tem a apreensão da vida em sua totalidade, o *Assim eu quis*, são degraus para se chegar à compreensão de que tudo retorna. Não há, nesse movimento, um sentido teleológico, porque não há essência ou até mesmo sentido, mas o vir a ser em sua mera vida. Nas palavras de Nietzsche, protagonizadas pelo homem insensato:

“[...] A grandeza desse ato não é demasiado grande para nós? Não seremos forçados a nos parecermos dignos deles? Nunca houve ação mais grandiosa e aqueles que nasceram depois de nós pertencerão, por causa dela, a uma história mais elevada do que o foi alguma vez toda essa história.” O insensato se calou depois de pronunciar estas palavras e voltou a olhar para seus ouvintes: também eles se calaram e o fitaram com espanto. Finalmente jogou a lanterna ao chão, de tal modo que se partiu e se apagou. E então disse: **Chego cedo demais, meu tempo ainda não chegou**³⁷⁰.

Esse acontecimento enorme ainda está a caminho, caminha – e ainda não chegou aos ouvidos dos homens. O relâmpago e o trovão precisam de tempo, a luz dos astros precisa de tempo, as ações precisam de tempo, mesmo quando foram executadas, para serem vistas e entendidas. Esse ato está ainda mais distante do que o astro mais distante – e, no entanto, foram eles que o fizeram!” –Conta-se ainda que esse louco entrou nesse mesmo dia em diversas igrejas e entoou seu *Requiem aeternam Deo*.³⁷¹

Morrer no tempo certo designa afirmar a vida com tamanha vontade de potência a ponto de também afirmar a morte com a naturalidade de outras formas de existência, como a animal. Ao afirmar que se chegou cedo demais, o insensato se refere tanto à novidade da morte de Deus, ainda pouco compreendida pela humanidade, mas também à própria morte. O niilismo foi a primeira reação diante da constatação do assassinato de Deus e se pode afirmar que ele é, na prática, um desejo de morte, o de preferência pelo nada ao nada preferir, parafraseando Nietzsche. Para afirmar a vida e saber morrer no tempo certo, adivinha o insensato, fez-se necessário tempo para transvalorar todos os valores, sobretudo, o de vontade de verdade, em nossa interpretação, a origem de todas as expressões niilistas denunciadas por Nietzsche. De acordo com Roberto Machado (2011), o perigo que se esconde na defesa da verdade a todo e qualquer custo é a ideia de moral. O pesquisador afirma que a vontade de verdade está na base tanto do platonismo quanto do cristianismo. Assim, uma das críticas-chave do filósofo alemão é tecida contra o ascetismo como forma de expressão niilista:

Por quê? Porque para Nietzsche a crença no valor absoluto, incondicionado, metafísico, da verdade é uma atitude, um comportamento moral: querer a verdade é expressar o ideal ascético. Como diz o §24 da terceira dissertação de *Genealogia da*

³⁷⁰ Grifo nosso.

³⁷¹ FW/GC III, *O insensato*.

moral: pelo fato de a verdade ser postulada como Ser, como Deus, como instância suprema, o ideal ascético dominou todas as filosofias.³⁷²

E o que seria o ideal ascético? De acordo com o próprio Nietzsche, o ideal ascético se baseia em três virtudes teológicas: “... pobreza, humildade, castidade. Pois bem, que se examine de perto a vida de todos os grandes espíritos fecundos e criadores, e neles serão encontradas as três em determinado grau” (GM/GM III, §8). Para Nietzsche, Sócrates e Jesus seriam figuras niilistas que escolheram a morte covarde, através do suicídio. Ao dizer que morrer é uma cura para a doença da vida, Sócrates renunciou à vida em favor de um ideal ascético; Cristo, por sua vez, também renunciou à vida quando pregou o além-mundo do reino de Deus, além do que, conforme elucida Machado, o signo da cruz é para Nietzsche uma divinização da morte covarde (Machado, 2011, p. 67). Nesse sentido, chegamos a um ponto importante na filosofia nietzschiana: os conceitos de morte voluntária e de morte covarde. Com o intuito de retomá-los e sintetizá-los, recorreremos ao estudo de Eduardo Nasser (2008) sobre a morte na filosofia de Nietzsche.

No segundo capítulo dessa tese, ao analisarmos as figurações da morte no texto de Javier Marías, atemo-nos à necessidade nietzschiana de reinterpretação da finitude. Se tudo retorna, é porque tudo o que é vivo foi um dia morto. A constatação da existência de um mundo inorgânico, regido por forças em constante transformação e movimento, da morte para a vida, da vida para a morte, reconfigura o problema da finitude no pensamento de Nietzsche. Em Marías, realizamos uma leitura metafórica dessa premissa a fim de aproximar a filosofia de Nietzsche do texto maríasiano, um dos objetivos dessa tese. Agora, voltando-nos para o texto carvaliano, que manifesta em diversas ocasiões a questão do suicídio e do sacrifício sagrado, dedicamo-nos ao pensamento nietzschiano acerca do comportamento do indivíduo diante a morte, na postura de livre escolha para tal ou de ressentimento covarde. Nas palavras de Nasser (2008):

Cumpre enfatizar, primeiramente, que para Nietzsche o homem vivencia a morte de duas maneiras opostas: de um lado, há a “morte covarde” (Feiglings Tod), ou “não livre” (unfreier Tod), e, de outro, a “morte voluntária” (freien Tode), ou a “liberdade para a morte” (Freiheit zum Tode). A “morte covarde” pode ser definida, em poucas palavras, como a experiência da morte como um “acaso”, cujo efeito imediato é o desejo de morrer. Nesse caso, deseja-se morrer porque se morre. A falta de longevidade da vida basta para que se pregue o abandono da mesma...³⁷³

³⁷² MACHADO, Roberto. **Zaratustra, tragédia nietzschiana**. 4 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011, p. 67.

³⁷³ NASSER, Eduardo. Nietzsche e a Morte. Caderno de Filosofia Alemã. **Revista USP**, São Paulo, n.11, p.99-110, jan./jul., 2008. Disponível em: www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/download/64790/67407/. Acesso em: 23 mai.2023, p. 108.

A morte covarde é consequência da vontade de verdade e do ideal ascético, porque expressa o comportamento niilista dos pregadores da morte, “tísicos da alma”, denunciado pelo filósofo alemão: “Há pregadores da morte e a terra está cheia de indivíduos a quem é preciso pregar a renúncia à vida. [...] Aí estão os tísicos da alma. Mal nasceram e já começaram a morrer e sonham com doutrinas de cansaço e de renúncia” (Za/ZA, I, Dos Pregadores da Morte). Para Nietzsche, portanto, pregadores da morte são aqueles cuja doutrina está alicerçada em valores metafísicos desejantes de uma realidade suprassensível como resposta à alienada vontade de verdade. Qualquer figura que escolha a morte baseada nessa premissa só pode conhecer um morrer covarde e não livre, o suicídio como negação e abandono da vida: “Tu deves te suicidar! Deves desaparecer diante de ti mesmo [...] Eles, porém, querem libertar-se da vida. Que lhes importa prender outros a ela mais estreitamente com suas correntes e suas dádivas?” (Za/ZA, I, *Ibid.*). Como solução e banimento, à morte escrava se opõe o conceito de morte voluntária ou liberdade para a morte, que, de acordo com Nasser, pode ser definido como:

... aquela que vem no “tempo certo” porque “eu quero”. A maneira de querer a morte agora distingue-se daquela cultivada pelos pregadores da morte. Antes de desejar a morte porque se morre, o adepto da morte voluntária quer a morte para afirmar a si mesmo. Deixa de fazer sentido tomar a morte por um estranho que rouba a vida, pois ela é sempre a “minha” morte, ou seja, algo de intrínseco ao meu próprio ser. Portanto, o excessivo apego à longevidade passa a ser condenável. No entender de Nietzsche, quando não é mais possível viver “orgulhosamente”, deve se optar por “morrer orgulhosamente”, e não continuar vivendo indecentemente na dependência de médicos e tratamentos. Em todo caso, a apologia ao suicídio deve ser vista com reservas.³⁷⁴

Nesse sentido, toda a morte é um suicídio em razão de que toda destruição é produzida naturalmente. Parafraseando Nasser, somente os que escolhem uma morte covarde compreendem o fenecimento como consequência do pecado ou como um meio para alcançar um propósito metafísico. Para Nietzsche, a potência da vida, que se esgota em si, não requer finalidade (sem *Archê*, sem *Telos*), mas, uma mudança de mentalidade: morrer no tempo certo é a liberdade para a morte, a conversão do ressentimento do “foi assim” em “assim eu quis” (Nasser, 2008, p.110).

O niilismo está na vontade de verdade, também consequência da morte de deus; porquanto afirmar a vida é afirmar a morte, de modo que a única forma de fazê-lo é através da transvaloração de todos os valores. Pode-se dizer que o suicídio não é um problema para Nietzsche. Sua filosofia não é um elogio ao suicídio, mas a interpretação de tal enquanto

³⁷⁴ NASSER, 2008, p.110.

pecado inexistente, visto que seu cometimento não é interpretado sob o julgo da religião. Do ponto de vista da violência, dependerá dos motivos que levaram a sua prática, se orientados por uma moral escrava ou pela vontade de potência. Assim, retomando a reflexão anterior, Cristo e Sócrates seriam adeptos a uma morte covarde, porque entregaram suas vidas em prol da vontade de verdade que escraviza e oprime na visão nietzschiana:

Na verdade, cedo demais morreu aquele hebreu a quem veneram os pregadores da morte lenta e para muitos foi fatalidade ter ele morrido cedo demais. Ele só conhecia ainda lágrimas e melancolia dos hebreus, juntamente com o ódio dos homens de bem e dos justos, esse hebreu Jesus; por isso o acometeu o desejo da morte. Por que não ficou no deserto, longe dos homens de bem e dos justos? Talvez tivesse aprendido a viver e a amar a terra e, mais ainda, a rir!³⁷⁵

Simpatia pelo demônio é um romance no qual a barbárie se estabelece como força motriz em vários níveis diegéticos, conforme discutido anteriormente. A demarcação de um estado de exceção é o cenário sobre o qual a narrativa se inscreve, o que também se reflete nas relações estabelecidas pelas personagens, caóticas e deterioradas devido ao instinto de violência que umas exercem sobre as outras, em relações disfuncionais nutridas pela paranoia, ansiedade e solidão. Trata-se de um romance bastante contemporâneo naquilo que se espera de uma narrativa enquanto tal: as personagens aderem ao nomadismo, transitam por não lugares e manifestam sua identidade de maneira fluida, múltipla e rizomática. A principal expressão da morte nesse cenário é proveniente da violência jihadista, a que atua como finalidade para qual o suicídio é determinado como meio, o do sacrifício sagrado. Portanto, as personagens que escolhem a morte física no romance são, de alguma maneira, influenciadas por tal ideologia. Rato, entretanto, ao escolher o autocídio como desfecho, embora não obedeça a um preceito do jihad, segue igualmente a lógica das personagens orientadas por essa doutrina.

Quando surpreendido no quarto de hotel com o ataque do homem-bomba, a personagem descobre que o kamikaze é um homem curdo iazidi que se voluntariou ao autoextermínio para preservar o filho, capturado por jihadistas que pretendiam usá-lo em missão suicida. Embora não desejasse morrer, caso fosse encontrado vivo, seu filho sofreria as consequências, já que ele o substituíria. Como o atentado não provocara vítimas fatais, Rato realiza a troca de lugar com o homem: “O Rato enche os bolsos do casaco jogado na cama o dinheiro do resgate... ‘É isso que eles querem. Com esse dinheiro, você pode pagar o resgate do seu filho e ainda contratar um motorista para te levar até a fronteira. Qual é o seu nome?’

³⁷⁵ Za/ZA I, *Da livre morte*.

O curdo diz seu nome ao Rato” (Carvalho 2016, p. 136). Ao trocar de nome com o sujeito (nomes os quais nunca são proferidos no romance), Rato escolhe a morte em seu lugar.

Levando em consideração o pensamento de Nietzsche sobre niilismo e morte de Deus, pode-se dizer que os três personagens suicidas na narrativa – o jihadista, o homem-bomba e Rato – escolhem a autodestruição por incorporarem, cada um a seu modo, um tipo de niilismo.

Segundo a interpretação de Deleuze (1976), a personagem conceitual *último dos homens* é descendente do assassino de Deus, o que exemplifica que o niilismo negativo, o da morte de Deus, é substituído pelo niilismo reativo, reação defronte à morte de Deus figurada em *Zarathustra* pelo *último dos homens*. Como consequência e evolução desse estágio, haverá também o niilismo passivo e, por fim, o niilismo ativo, transvaloração de todas as outras expressões:

De Deus ao assassino de Deus, do assassino de Deus ao último dos homens. Mas esse resultado é o saber do adivinho. Antes de chegar lá, quantos avatares, quantas variações sobre o tema do niilista. Por muito tempo a vida reativa se esforça por secretar seus próprios valores, o homem reativo toma o lugar de Deus; a adaptação, a evolução, o progresso, a felicidade para todos, o bem da comunidade; o Homem-Deus, o homem moral, o homem verídico, o homem social. São esses os valores novos que nos são propostos em lugar dos valores superiores, são esses os personagens novos que nos são propostos em lugar de Deus. Os últimos dos homens dizem ainda: “Nós inventamos a felicidade”. Porque o homem teria matado Deus se não fosse para pegar o lugar ainda quente? ³⁷⁶

Em nossa interpretação, em vista do que foi dito, o jihadista está para um niilismo passivo tal qual a esposa para um niilismo reativo. Rato, por outro lado, transita de um niilismo reativo para um niilismo passivo, equiparando-se ao jihadista; o homem-bomba, em contrapartida, parece o único a sair de um niilismo passivo para a sua transvaloração em niilismo ativo. Não levantaremos uma discussão sobre as razões e raízes do problema do jihadismo na contemporaneidade, uma vez que qualquer afirmação a esse respeito exigiria um estudo apurado sobre a violência produzida por esses grupos e as forças ideológicas com as quais dialogam. Destarte, interpretaremos as personagens a partir de elementos textuais inscritos no romance carvaliano. Entendemos o jihadismo diegético não como o elogio a uma dimensão além-mundo, mas, como reação política contra mecanismos de violência presentes não só no universo árabo-muçulmano, como também na Europa contemporânea. Em reportagem publicada pelo periódico online *Le monde diplomatique Brasil*, intitulada *O jihadismo segundo especialistas*, chamou-nos atenção a afirmação da antropóloga Dounia

³⁷⁶ DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia**. Tradução de Edmundo Fernandes Dias; Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976, p. 70.

Bouzar sobre a crescente filiação ao jihadismo entre jovens sequer conhecedores do árabe ou descendentes de tais:

Das 13 mil chamadas recebidas em alguns meses no Número Verde, disponibilizado por sua organização, que se dedica a ajudar famílias preocupadas com os riscos de radicalização de seus filhos, ela deduziu que o islã não constitui “uma causa do terrorismo, mas um meio utilizado pelos recrutadores”. E por uma boa razão: “40% das famílias não têm nenhuma referência muçulmana” – 5% delas são judias! Seus filhos radicalizam-se “sem nunca terem ido à mesquita”.³⁷⁷

Da mesma maneira, a mulher quem segurava imponentemente uma kalashnikov, enquanto o filho pequeno chorava, era uma europeia assim como o marido, caracterizado narrativamente como um homem de pouca iniciativa, triste e adoentado. O desejo de servir ao jihad parece mais de sua esposa do que dele, embora tenha escolhido para si o destino kamikaze. Em dado momento, a jihadista conta a Rato sobre a denúncia feita pela amiga vizinha, Adma, contra uma jovem quem perdera a família durante um bombardeio em uma área disputada pelos “rebeldes”:

O vídeo de uma multidão de homens espancando, apedrejando e filmando de seus celulares a menina coberta de sangue, que se levantava e tentava fugir até não ter mais força e rolar inconsciente por uma escada de pedra, circulara um ano antes na internet. [...] Bouchra tinha sido visitada por um jornalista americano logo depois de ter perdido a família durante o bombardeio ocidental de uma área em disputa por grupos rebeldes. O Rato sabia muito bem quem era Bouchra.³⁷⁸

A mulher conta a todos que a jovem foi denunciada pela amiga simplesmente por ter recebido a visita do jornalista norte-americano, motivo fútil para que a qualificasse como “infiel” e “amiga dos americanos”. Percebe-se nesse comportamento ressentido, bem como na valorização do armamento, no desprezo pelo marido fragilizado, na ovação à amiga cujo marido fora enviado à missão suicida e no ódio contra a jovem linchada, uma reação que parece advir do sentimento de opressão política como condição, de modo que a adesão à guerra santa é, assim entendemos, uma substituição do Paraíso que alega visionar, fosse um paraíso islâmico ou cristão. O engajamento à livre violência é o centro de sua vida, sendo o ideal “religioso” um detalhe diante da vontade de nada que atua por meio da expectativa reativa de validação. O marido, nesse ínterim, é influenciado pela esposa, mas não reage, porque escolhe a submissão, expressando um niilismo passivo condicionado pelos princípios aos quais é subserviente, tal qual a mulher, embora por distintas razões. Ao passo que ela

³⁷⁷ BELKAÏD, Akram; VIDAL, Dominique. O jihadismo segundo especialistas. **Le monde diplomatique Brasil**. Disponível em: [O jihadismo segundo os especialistas - Le Monde Diplomatique](#). Acesso em: 22 abr. 2023.

³⁷⁸ CARVALHO, 2016, p. 55.

deseja, através do jihadismo, a condecoração da honra de sua família e de si, o homem adere à guerra santa, ou ao suicídio, como consequência de um grande cansaço. É sua mulher, inclusive, quem se refere ao Paraíso como meta pela qual se sacrificar, para que um dia possam desfrutá-lo. O homem, ao contrário, espera tanto pela morte quanto pela vida, como quem é incapaz de escolher, e à vista disso é representado narrativamente como debilitado. De acordo com Machado sobre o niilismo passivo, o Adivinho é, em *Assim falou Zaratustra*, a sua caracterização, como aquele quem prediz a chegada da grande tristeza:

Eu vi uma grande tristeza baixar sobre os homens. Os melhores se cansaram de suas obras. Espalhou-se uma doutrina e com ela circulou uma crença: “Tudo é vazio, tudo é igual, tudo passou!”. [...] Nosso trabalho foi inútil, nosso vinho se tornou veneno, um mau olhar queimou nossos campos e tornou amarelo nossos corações. Ressequimos todos e se caísse fogo em cima de nós, nossas cinzas voariam em pó. Sim, cansamos o próprio fogo. Todas as fontes secaram para nós e o mar se retirou. Todo o solo se quer abrir, mas os abismos não nos querem tragar! “Ai! Onde haverá ainda um mar em que nos possamos afogar?” Assim nossa queixa ressoa ao longo dos pântanos rasos. Na verdade, já nos fatigamos demais até para morrer. Agora continuamos a velar e a viver em câmaras funerárias!³⁷⁹

Se Zaratustra titubeia diante do anúncio do *Adivinho*, por pouco se deixando acometer pelo pessimismo e vazio existencial, ele consegue, contudo, transvalorar o niilismo e dizer sim à vida, prosseguindo seu intuito de proclamar o *além-homem* e o Eterno Retorno. Rato, pelo contrário, não tem a mesma sorte. A personagem é regida por uma transmutação do niilismo reativo até o niilismo passivo, o que o condena à escolha de uma morte covarde. Rato é praticamente um humanista contemporâneo: um homem de meia idade, bem sucedido, intelectual respeitado e mediador de conflitos, não é casual que no início do romance sua personagem esteja alinhada a valores apolíneos como o da aparência. Ele é o pai de família, o ex-marido amigo, o profissional versátil e pluricultural, cujo modelo pode até não ser o melhor, mas, sem dúvida, é o requerido na contemporaneidade pelo seu nicho (como o mais *cool*). Ao longo da narrativa, deixa-se seduzir pela relação conturbada com chihuahua, figura marcada pela destruição já no início da diegese. Embriagado por essa força, Rato passa a agregar também a pulsão dionisiaca da criação e da destruição, uma vez que, até certo ponto, a relação com chihuahua lhe serviu como força criativa e de curiosidade pela vida. Ocorre que a embriaguez da paixão tão logo desvaneceu e a violência destrutiva se tornou a força predominante nesta relação amorosa.

Em nossa interpretação, a traição de chihuahua, ao fingir a própria morte ludibriando Rato e, em seguida, delatando-o como agressor e estuprador, foi para Rato a “sua” morte de

³⁷⁹ Za/ZA II, *O Adivinho*.

Deus. Quando a personagem assumiu a bissexualidade, ao lado de chihuahua, reconheceu a fragilidade da inexperiência ante uma nova paixão, demarcando uma condição ambígua e complexa da personagem que, no campo laboral, era tido como modelo. Chihuahua foi a ilusão na qual se apegou a fim de preencher o vazio de uma incompletude. Embora homem da ciência, especialista em guerras do Oriente Médio e referência sobre o comportamento de grupos multiétnicos, tal aparência foi suplantada pelo desejo da correspondência amorosa. Ao se dar conta de que é enganado, fracassa como amante e tem a reputação afundada pela calúnia. Em contrapartida, Rato foi de fato violento com chihuahua e a certeza disso, de que também ele é suscetível ao mal que visa combater, fez-se intolerável à personagem. A escolha pelo autocídio, por conseguinte, é fruto de seu declínio e desejo de nada. Se não existe, como nos oferece o pensamento nietzschiano, um *além-homem* por si só, já que tudo é vir a ser, Rato declina do comportamento reativo de autoconfiança intelectual como verdade de fé, mas não o suficiente para se desvencilhar da grande tristeza. Ao perder chihuahua, perde sua vontade de potência, preferindo o niilismo às contrariedades da vida. Em sacrifício, purifica-se do pecado cometido, o do autoengano, através do suicídio heroico. Por fim, essa complexa personagem carvaliana, marcada por uma miríade de nuances e transformações, sucumbe ao niilismo negativo:

Quando o trabalho foi publicado, não faltaram críticos para apontar os equívocos e acusar Rato de cinismo, mas foi justamente o pragmatismo de sua visão no combate à violência que acabou lhe valendo a fama e lhe garantindo as graças do meio acadêmico e ascensão dentro da agência humanitária. Sua mulher estava grávida. Ele não podia estar mais feliz. Mas a felicidade é filha da ignorância, como não cansava de o alertar seu instrutor de tae kwon do na época, com a ênfase dos chavões, para que se mantivesse sempre em guarda. Há sempre felicidade maior em outro lugar e há sempre um momento em que a sorte vira as costas e as ilusões começam a desabar em série, uma atrás da outra. Nessa hora, e se as condições permitirem, é melhor apertar o cinto e tentar assistir à catástrofe com o distanciamento de um espectador, acreditando que o espetáculo, por pior que seja, terá sempre um fim, mesmo se voltar a ser encenado no dia seguinte, dizia o instrutor de tae kwon do, sem saber que resumia, na limitação de suas próprias palavras, a tese do aluno, que dedicara a vida ao estudo da violência.³⁸⁰

A sabedoria do mestre de tae kwon do ilustra não só a lógica da tese sobre violência de Rato, que, do ponto de vista metatextual, poderia ser o texto *Simpatia pelo demônio*, como também alude ao pensamento de Nietzsche ao evocar a prudência diante dos desafios da vida e, conseqüentemente, o *Amor Fati*. Prestes a morrer, Rato media o último grande conflito de sua existência, saindo dele vitorioso, porque pode salvar a vida do homem curdo. Em

³⁸⁰ CARVALHO, 2016, p. 33.

comparação às demais personagens, o homem-bomba é o único que possui um bom motivo para a escolha do suicídio, o de salvar o filho prisioneiro dos jihadistas. Ao fracassar em seu intento, ao invés de se render à morte, a personagem escolhe viver e o expressa a Rato vociferando. A protagonista, ainda que pretendesse salvar a ambos, diante do clamor pela vida daquele miserável e comparando-o a sua ausência de vontade, adultera a sua identidade, recurso recorrente na literatura de Carvalho, para lhe garantir o direito a uma nova vida. Em vista disso, pode-se dizer que, metaforicamente, o homem iazidi recebe de Rato a possibilidade de transvalorar o niilismo passivo dos que descreem da vida em um niilismo ativo capaz de afirmá-la.

Desse modo, respondendo à pergunta sobre a liberdade para a morte, lançada nas linhas anteriores, tanto Rato quanto o casal jihadista escolhem para si uma morte covarde. Embora as três personagens encontrem no suicídio um meio para alcançarem um determinado fim, seja o da purificação dos erros, o da aclamação heroica ou o do abandono da vida, todos esses propósitos estão subordinados a um niilismo fraco, incapaz de criar um *assim eu quis* para o *foi assim*. Contrariamente, o homem-bomba escolhe o suicídio pela ausência de escolha; sacrifica-se em lugar do filho, aproximando-se mais, em comparação às demais personagens, de uma liberdade para a morte no pensamento nietzschiano. De fato, é o único que encerra a narrativa com a perspectiva do renascimento, alvo de todo sacrifício sagrado, conforme discutido no primeiro capítulo dessa tese doutoral. Através do homem-bomba, mesmo com a morte do agente humanitário, um renascimento narrativo é produzido, de forma que o sacrifício de Rato não é de todo em vão.

3.4.4 Corpo-terra no erotismo dionisíaco

Em *Simpatia pelo demônio*, Rato e chihuahua possuíam visões discrepantes acerca do combate à violência, de tal modo que Rato era chamado de niilista no departamento berlinense onde chihuahua atuava como neurocientista, devido à interpretação equivocada de sua tese como fruto de um cinismo pessoal. A fim de desafiá-lo, chihuahua fez uso da pesquisa da qual participava, a que consistia na defesa de que a violência poderia ser intermediada através do olhar, para dele se aproximar, o que, evidentemente, foi confundido pelo Rato como sedução: “‘O mal como influência, bem entendido’, o mexicano esclareceu no restaurante, como se quisesse dizer alguma coisa além do que estava dizendo, com os

olhos pregados nos de Rato, que naturalmente tomou aquilo por sedução” (Carvalho, 2016, p. 83). A essa manipulação através do olhar se somaram todos os outros sentidos físicos; isso porque *SPD* é um romance no qual o corpo é uma das principais manifestações narrativas. Todos os sentimentos experimentados pelo casal protagonista são mediados pela experiência física, de maneira que o romance é uma vitória do corpóreo sobre o imaterial. Em uma aproximação com a filosofia nietzschiana, há na narrativa de Carvalho a escolha pela realização do desejo enquanto potência, para o bem ou para o mal, rompendo com o ideal platônico da alma-metafísica em oposição ao corpo-terra. Partindo dessa premissa, *Simpatia pelo demônio* tece uma atmosfera de erotismo dionisíaco onde a morte se estabelece sempre como uma possibilidade. Essa pulsão de criação e de destruição é dominante em fragmentos textuais onde impera o corpo, o desejo e o despudor.

Tão logo o primeiro encontro sexual do casal, o narrador em terceira pessoa nos narra sobre um ensaio de Bataille lido por Rato, cujo tema, a profanação do sagrado, remeteu ao neurocientista mexicano, talvez por associar o desejo erótico à destruição mortal. Em seguida, o narrador relata sobre quando Rato ganhou do tio *O Erotismo* de Bataille:

[...] A literatura de Bataille era herdeira do sacrifício. Bataille tinha sido uma revelação para o Rato, na adolescência, no Rio de Janeiro, quando Rato não imaginava que acabaria trabalhando para uma agência internacional no combate à violência interétnica e religiosa. [...] A literatura de Bataille estaria impregnada de uma visão demasiado radical da antropologia e da experiência mística para poder comportar sem problemas a ideia de autor. Seu erotismo tinha a ver com Deus e com a morte de Deus. O desejo dos personagens em seu romances, a impulsividade sexual que os guiava e que a muitos podia parecer animalesca, era precisamente, segundo o tio antropólogo, o que os tornava tão humanos, sem que para isso eles tivessem de ser psicológicos e obedecer às regras de uma verossimilhança realista, sem que precisassem fazer a narrativa romanesca “funcionar”, sem que tivessem de parecer “de carne e osso”. **Era o sexo excessivo que não só lhes dava humanidade, mas punha seus corpos no lugar de Deus e os divinizava.**³⁸¹

Conforme discutimos no primeiro capítulo desta tese e analisamos nos romances de Javier Marías sequencialmente, a noção de que o erotismo afirma a vida até mesmo na morte está para o fato de que através do enlace erótico é possível experimentar uma pequena morte orgástica, capaz de estabelecer o vínculo do ser humano com a continuidade perdida, isto é, a sua natureza imanente antecedente à vida individual. É como se se rompesse o princípio de individuação apolíneo em proveito de uma experiência extática dionisíaca, ainda que exígua. O erotismo como simulacro da morte em *Simpatia pelo demônio* se fará presente através da imanência do corpo que, para Rato, toma o lugar de Deus, conforme analisamos na seção anterior, sobre as razões da sua adesão ao niilismo passivo como desfecho trágico. Com isso,

³⁸¹ CARVALHO, 2016. p. 91, grifo nosso.

o romance apresenta inúmeras referências a Bataille, ao corpo, ao erotismo dos corpos e ao jogo erótico: “‘O homem procura o alívio da morte no sexo.’ Alguém tinha barrado ‘o alívio’ com tinta preta, deixando apenas ‘O homem procura a morte no sexo’” (Carvalho, 2016, p.97). Em outro fragmento, sobre um jantar oferecido ao Rato por chihuahua, há a descrição do desejo erótico do casal exprimido em uma linguagem vivaz, originada do flerte com o obsceno e o pornográfico, tom predominante em várias situações narrativas:

[...] Não parou de fazer insinuações sexuais durante todo o almoço, como se não pudesse esperar nem mais um minuto para enfiar o pau do Rato na boca, como se dois dias sem vê-lo o tivessem deixado louco de amor. [...] Fizeram amor de todos os jeitos, se declararam de todos os jeitos e só não juraram amor eterno porque nenhum dos dois era do tipo que crê na eternidade.³⁸²

De acordo com Silva (2021, p.159), o corpo em *SPD* é um signo de estranhamento e da experiência criativa homoerótica: “É interessante notar que a experiência homoerótica em *Simpatia pelo demônio* vislumbra algo desterritorializante, superando o tempo e os interditos, além de alcançar a dimensão transnacional em relação ao espaço”. Na análise do pesquisador, a inserção do corpo *queer* na narrativa se refere à metáfora da viagem e da mobilidade, ao vislumbrar o corpo como território de criação do temporário, do desviante e do transgressor: “Desse modo, o homoerotismo em *Simpatia pelo demônio* está pautado, sobretudo, pela errância espacial que, narratologicamente, se desdobra em errância existencial, inscritas no corpo e no descontrole do desejo” (Silva, 2021, p. 22). Pode-se dizer que os corpos de Rato e de chihuahua, a partir de uma perspectiva biopolítica, instauram-se na narrativa como corporeidades dissidentes, ao constituírem uma afronta contra o estado de exceção contemporâneo, outorgado na barbárie do genocídio interétnico, do terrorismo e do suicídio. Em outras palavras, o corpo é em *Simpatia pelo demônio* espaço para o gozo e para o encontro erótico, demarcando não só a experiência prefigurativa da morte pelo erotismo, mas, do ponto de vista da violência e da barbárie, metaforizando a resistência pelo viés da criação e do jogo. É uma narrativa sobre a crueldade e a selvageria, porém, há também espaço para o desejo com toda a sua intensidade.

Em se tratando do pensamento de Nietzsche quanto a uma ética do corpo, de acordo com Miguel Angel Barrenechea (2002), o filósofo alemão questiona no prólogo de *A Gaia Ciência* se não seria a filosofia, de maneira geral, uma interpretação equivocada sobre o corpo. Ao passo que o *Fédon* platônico se constrói como uma narrativa contra a matéria, no sentido de que essa é uma prisão da alma, Nietzsche elabora uma filosofia que tem como

³⁸² CARVALHO, 2016, p. 106.

princípio a carne ao invés da alma, reinventando o sentido do próprio filosofar de acordo com uma ética da alegria:

No *Fédon* aparece uma fórmula fundamental que estatui a mais radical rejeição do corpo: “O corpo: prisão da alma”. Vale recordar que Platão, nesse texto, relata as últimas horas da vida de Sócrates, prévias à execução de sua pena de morrer bebendo cicuta. É importante salientar que, não por acaso, nesse diálogo há uma participação marcante de discípulos socráticos, como Símpias e Cebes, que tinham uma antiga filiação pitagórica. [...] Nessa ótica, o corpo é julgado como um obstáculo, um *inimigo* da verdadeira natureza humana, que seria a alma: essência incorpórea, eterna e imutável, oriunda de um além-mundo. A encarnação, por sua vez, patenteia uma curiosa e problemática *junção* de uma substância corpórea, corruptível e mortal com outra, não corporal, incorruptível e imortal³⁸³.

O corpo é o protagonista da filosofia nietzschiana, não mais objeto de desprezo e de castigo para o ser humano: “O fato de termos corpo é resultado de uma punição. O corpo: fraco, corruptível, confuso, finito, mortal é um instrumento penal” (Barrenechea, 2002, p. 159). Em *Zaratustra* temos o seu enaltecimento metaforizado na fidelidade à terra e na afirmação à vida, a despeito do perecimento físico. Trata-se da escolha do riso como elogio ao corpo-terra: “Nós, porém, não queremos entrar no reino dos céus. Nós nos tornamos homens. “Por isso mesmo queremos o reino da terra” (Za/ZA, III, *A festa do asno*). Analogamente, *Simpatia pelo demônio* é um romance no qual o corpo é a celebração da terra e do plano de imanência. A única divindade exultada pelas personagens protagonistas é a do encontro carnal, realizado na ação erótica. A soberania do corpo sobre a alma se revela também no sacrifício erótico de chihuahua que prefigura o suicídio de Rato; da mesma forma, nas cenas eróticas nas quais Rato, acreditando na morte do parceiro e, em razão disso, assimilando o derradeiro final daquele relacionamento, passou a frequentar estabelecimentos a fim de obter sexo compulsivo e desinteressado; e, por fim, no padecimento amoroso através de seu corpo físico e mortal, extenuando a falta do amado com todos os sentidos à flor da pele:

O que ele perdera não fora só o chihuahua, mas uma ideia de mundo e uma ilusão. Sem o chihuahua, agora ele sabia, não havia mais ligação cósmica possível, ele estava condenado a pecar. Era esse afinal o efeito da moral cristã, o lugar a que ele fora reduzido. Não adiantava projetar, não havia sexto sentido, não havia comunhão espiritual com o resto dos homens. Ele estava confinado aos limites do seu corpo mortal, ao raio estreito de seus sentidos físicos, reduzido à própria vida, àquele percurso miserável de um indivíduo entre o nascimento e a morte. 384

O fragmento acima também revela o momento em que Rato ultrapassa um niilismo reativo para um niilismo passivo. O corpo antes celebrado como espaço de encontro amoroso,

³⁸³ BARRENECHEA, Miguel Angel de. Nietzsche e o corpo: para além do materialismo e do idealismo. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio. (org.). **Nietzsche e Deleuze**, Que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 178.

³⁸⁴ CARVALHO, 2016, p.217.

de alegria e de subversão, transforma-se em uma prisão dada a sua mortalidade, ao padecer a ausência do homem amado, evidenciando marcas do que denominou Bataille o erotismo do coração, aquele que sangra. Embora haja uma expressão metafísica do corpo como prisão do espírito que sofre por amor, esse padecimento é dolorosamente físico, visto que a ilusão imaterial do amor perdido é sentido pelo corpo palpável e imanente, a ponto de que fosse desejada a sua aniquilação. Com a descoberta de que chihuahua estava vivo, levando o casal a uma reaproximação, executa-se, finalmente, a barbárie no âmbito privado, através da agressão induzida por chihuahua para incriminar Rato. Ao aceitar uma relação desprotegida, motivo de rompimento em um momento anterior, tem-se o estopim da violência abusiva que, depois, seria deturpada por chihuahua. O clímax narrativo acontece quando Rato enxerga o demônio em chihuahua, como se previsse o início de seu fim. *Simpatia pelo demônio* é um romance complexo, onde inexistem exemplos a serem seguidos, visto que o mal está em todas as ações, ideologias, personagens e relações. Tanto a morte quanto o mal se inserem na ambivalência de corpos desejantes, erotismo do corpo que goza a vida e a morte na festa da terra, com todas as suas implicações, perdas e ganhos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Figura 5 - Cena de *The Ghost and Mrs. Muir*.



Fonte: Portal Smart Bitches Trashy Books

*Não posso falar agora de noites ou dias, tudo
está nivelado sem necessidade de esforço nem
rotinas, nas quais posso dizer que conheci
sobretudo a tranquilidade e a satisfação: quando
fui mortal, lá onde ainda há tempo.*
Javier Marías, 1996

*Tendo reduzido a vida a uma série de decepções,
só lhe resta um remédio para voltar a viver:
nascer de novo, se apaixonar de novo, mas com a
intensidade de um inocente – pela primeira vez, o
que é impossível. Para nascer de novo, antes é
preciso morrer.*
Bernardo Carvalho, 2016

Era isto a vida? Então tornemos a começar!
Nietzsche, 1885

A morte é o enigma da vida e a reflexão sobre sua incidência evoca nas artes o motivo da finitude como argumento dileto e inextinguível da inventividade humana. Tantas são as associações sobre morte e vida que um estudo disposto a percorrer a temática necessita em si

o entusiasmo nietzschiano da criação, embriaguez para os momentos de desânimo e diversidade. Mas, embriagar-se com quê? “...Com vinho, poesia, virtude. Como quiserdes. Mas, embriagai-vos.”³⁸⁵ No caso de nosso estudo, embriagamo-nos com a prosa ficcional de Javier Marías e de Bernardo Carvalho; com textos teóricos cujo tópico da morte foi concebido em múltiplos eixos e pontos de vista; com a filosofia nietzschiana, até então desconhecida e circunscrita à morte de deus, em seu viés transgressor e maldito. Todo esse escopo investigativo nos garantiu a aprendizagem da morte camuflada na vida e da vida que coexiste à morte. Como sobreviventes de uma das pandemias mais devastadoras da história, a contemplação teórica sobre a morte em muitos momentos foi concretizada no miserável cenário que se estabeleceu perante os nossos olhos. E também nesses a embriaguez da criação foi o escape mais lúcido que nos coube. Uma das conclusões desse estudo é de que a morte pode ser transvalorada na inventividade humana e, de fato, nossos textos *corpus* assim o fizeram, seja na leveza do riso e do sarcasmo em *Mañana la batalla piensa en mí* ou na narratividade etérea de Berta, em *Berta Isla*; ainda, na ambiguidade caleidoscópica de *Simpatia pelo demônio*, texto cuja figuração da morte impacta à conta da violência explícita, diferindo dos romances anteriores, porém, humanizando-nos ao mostrar, narrativamente, a inexistência do bem e do mal. De fato, do ponto de vista moral inscrito na verdade ascética, tão combatida pela filosofia de Nietzsche, os três romances se aproximam ao privarem os leitores de um relato absoluto: será Rato um signo de paz ou de guerra? A angustiante espera de Berta denota força ou fraqueza? E quanto a Victor: em que medida é um usurpador ou uma vítima? Não há respostas certas a essas perguntas, porque não há, na morte e na literatura, uma proposição final e resolutiva; contudo, a ficção da morte é o caminho para dela nos aproximarmos. Victor, Berta e Rato ficcionalizam as mortes que testemunham e são, diante da morte, uma ficção.

Nesse sentido, nossa tese obteve uma comprovação empírica, em vista do contexto da qual se fez testemunha, de que a criação afirma a experiência da finitude. Um dos desejos deste estudo, nutrido a partir do acontecimento da pandemia, mas que infelizmente não conseguimos materializá-lo a tempo para esta apresentação, foi o de trazer em nossas considerações finais uma breve dissertação sobre projetos muito interessantes que nasceram do cenário de mortandade da Covid-19, e que a despeito dele, abordam com muita dignidade o tema da finitude através da arte, do audiovisual e das redes sociais, promovendo uma aprendizagem sobre o fim da existência em um momento tão delicado. Dois projetos, em

³⁸⁵ BAUDELAIRE, Charles. **Embriagai-vos**. Disponível em: [opensador.com](https://www.opensador.com/). Acesso em: 15 jun. 2023.

especial, com os quais mantivemos contato próximo desde o período de isolamento social, são *A última cena* e *Memorial Inumeráveis*.

A última cena (epitáfios) é um espetáculo teatral intimista que, através da linguagem documental, conduz o espectador à simulação de uma viagem post mortem, através do relato de quatro cativantes personalidades: um professor e diretor de teatro de oitenta anos, um coveiro-filósofo, um palhaço que enfrenta com o riso seu diagnóstico de esclerose múltipla e um jovem cineasta que, durante a pandemia, recebeu o diagnóstico de leucemia crônica. Juntos e sob a direção e roteiro de Flávia Melman, Antônio Januzelli, Osmair Cândido, Fernando Bolognesi e Sebastião Braga (*in memoriam*)³⁸⁶ respectivamente, converteram-se em quatro cavaleiros perante um tabuleiro virtual, em uma visceral *meditatio mortis*. O espetáculo exibido via Zoom ocorreu em abril de 2021, dividido em quatro episódios, nos quais cada um dos cavaleiros da morte conduzia o encontro que permitia a interação com o público. Os quatro atores, em conversa íntima com os espectadores virtuais, relataram medos, desejos, esperanças e até possíveis epitáfios, criando uma magistral encenação sobre a morte de si e a morte do outro, profunda exposição da vulnerabilidade humana. O espetáculo foi traduzido para o palco e está atualmente em cartaz no Sesc São Paulo, até julho de 2023. Nosso intuito era o de realizar uma entrevista com os cavaleiros Osmair Cândido (Fininho) e Fernando Bolognesi (Nando), contudo, devido às intempéries da pesquisa, nosso intento não foi (ainda) realizado³⁸⁷.

Já o *Memorial Inumeráveis* é uma obra criada pelo artista e tecnologista Edson Pavoni em colaboração com outros artistas, psicólogos, jornalistas e voluntários. Trata-se de um memorial online dedicado à história das vítimas da pandemia no Brasil. Com o lema “não há gente que goste de ser número, gente merece existir em prosa”, o projeto que a princípio contava com perfis em redes sociais e uma plataforma digital, atualmente se prepara para ser transformado em experiência física a céu aberto na cidade de São Paulo, com o apoio da Secretaria de Cultura e Economia criativa do Estado de São Paulo. Por hora, em sua versão digital, o memorial é diariamente engendrado com homenagens enviadas pelos familiares e amigos das vítimas da Covid-19, relatos que ao serem adaptados para publicação na plataforma digital, pelos voluntários e pelas voluntárias do projeto, propiciam a seus criadores, isto é, aqueles que sofrem a ausência do ente querido, uma experiência de cura interior e transvaloração do luto em narrativa. O ato de relatar e narrar, transformando a dor

³⁸⁶ Sebastião faleceu recentemente em decorrência da leucemia que corajosamente enfrentou nos últimos anos. Sua gentileza não será esquecida.

³⁸⁷ Agradeço a amabilidade de Osmair Cândido e Fernando Bolognesi por aceitarem meu convite à entrevista, que não aconteceu. Ainda há de se realizar.

individual em coletiva, ameniza a crueldade da perda abrupta e celebra a existência do ente em todos os seus aspectos, a sua vida e a sua morte se tornam uma experiência ritualizada publicamente³⁸⁸.

Acreditamos que outros projetos tão importantes quanto *A última cena* (epitáfios) e *Memorial Inumeráveis* foram criados em diversas partes do país e no exterior, de modo que a investigação sobre essas expressões se tornou de nosso interesse ao longo de nossa pesquisa, uma vez que nos remetem aos estudos desenvolvidos por Ariès (2003, 2014) e outros historiadores sobre a morte nas mentalidades. É certo que o contexto de pandemia provocou modificações em relação ao imaginário que se tinha sobre a finitude e, em nossa hipótese, a morte interdita, isto é, invertida, escondida, sofrerá significativas transformações na sociedade contemporânea pós-covid, em consequência das mortes em massas, do impedimento de velar o corpo morto, das questões de ordem política e sanitária, da relação do indivíduo com a enfermidade na contemporaneidade, da organização prática da morte e, por fim, da linguagem da morte na perspectiva da estética digital e da arte contemporânea. Seja como for esse novo cenário, a literatura continuará a ser o espaço ubíquo à experimentação da morte.

O erotismo e a violência, sobretudo política, são figurações comuns aos três textos contemporâneos analisados. Em *Mañana la batalla piensa en mí*, o desejo erótico é desenvolvido narrativamente na perspectiva do encontro adúltero entre Victor e Marta que, mesmo não se realizando, materializa-se nas descrições eróticas da voz narrativa em relação ao corpo de Marta que, recém desprovido de vida, ainda se confunde a um corpo desejado, irrompendo a morte como interdito. Ao longo das digressões de Victor, nos encontros casuais com Luisa, irmã de Marta, na relação adúltera mantida entre Eva e Déan e no encontro entre Victor e Célia, o signo do erótico se impõe, esse que, em nosso intento de aproximação ao pensamento de Nietzsche, evoca o dionisíaco na *hybris* da desmedida e da paixão que leva à destruição. *Simpatia pelo demônio* concebe o erotismo em toda a sua potência e fabulação. Seu clímax, a relação sexual entre Rato e chihuahua que termina em agressão, eclode no encontro erótico das personagens, cuja potência do desejo carnal transcorre em cenas e diálogos que beiram o obsceno.

A violência política contextualizada no jihadismo é a força motriz que engendra a narrativa, gatilho da primeira peripécia, a missão suicida destinada a Rato, para salvar um refém jihadista. A iminência da morte do indivíduo sequestrado é retomada nas personagens que auxiliam Rato à entrega do dinheiro do resgate: um casal jihadista cuja expectativa de

³⁸⁸ Informações inumeráveis.

vida é a expectativa pela morte. O aspirante a homem-bomba é interpretado como um duplo de Rato, à medida que ambos predizem a chegada da grande tristeza e encontram na morte-suicídio o ritual de sacrifício ao encontro da morte covarde. Como negadores da vida, aludindo à leitura deleuzeana sobre os tipos de niilismo, são niilistas passivos porque e negam e abandonam a vida. Nesse sentido, Rato não morre no tempo do assim eu quis, entregando-se em sacrifício. A violência política também é tematizada em *Berta Isla*, no falso suicídio de Enrique Ruano, o qual inicia o romance. O desaparecimento de Janet Jefferys e do próprio Tomás Nevinson prefiguram o desaparecimento físico e a ausência dos presos políticos do franquismo, além de motivarem a ação narrativa de Berta, cuja ausência do homem amado, ao longo de doze anos, tece o sentido da angústia que também é a morte, diante do aniquilamento que é destinado ao ser humano, única certeza, “this is the death of the air”. O verso eliotiano é pronunciado quando a agudez da angústia se aproxima da compreensão do fim, a morte do ar, o retorno ao nada e à ausência do corpo morto.

A figura mítica do *revenant* é trazida à luz na narração de Berta ao encarar a possibilidade do retorno de Tomás como um desafio que poderia desequilibrar a ordem natural da vida que segue seu percurso. Nesse ínterim, o texto mariasiano estabelece diálogo intertextual e hipertextual com as narrativas *O coronel Charbet* (1844), de Honoré de Balzac, e *The wife of Martin Guerre* (1941), de Janet Lewis, que dialogam com o motivo dos retornados e da morte possível na perspectiva da ausência. À guisa de comparação, também *Mañana [...]* e *Simpatia pelo demônio* trazem na elaboração diegética figuras míticas metafísicas que compõem a cena narrativa: a banshee e o demônio, o duplo e o fantasma. Ao passo que a banshee é uma figura mental nas digressões de Victor, evocadas na voz fantasmal narrativa, o demônio é, em SPD, a encarnação do mal figurada por chihuahua, personagem que denota a destruição dionisíaca “in natura”. Rato, por sua vez, é o signo do apolíneo, o homem centrado e bem-sucedido, modelo de sucesso, que se deixa seduzir pela embriaguez de Dioniso até a conversão em anti-herói – ou homem comum - embriagado pelas pulsões apolínea e dionisíaca, a cura e a enfermidade. Nessa perspectiva, também *Amanhã na Batalha* pensa em mim identifica-se com as forças de Apolo e Dioniso em sua constituição; o apolíneo como organização da vida familiar e social à luz do dia; o dionisíaco, à sombra da noite, na força do caos e da destruição, na moral questionável das personagens masculinas e na morte das personagens femininas.

A transtextualidade presente nos três romances é marca da poética contemporânea. Além dos subtextos mencionados anteriormente em *Berta Isla*, o drama *Enrique V* é aludido em uma conversa entre o casal Berta e Tomás, pouco depois da descoberta sobre a vida dupla

do espião. Em *Mañana* coexiste a relação de intertextualidade e de hipertextualidade com o drama *Ricardo III*, para além do título, nos fantasmas da morte que assombram os vivos. O cinema é a linguagem que percorre o texto literário mariasiano: ainda em *Mañana*, a personagem Victor é análogo ao de Lucy Muir em seu enamoramento pelo capitão Cregg, figuração da morte no texto fílmico. O romance, comparativamente, ao fazer de Victor *voyeur* dos vivos de Marta, mantém o homem associado ao desejo de morte, desejo por Marta, encantamento que o levou a uma obsessão alegre. Em *Simpatia*, o cinema também é uma intertextualidade, mas inscrito a um caleidoscópico palimpsesto, junto a outras referências culturais, dentre as quais se destacam o paratexto das epígrafes, introdutórias da ideia de Mal; a música dos Stones e a tela de *Bosch*. O curso dos acontecimentos é o que impulsiona o desenvolvimento de *Simpatia pelo demônio*, diferentemente dos romances mariasianos, cuja voz narrativa é mais importante do que a peripécia. Voz que prolonga a vida do ente ausente, *leitmotiv* do Ciclo de Oxford.

Há, nos três romances, a incidência da focalização onisciente, seja na narração autodiegética de Victor ou heterodiegética de *Simpatia* e *Berta* (em *Berta*, ambos os tipos). Isso porque são narradores que tudo veem e tudo sabem, não necessitando experimentar a morte para dela se valerem, visto que a sabedoria do narrador contemporâneo advém da observação, dada a impossibilidade narrativa (Santiago, 2000). Trata-se de uma sabedoria invertida, mas não de menos valia. Em consonância com o ensaio de Theodor Adorno sobre a *Posição do narrador no romance contemporâneo* (2003, p. 61), “No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmera no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas”. O romance exige a narração, mas a partir do distanciamento que instruí o olhar contemporâneo. Para tal fim, os narradores de Marías e de Bernardo Carvalho utilizam diversos artifícios para dar conta da experiência da morte do outro; a transtextualidade; a digressão, introdutória do futuro abstrato, do imaginado e do sonhado; as prefigurações em personagens e acontecimentos duplicados, a narração em curto-circuito. Artifícios que afirmam a experiência narrativa como mediadora da morte no romance contemporâneo. O narrador contemporâneo é íntimo da morte porque afirma a vida por meio de uma voz narrativa inventada; ela não vive o acontecimento, testemunha-o e o (re)cria.

Nesse sentido, o Eterno Retorno de Nietzsche é o conceito que possui mais afinidades com o interdito da morte nos três romances, seja na perspectiva accidental de *Mañana*, em sua compreensão cosmomórfica, na qual a morte de Marta é um *deus ex-machina*, acontecimento accidental e motivado pelo acaso, mesma medida do retorno à morte ou da (in)criação da vida

pela variabilidade casual do erro; ou, em sua leitura ética, figurada no retorno das personagens à vida metaforizada (à chance para Victor; à segunda vida para o homem-bomba; de Tomás à Berta). Os três romances podem ser lidos mediante um tempo cíclico que enseja narrativamente o regresso ao instante perdido, impressão sugerida nas repetições de intertextos, nas situações duplicadas: os versos de T.S. Eliot, de Shakespeare e de Cervantes no texto mariasiano; as prefigurações da morte que antecipam o desfecho de Rato, na sua tese sobre violência, no título do romance, na personagem do jovem jihadista – a mais importante delas, porque antecipa o trágico fim da protagonista. Ademais, a mensagem do Eterno Retorno, a de afirmar a vida até na adversa morte, insere-se nas três narrativas em diferentes momentos, até na morte de Rato, sacrifício expiador de sua culpa, mas que garante vida ao homem-bomba, última missão humanitária da personagem, nunca mais vista.

A julgar pelo texto de Javier Marías (1994, 2017) e de Bernardo Carvalho (2016), a morte contemporânea é um acontecimento que modifica a perspectiva da morte àqueles que a testemunham e por ela são tocados. A morte imanente motivada pela violência do terrorismo, do fascismo e da guerra são tópicos recorrentes na contemporaneidade, porém, sem perder de vista resquícios do macabro medieval presentes nas relações amorosas e eróticas das personagens que ousam transgredi-la enquanto interdito. A morte metafísica também se configura na semiótica do texto, ao inserir alegoricamente entidades provenientes das tradições míticas e arcaicas, de modo que essas narrativas compactuam com a existência de um deus, embora dele prescindam. A filosofia nietzschiana, apesar dessa constatação, é uma possibilidade de leitura e de aproximação textual porque celebra o artista, aqueles e aquelas que apesar da morte, criam a vida em sua inesgotável repetição...

“Muitos morreram tarde demais, e alguns demasiado cedo. A doutrina que diz: ‘Morre a tempo!’ ainda parece singular.

Morre a tempo: eis o que ensina Zaratustra.

Claro que aquele que nunca viveu a tempo, como há de morrer a tempo? O melhor é não nascer.

Eis o que aconselho aos supérfluos.

Até os supérfluos, contudo, se fazem importantes com a sua morte, e até a noz mais oca quer ser partida.

Todos concedem importância à morte, mas a morte ainda não é uma festa. Os homens ainda não sabem como se consagram as mais belas festas...”³⁸⁹

Assim falava Zaratustra.

³⁸⁹ Za/ZA I, *Da morte livre*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In: Notas de Literatura*. São Paulo: Duas cidades, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGÊNCIA SENADO. Pesquisas apontam que 400 mil mortes poderiam ser evitadas; governistas questionam. **Senado Notícias**, Brasília, 24 junho 2021. Disponível em: [Pesquisas apontam que 400 mil mortes poderiam ser evitadas; governistas questionam — Senado Notícias](#). Acesso em: 22 mai. 2023.

AGOSTINHO. **Confissões**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

ALAMEDA, Irene Zoe. La voz narrativa como argumento constante. *In: SUAREZ, Irene Andres; CASAS, Ana. (org.). Javier Marías: Cuadernos de narrativa*. Madrid: Arco/Libros S.L., 2005.

ALMEIDA, Rogério M.D. **Eros e Tântatos**: a vida, a morte e o desejo. São Paulo: Edições Loyolas, 2007.

ALTIZER, Thomas Jhonantan Jackson; Hamilton, William. **A morte de Deus**: Introdução à teologia radical. Rio de Janeiro: Editora Paz Terra, 1967.

AMORIM, Cláudia. O circuito urbano da banalização da morte. *In: GREINER, Christine; AMORIM, Cláudia (org.). Leituras da Morte*. São Paulo: Editora Annablume, 2007.

ANTÍGONA. *In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre*. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Ant%C3%ADgona&oldid=61162360>>. Acesso em: 10 out. 2023.

ARAÚJO, André Luís de. **“Eu existo pelo nome que te dei”**: Ana C. Por Bernardo Carvalho. 2009. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

ARAÚJO, José Helber Tavares de. Romance brasileiro contemporâneo como modernidade inacabada? **Revista Abordagens**, João Pessoa, v.1, n.1, p.6-22, jan/jun.2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/rappgs/article/view/43988>. Acesso em: 22 mai.2023.

ARETÊ. *In: DICIONÁRIO Online De Filosofia*. Disponível em: www.sbgdicionariodefilosofia.com.br. Acesso em: 31 mai. 2023.

ARFUCH, Leonor. **O Espaço Biográfico**. Dilemas da Subjetividade Contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERj, 2010.

ARIÈS, Philippe. **Sobre a história da morte no ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro, Ediouro, 2003.

ARIÈS, Philippe. **O Homem diante da morte**. Tradução de Luíza Ribeiro. 1 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2010.

ATENTADOS em Paris. **Memória Globo**, Rio de Janeiro, 28 outubro 2021. Disponível em: [Atentados em Paris | Atentados em Paris | memoriaglobo](#). Acesso em: 22 mai. 2023.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1987.

AUERBACH, Erich. **Figura**. Prefácio de Modesto Carone. São Paulo: Editora Ática, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**: A Teoria do Romance. 3 ed. São Paulo: Editora Unesp Hucitec, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. **Câmara clara**: notas sobre fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes: 2004

BARTLEY, Chris. Ars Moriendi. In: HOWARTH, Glennys; LEAMAN, Oliver. **Enciclopédia da morte e da arte de morrer**. 1 ed. Lisboa: Quimera, 2004

BASSO, Eleonora. La Repetición en Corazón tan Blanco de Javier Marías. **Fragmentos**. Florianópolis, n. 23, p. 11-40, jul./dez., 2002.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. São Paulo: Arx, 1987.

BATAILLE, Georges. **A Literatura e o Mal**. Tradução de Suelly Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. Nietzsche e o corpo: para além do materialismo e do idealismo. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio. (org.). **Nietzsche e Deleuze**, Que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. **A troca simbólica e a morte**. Tradução Maria Stela Gonçalves; Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Loyola, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BELKAÏD, AKRAM; VIDAL, DOMINIQUE. O Jihadismo segundo especialistas. **Le Monde Diplomatique Brasil**, São Paulo, 5 dezembro 2017. Disponível em: [O jihadismo segundo os especialistas - Le Monde Diplomatique](#). Acesso em: 22 mai. 2023.

BENET, Juan. **Un viaje de invierno**. Barcelona: Debolsillo, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura. Documentos de barbárie** (Escritos escolhidos). Tradução de Celeste H.M. Ribeiro de Souza. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e Técnica e Arte política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e Técnica e Arte política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução de Suzana Kampff Lages; Ernani Chaves. São Paulo: Duas cidades/ Editora 34, 2011.

BENVENHO, Célia Machado. O trágico como afirmação da vida. **Revista Trágica**: Estudos sobre Nietzsche. v.1, n.2, p.18-36, 2 sem.2008. Disponível em: <http://tragica.org/artigos/02/02-celia.pdf> Acesso em 29 mai.2023.

BERNARDO Carvalho narra o pós-pandemia em 'O Último Gozo do Mundo'. **ESTADÃO**. Disponível em: [Bernardo Carvalho narra o pós-pandemia em 'O Último Gozo do Mundo' - Estadão \(estadao.com.br\)](#). Acesso em: 22 mai. 2023.

BIRNBAUM, Antonia. **Nietzsche: las aventuras del heroísmo**. Tradução de Arturo Rocha Cortes. México: FCE, 2004.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. A Literatura e o direito à morte. In: **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. No caminho de Nietzsche. In: **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLOG AVENTAR. Disponível em: [Aventar](#). Acesso em: 31 mai. 2023.

BONATE, L. J. K. O jihadismo transnacional e a insurgência em Cabo Delgado, Moçambique. **Afro-Ásia**, Salvador, n.65, p. 519-553, 2022.

BOSCH: Grandes Mestres. Abril Coleções. Tradução de Simone Novaes Esmanhotto. São Paulo: Editora Abril, 2011.

CALDERANO, Camila Fonseca de Oliveira. **A configuração do narrador contemporâneo no romance de Chico Buarque.** 2019. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Ana Paula de Ramos. **Nietzsche e o Esquecimento.** 2014. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

CAMUS, Albert. **A Morte Feliz.** 1 ed. São Paulo: Bestbolso, 2017

CANDELORO, Antonio. Los enamoramientos de Javier Marías: Muertos que Regresan y Curiosos impertinentes. **Culturas de la Seducción**, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.

CANDELORO, Antonio. Así empieza lo malo de Javier Marías: Rumor y Fama, entre William Shakespeare y Geoffrey Chaucer. **1616: Anuário de Literatura Comparada.** Salamanca, v.5, p.163-187, 2015.

CANDELORO, Antonio. **Javier Marías y el enigma del tiempo.** 1 ed. Murcia: Universidad de Murcia. Sevivos de publicaciones, 2016.

CANDELORO, Antonio. *Berta Isla*, de Javier Marías: Una lectura intertextual (De T.S.Eliot a Haethorne y Milton). **Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura Comparada**, n.4, p.46-65, 2020.

CANDIDO, Antônio. **Vários escritos.** São Paulo: Livraria duas Cidades, 1977.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade.** 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANETTI, Elias. **Sobre a morte.** Tradução de Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

CARBONELL, Marta Pérez. **The ficional world of Javier Marías: Language and Uncertainty.** Boston: Editions Rodopi B.V., 2014.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada.** 4 ed. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHO, Bernardo. Os vivos e os mortos: resenha da semana. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 maio 1999. Disponível em: [Folha de S.Paulo - Resenha da semana - Bernardo Carvalho: Os vivos e os mortos - 15/05/1999 \(uol.com.br\)](https://www.folha.com.br/1999/05/15/os-vivos-e-os-mortos-15/05/1999). Acesso em: 03 jun. 2023.

CARVALHO, Bernardo. Lembranças do futuro: resenha da semana. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 junho 2000. Disponível em: [Folha de S.Paulo - Resenha da Semana - Bernardo Carvalho: Lembranças do futuro - 10/06/2000 \(uol.com.br\)](https://www.folha.com.br/2000/06/10/lembrancas-do-futuro-10/06/2000). Acesso em: 03 jun.2023.

CARVALHO, Bernardo. Entrevista com Bernardo Carvalho. [Entrevista cedida a] Beatriz Resende. **Z Cultural**: Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea, ano III, v.2, abr., 2007. Disponível em: [Entrevista com Bernardo Carvalho – Revista Z Cultural \(ufrrj.br\)](http://ufrrj.br). Acesso em: 03 jun. 2023.

CARVALHO, Bernardo. **Um escritor na Biblioteca**: Bernardo Carvalho. [Entrevista cedida a] SCHWARTZ, Christian. Biblioteca Pública do Paraná. Paraná, 2013. Disponível em: www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Um-Escritor-na-Biblioteca-Bernardo-Carvalho. Acesso em: 22 mai.2023.

CARVALHO, Bernardo. Autoria, identidade e alteridade: Entrevista com Bernardo Carvalho. [Entrevista cedida a] Christian Fichgold; Sonia Aurora Miceli. **Navegações**, v.12, n.1, p.112-121, jan./jul., 2018. Disponível em: [admin,+32402\[1\].pdf](#). Acesso em: 03 jun. 2023.

CARVALHO, Bernardo. **Onze**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CARVALHO, Bernardo. **Os Bêbados e os Sonâmbulos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CARVALHO, Bernardo. **Teatro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CARVALHO, Bernardo. **As iniciais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CARVALHO, Bernardo. **Medo de Sade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CARVALHO, Bernardo. **Mongólia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CARVALHO, Bernardo. **Nove Noites**. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CARVALHO, Bernardo. **O Sol se põe em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARVALHO, Bernardo. **O Filho da Mãe**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARVALHO, Bernardo. **Reprodução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CARVALHO, Bernardo. **Simpatia pelo demônio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CARVALHO, Bernardo. **O último gozo do mundo**: uma fábula. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

CASADO, Tiago Souza Machado. **Sabedoria Trágica no Último Nietzsche**. 2010. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Júlio Mesquita Filho, Marília, 2010.

CASAS, Ana. Secretos y traiciones de Javier Marías: el adulterio como motivo literario. In: SUAREZ, Irene Andres; CASAS, Ana. (org.). **Javier Marías**: Cuadernos de narrativa. Madrid: Arco/Libros S.L., 2005.

CHARLES, Sébastien. **Cartas sobre a hipomodernidade** ou hipomoderno explicado às crianças. Tradução de Xerxes Gusmão. São Paulo: Editora Barcarolla, 2009.

CHARTIER, Roger. **Escuchar a los muertos con los ojos**: Lección inaugural en el Collège de France. Tradução de Laura Fóllica. Madrid: Katz Editores, 2007.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. 12 ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: Mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números. 32 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

COMPAGNON, Antonie. **O Demônio da Teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COMPAGNON, Antonie. **Os cinco paradoxos da modernidade**. 2 ed Tradução de Cleonice P. B. Mourão; Consuelo F. Santiago; Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CONRAD. Joseph. **The secret agent**. England: Penguin Group, 2007.

COSTA, Ricardo da; SILVEIRA, Sidney. A morte em São Tomás de Aquino. In: SOUZA, José Antônio de Camargo Rodrigues de. (org.). **Idade Média**: Tempo do mundo, Tempo dos homens, Tempo de Deus. Porto Alegre: Est Edições, p.223-229, 2006. Disponível em: [A morte em Santo Tomás de Aquino | Idade Média - Prof. Dr. Ricardo da Costa \(ricardocosta.com\)](http://A morte em Santo Tomás de Aquino | Idade Média - Prof. Dr. Ricardo da Costa (ricardocosta.com)). Acesso em: 29 mai.2023.

CUÑADO, Isabel. **El espectro de la herencia**: La narrativa de Javier Marías. Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 2004.

DALCASTAGNÈ, Regina. Um mapa de ausências. In: **Literatura brasileira contemporânea, um território contestado**. Rio de Janeiro: Editora Horizonte, 2012.

DANZA GENERAL DE LA MUERTE: Disponível em: [danza_general.PDF \(lamortdanslart.com\)](http://danza_general.PDF (lamortdanslart.com)). Acesso em: 29 mai.2023.

DASTUR, Françoise. **A Morte**: Ensaio sobre a finitude. Tradução de Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia**. Tradução de Edmundo Fernandes Dias; Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr; Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Volume 5: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELUMEAU, Jean. **História do Medo no Ocidente**. 1300-1800: uma cidade sitiada. Tradução de Maria Lúcia Machado São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

DERRIDA, Jacques. **Dar a Morte**. Tradução de Fernanda Bernardo. Palimage: Coimbra, 2013.

DET SJUNDE INSEGLET. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Allan Ekelund. Intérpretes: Gunnar Bjornstrand; Bengt Ekerot; Nils Poppe; Max von Sydow; Bibi Andersson; Inga Gill. Suécia: AB Svendk Filmindustri, 1957, DVD (96 min.).

DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche e a Música**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

DOMÍNGUEZ, Daniel Arrieta. **Intertextualidad, dialogismo y poética cognitiva en la novela contemporánea**: Bernardo Carvalho, Eduardo Lago y Mario Bellatín. 2015. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2015.

DURKHEIM, Émile. **O Suicídio**: estudo de sociologia. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

EAGLETON, Terry. O que é Literatura? *In*: **Teoria da Literatura, uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

EAGLETON, Terry. **Doce violência**: a ideia do trágico. Tradução de Alzira Allegro. 1 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

EAGLETON, Terry. **A Morte de Deus na Cultura**. Tradução de Clóvis Marques. 1 ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

EDUCALINÇO: O dicionário para pessoas curiosas. Disponível em: [Dicionário russo | Educalingo, o dicionário para pessoas curiosas](#). Acesso em: 12 jun. 2023.

EL PAÍS. Javier Marías, premio de la Crítica por la novela Berta Isla. **El País**, Murcia, 21 abril 2018. Disponível em: [Javier Marías, premio de la Crítica por la novela 'Berta Isla' | Cultura | EL PAÍS \(elpais.com\)](#). Acesso em: 31 mai. 2023.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Tradução de Maria Adozinda Oliveira Soares. São Paulo: Artes e Letras, Arcadia, 1979.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. Tradução de José Antonio Ceshin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: A essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ESCRITORES.ORG. Disponível em: [Inicio - Escritores.org - Recursos para escritores](#). Acesso em: 07 jun. 2023.

ETNOGRAFIA. *In*: **DICIONÁRIO** Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis (online). Disponível em: [Sobre o dicionário | Michaelis On-line \(uol.com.br\)](#). Acesso em: 31 mai. 2023.

EURÍPIADES. **As bacantes**. São Paulo: Edições 70, 2011.

EVA. In: **DICIONÁRIO** de Nomes Próprios. Disponível em: [Significado dos Nomes - Dicionário de Nomes Próprios \(dicionariodenomesproprios.com.br\)](http://Significado dos Nomes - Dicionário de Nomes Próprios (dicionariodenomesproprios.com.br)). Acesso em: 03 jun.2023.

FALSTAFF (CHIMES AT MIDNIGHT). Direção: Orson Welles. Produção: Harry Saltzman; Emiliano Piedra; Ángel Escolano. Intérpretes: Orson Welles; Jeanne Moreau; Margaret Rutherford; Johh Gielgud; Marina Vlady; Keith Baxter. Espanha: International Films, 1966, DVD (119 min.).

FERRARI, Vanessa Ramos. **O narrador contemporâneo e a análise de originais**. 2017. Dissertação (Mestrado em Filologia de Língua Portuguesa) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

FERRAZ, Salma. A morte nas artes. **Revista Brasileira de História das Religiões**. ANPUH. Ano vI, n. 18, v. 6, p.75-110, 2014. Disponível em: [Revista Brasileira de História das Religiões \(uem.br\)](http://Revista Brasileira de História das Religiões (uem.br)). Acesso em 29 mai. 2023.

FERREIRA, Flávia Neves. Sobre a morte e a negatividade em Manrtin Heidegger e Maurice Blanchot. **Poesis**, 2018. Disponível em: [poesis,+936-3505-1-PB+\(1\)\(1\).pdf](http://poesis,+936-3505-1-PB+(1)(1).pdf). Acesso em: 31 mai. 2023.

FERREIRA, Isabel Maria da Cunha. **A morte em quatro narrativas brasileiras da segunda metade do século XX**. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Românica). Universidade do Porto, Porto, 2006.

FIGUETTO, Gisele. A representação ficcional em dois romances de Bernardo Carvalho. **Revista Magma**. n.11, p. 43-54, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/magma/article/view/90154>>. Acesso em: 31 mai. 2023.

FILHO, Dominício Proença. **Pós- Modernismo e Literatura**. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

FORMOSO, Bernard. A morte entre o povo Tai Budista. In: GODELIER, Maurice. (org.). **Sobre a morte**: invariantes culturais e práticas sociais. Tradução de Edgard de Assis Carvalho; Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

FOLHA DE SÃO PAULO. Conheça a história da epidemia de Aids. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 novembro 2021. Disponível em: [Conheça a história da epidemia de Aids - 30/11/2021 - Equilíbrio e Saúde - Folha \(uol.com.br\)](http://Conheça a história da epidemia de Aids - 30/11/2021 - Equilíbrio e Saúde - Folha (uol.com.br)). Acesso em 04 jun. 2023.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 13 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**. Tradução de Eduardo Bradão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FRANÇA, Fabiano Leite. Emancipação e Barbárie: Perspectivas de uma Concepção Dialética de Educação em Theodor Adorno. **Existência e Arte**. Ano VII, n. vii, jan-dez, 2011.

FRANCO, Renato. **Itinerário Político do Romance Pós-64: A Festa**. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

FRATESCHI VIEIRA, Yara. Refração e iluminação em Bernardo Carvalho. **Novos Estudos**, n. 70, p. 195-206, nov.2004.

FREITAS, Amanda Lopes de. **Gênero Moralidade**: Uma análise de *O Auto da Alma* e o *Auto da Glória*, de Gil Vicente. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2014.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2008.

FREUD, Sigmund. **Totem e Tabu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. 11 ed. Tradução de Renato Zwick. São Paulo: L&PM Editores, 2016.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise. A morte na Grécia Antiga. In: GODELIER, Maurice. (org.). **Sobre a morte**: invariantes culturais e práticas sociais. Tradução de Edgard de Assis Carvalho; Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

GALEY, Jean-Claude. A morte na Índia. In: GODELIER, Maurice. (org.). **Sobre a morte**: invariantes culturais e práticas sociais. Tradução de Edgard de Assis Carvalho; Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

GALLERY, Steven. Dia dos Mortos. In: HOWARTH, Glennys; LEAMAN, Oliver. **Enciclopédia da morte e da arte de morrer**. 1 ed. Lisboa: Quimera, 2004

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: A Literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GIL, José. A morte e o começo do pensar. In: **O imperceptível devir da imanência**. Lisboa: Relógio D'água, 2008.

GODELIER, Maurice. (org.). **Sobre a morte**: invariantes culturais e práticas sociais. Tradução de Edgard de Assis Carvalho; Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

GOLDBERG, Sylvie-Anne. A morte no mundo judaico. In: GODELIER, Maurice. (org.). **Sobre a morte**: invariantes culturais e práticas sociais. Tradução de Edgard de Assis Carvalho; Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

GIZBURNING, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas**. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, v.2, p.199-221. 2012.

GOMES, Laurici Vagner. **Música, Linguagem e Comunicação Filosófica do Eterno Retorno em Assim Falava Zaratustra**. 2017. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

GOMES, Laurici Vagner. **Vida e Morte no Eterno Retorno Nietzscheano**, s/d, [Em fase de elaboração].

GOMES, Sandra Maria. **O incompreensível ruído que nos persuade: Imagens do passado e da mídia no romance contemporâneo** *Corazón tan blanco*. 2005. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

GOMIDE FILHO, Sérgio Roberto. **Antilira do eu, Antiverso da morte, Antiode de Amor: subjetividade, finitude e erotismo na poesia de João Cabral de Melo Neto**. 2014. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

GONZALÉZ, Aida Portilla. El arte del buen morir en los testamentos medievales de la catedral de Sigüenza (Siglos XIII-XV). **Espacio, Tiempo y Forma: Revista de la Facultad de Geografía y Historia**. España, n.29, p. 621-655. 2016.

GOSS, Robert E. Budismo. In: HOWARTH, Glennys; LEAMAN, Oliver. **Enciclopédia da morte e da arte de morrer**. 1 ed. Lisboa: Quimera, 2004.

GOULARD, Jean-Pierre. A morte entre o povo ticuna. (Amazônia). In: GODELIER, Maurice. (org.). **Sobre a morte: invariantes culturais e práticas sociais**. Tradução de Edgard de Assis Carvalho; Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

GRACIA, César Pérez. Stene y Marías o el coloquio de los peldaños. En torno a *Tu rostro mañana*. In: GROHMANN, Alexis; STEENMEIJER, Maarten (ed.). **Allí donde uno diría que ya no puede haber nada: Tu rostro mañana de Javier Marías**. Amsterdam – New York: Editions Rodopi, 2009.

GRACIA, Jordi; RÓDENAS, Domingo. **Historia de la literatura española: derrota y restitución de la modernidad**. Madrid: Crítica, 2019.

GREINER, Christine. A experiência da morte como potência da vida. In: GREINER, Christine; AMORIM, Cláudia (org.). **Leituras da Morte**. São Paulo: Editora Annablume, 2007.

GROHMANN, Alexis. **Coming into one's Own: The Novelistic Development of Javier Marías**. Amsterdam – New York: Editions Rodopi, 2002.

GROHMANN, Alexis. Reading the Exergue: *Todas las almas* by Javier Marías – Autobiographical Writing or Fiction? **Bulletin of Spanish Studies**, v. LXXX, n. 1, p.55-79, 2003.

GROHMANN, Alexis; STEENMEIJER, Maarten (ed.). **Allí donde uno diría que ya no puede haber nada: Tu rostro mañana de Javier Marías**. Amsterdam – New York: Editions Rodopi, 2009.

GROHMANN, Alexis. **Literatura y errabundia** (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero). Amsterdam – New York: Editions Rodopi, 2011.

GUEDES, Maria Cristina Melo Paz. **Quando calar não é salvar-se**: Tradução e Recepção na Trilogia Tu rostro mañana de Javier Marías. 2019. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAN, BYUNG-CHUL HAN. **Topologia da Violência**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2011.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo Parte I**. São Paulo: Editora Vozes, 1986.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo Parte II**. São Paulo: Editora Vozes, 1986.

HENRY V. Direção: Laurence Olivier. Produção: Filippo Del Giudice; Laurence Olivier. Intérpretes: Laurence Olivier; Renée Asherson; Robert Newton; Leslie Banks. Inglaterra: Two Cities Film, 1944, DVD (136 min.).

HERZBERGER, David H. **A Companion to Javier Marías**. Woodbridge: Tamesis, 2011.

HIDALGO, Cora Requena. **El narrador en las novelas de Javier Marías**. Espéculo: Revista de Estudios Literarios. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010.

HOMÚNCULO. In: **DICIO**. Dicionário Online de Português. Disponível em: [Dicio - Dicionário Online de Português](https://dicio.net.br/). Acesso em 22 mai. 2023.

HOWARTH, Glennys; LEAMAN, Oliver. **Enciclopédia da morte e da arte de morrer**. 1 ed. Lisboa: Quimera, 2004.

HUIZINGA, Johan. **O declínio da Idade Média**. 2.ed. Tradução de Augusto Abelaira. Lisboa: Editora Ulisseia, 1985.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.

INFANTE, Guillermo Cabrera. **¡Ave Marías!** Epílogo. In: Marías, Javier. *Negra Espalda del tiempo*. 2 ed. Penguin Random House: Madrid, 2019.

INFANTES, Victor. **Las Danzas de la Muerte**. Génesis y Desarrollo de un Género Medieval. (Siglos VIII – XVII). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.

JAMBET, Christian. A morte no Islã. In: GODELIER, Maurice. (org.). **Sobre a morte**: invariantes culturais e práticas sociais. Tradução de Edgard de Assis Carvalho; Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

JAVIER MARÍAS BLOG. Disponível em: <https://javiermariasblog.wordpress.com/>. Acesso em: 03 jun. 2023.

JÚNIOR, Haroldo de Paula. A dimensão dionisíaca do Uno-Primordial nos primeiros escritos de Nietzsche. 2006. **Dissertação** (Mestrado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2006.

JÚNIOR, Marcílio Gomes. **Hibridismo, Solvência e Fratura: Gêneros Literários, Identidades Cambiantes e Narrador Fraturado em Mongólia**, de Bernardo Carvalho. 2009.

JUNIOR, Nilo Ribeiro; MELO, Edvaldo Antônio de. (org.). **Subjetividade, Alteridade e Transcedência na filosofia contemporânea**. Porto Alegre: Editora Fi, 2020.

KIRCHOF, E. R.; BEM, I. V. de. O impacto da tecnologia sobre a literatura contemporânea. **Texto Digital**, Florianópolis, ano 2, n. 2, dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1372/1072>. Acesso em: 22 mai. 2023.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Seminálise**. 2 ed. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KUBLER-ROSS, Elisabeth. **Sobre a Morte e o Morrer**. 10 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

LA MANO DEL EXTRANJERO: blog sobre ficciones del cine, la literatura, y el cómic. Disponível em: [La mano del extranjero | Blog sobre ficciones del cine, la literatura y el cómic](#). Acesso em: 03 jun. 2023.

LAMEIRA, Francisco. **Retábulo devocional às almas do Purgatório**. Algarve: Universidade Católica Editora, 2018.

LE GOFF. **O nascimento do Purgatório**. 2 ed. Maria Fernanda Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

LEITE, Joseph Anderson P.C. **O advento do niilismo como desmoronamento dos supremos valores no pensamento de Friedrich Nietzsche**. 2016. Dissertação. (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

LÉVINAS, Emmanuel. **Dios, la muerte y el tiempo**. Tradução de María Luisa Rodríguez Tapia. Ediciones Cátedra, 1994.

LIMA, Luiz Costa. Bernardo Carvalho e a questão do ficcional. *IN: Intervenções*. São Paulo: EDUSP, 2002.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIMA, Márcio José Silveira. **As Máscaras de Dionísio: Filosofia e Tragédia em Nietzsche**. São Paulo: Editora Unijuí, 2006.

LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio. (org.). **Nietzsche e Deleuze**, Que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LINS, Daniel; GIL, José. **Nietzsche Deleuze: Jogo e Música**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2008.

LIPOVETSKY, Gilles. **La era del vacío**. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Tradução de Joan Vinyoli; Michèle Pendanx. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002.

LOPES, Luis Carlos Gonçalves. **Formas de Alegria**: Resíduos do Trágico em Clarice Lispector. 2013. Tese (Doutorado em Estudos Literários/Literatura Comparada) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

LÓPEZ, Carmen María López. **El cine y el pensamiento y la creación de Javier Marías**. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2019.

LÓPEZ, Carmen María López. **El discurso interior en las novelas de Javier Marías**: Los ojos de la mente. Leiden – Boston: Brill, 2021.

LUCKACS, George. **A Teoria do Romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. Rio de Janeiro: Duas cidades/ Editora 34, 2000.

LITTLEWOOD, Roland. Mortos-Vivos. In: HOWARTH, Glennys; LEAMAN, Oliver. **Enciclopédia da morte e da arte de morrer**. 1 ed. Lisboa: Quimera, 2004

LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-Moderna**. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

LYSAGHT, Patricia. Banshee. In: HOWARTH, Glennys; LEAMAN, Oliver. **Enciclopédia da morte e da arte de morrer**. 1 ed. Lisboa: Quimera, 2004.

MACBETH. Direção: Orson Welles. Produção: Orson Welles; Charles K. Feldman; Richard Wilson. Intérpretes: Orson Welles; Jeanette Nolan; Dan O’Herlihy; Roddy McDowall; Edgar Barrier; Alan Napier. Estados Unidos: Republic Pictures, 1948, DVD (107 min).

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. São Paulo: Graal, 1999.

MACHADO, Roberto. **Zaratustra, tragédia nietzschiana**. 4 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MAGRI, Milena Murati. **Imagens da Ditadura Militar Brasileira em Romances de Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum**. 2015. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MAGRI, Milena Murati. As figurações da Aids em *As iniciais* de Bernardo Carvalho. **Revista Via Atlântica**, São Paulo, n.29, p.445-460, jun/2016. Disponível em: [\[PDF\] Figurações da AIDS em As iniciais, de Bernardo Carvalho | Semantic Scholar](#). Acesso em: 22 mai. 2023.

MARCONDES FILHO, Ciro. Paixão, Erotismo e Comunicação: Contribuições de um filósofo maldito – Georges Bataille. **HYPNOS: Revista do Centro de Estudos da Antiguidade**, São Paulo, n.21, p.208-230, 2008.

MARÍAS, Javier. **La vida y la muerte de Marcelino Iturriaga**. In: Mientras ellas duermen (1990). Disponível em: [Descontexto: “La vida y la muerte de Marcelino Iturriaga”, de Javier Marías](#) . Acesso em: 07 jun. 2023.

MARÍAS, Javier. **O homem sentimental**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MARÍAS, Javier. **Quando fui mortal**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MARÍAS, Javier. Una entrevista con Javier Marías [Entrevista cedida a] Elide Pittarello. **Debolsillo**. Random House, Barcelona, 1 ed., 2006.

MARÍAS, Javier. **Coração tão branco**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MARÍAS, Javier. **Todas las almas**. 2 ed. Barcelona: Debolsillo, 2010.

MARÍAS, Javier. **Los dominios del lobo**. Madrid: Alfaguara, 2011.

MARÍAS, Javier. **Os enamoramentos**. Tradução de Eduardo Brandão. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARÍAS, Javier. **Tu rostro mañana**. 1 ed. Barcelona: Debolsillo, 2013.

MARÍAS, Javier. **Mañana en la batalla piensa en mí**. Barcelona: Debolsillo, 2014.

MARÍAS, Javier. **Literatura y Fantasma**. 2 ed. Barcelona: Debolsillo, 2014.

MARÍAS, Javier. Desde una novela necesariamente castiza. *In: Literatura y Fantasma*. 2 ed. Barcelona: Debolsillo, 2014.

MARÍAS, Javier. **Mala índole**: cuentos aceptados y aceptables. Madrid: Alfaguara, 2015.

MARÍAS, Javier. **Travesía del Horizonte**. Madrid: Alfaguara, 2015.

MARÍAS, Javier. **Los Enamoramientos**. Madrid: Alfaguara, 2015.

MARÍAS, Javier. **Assim começa o Mal**. Tradução de Eduardo Brandão. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARÍAS, Javier. **Las huellas dispersas**. 1 ed. Barcelona: Debolsillo, 2017.

MARÍAS, Javier. **Berta Isla**. Madrid: Alfaguara, 2017.

MARÍAS, Javier. (ed.) **Cuentos únicos**. 1 ed. Barcelona: Debolsillo, 2018.

MARÍAS, Javier. **El siglo**. 3 ed. Barcelona: Debolsillo, 2018.

MARÍAS, Javier. **Vida del fantasma**. 2 ed. Barcelona: Pequin Randon House, 2018.

MARÍAS, Javier. **Corazón tan blanco**. 9 ed. Barcelona: Debolsillo, 2019.

MARÍAS, Javier. **Negra espalda del tiempo**. 2 ed. Barcelona: Debolsillo, 2019.

MARÍAS, Javier. **Berta Isla**. Tradução Eduardo Brandão. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MARÍAS, Javier. **Tomás Nevinson**. Madrid: Alfaguara, 2021.

MARTINS, André; SANTIAGO, Homero; OLIVA, César Luís. **As ilusões do eu: Spinoza e Nietzsche**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MARTINS, Mario, S.J. **Introdução Histórica à Vidência Do Tempo e da Morte**. Braga: Livraria Cruz, 1969.

MARTON, Scarlett. **Nietzsche: a transvaloração de todos os valores**. São Paulo: Moderna, 1993.

MARTON, Scarlett. O eterno retorno do mesmo, “a concepção básica de Zaratustra”. **Cad.Nietzsche**, Porto Seguro, v.37, n.2, p.11-46, jul./set. 2016.

MEMORIAL INUMERÁVEIS. Disponível em: [Memorial Inumeráveis, Dedicado às Vítimas Do Coronavírus \(inumeraveis.com.br\)](http://Memorial Inumeráveis, Dedicado às Vítimas Do Coronavírus (inumeraveis.com.br)). Acesso em: 20 jun. 2023.

MENDONZA, Eduardo. El extraño caso de Javier Marías (1998). In: MARÍAS, Javier. **Las huellas dispersas**. Barcelona: Debolsillo, 2017.

MICALI, Danilo Luiz Carlos. **O narrador e a construção da ficcionalidade em Juan Saer, Italo Calvino, Ubaldo Ribeiro e Bernardo Carvalho**. 2008. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista Julho Mesquita Filho, Araraquara, 2008.

MIGLIARI, Giselle Cristina Gonçalves. A morte como transformação: uma aproximação entre Dom Quixote e a ética de Espinosa. **Cadernos Espinosanos XXVI**. n. 26, p.155-171, 2012.

MINOIS, Georges. **História do Suicídio: A Sociedade Ocidental diante da Morte Voluntária**. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

MOLDER, Maria Filomena. **Cerimónias**. Chão de Feira: São Paulo, 2018.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. São Paulo: Editora Europa América, 1976.

MOSER, Robert H. **O defunto carnavalesco: A morte e os mortos na literatura brasileira moderna**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

MUCHEMBLED, Robert. **Uma História do Diabo: séculos XII-XX**. Rio de Janeiro: Bom texto, 2001.

NARBONA, Rafael. Julián Marías: un intelectual ante la Guerra Civil española. **El Cultural**, Madrid, 3 fevereiro 2020. Disponível em: [Julián Marías: un intelectual ante la Guerra Civil española \(elespanol.com\)](http://Julián Marías: un intelectual ante la Guerra Civil española (elespanol.com)). Acesso em: 07 jun. 2023.

NASCIMENTO, Evando. **Clarice Lispector: Uma literatura pensante**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NASSER, Eduardo. Nietzsche e a Morte. Caderno de Filosofia Alemã. **Revista USP**, São Paulo, n.11, p.99-110, jan./jul., 2008. Disponível em: www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/download/64790/67407/. Acesso em: 23 mai. 2023.

NAVARRO GIL, Sandra. La voz del narrador de las novelas de Javier Marías. **Revista de literatura**, v. 65, n. 129, p. 199-210, 2003.

NAVARRO GIL. Una aproximación al estilo literario de Javier Marías. **Revista de Filología**, n.22, p. 187-193, jan. 2004.

NEHAMAS, Alexander. **Nietzsche, La vida como Literatura**. Traducción de Ramón J. García. Madrid: Turner España, 2002.

NETO, Álvaro Heriques David. **Revista Principia**, João Pessoa, n.47, p.56-69, 2019.

NICÉSIO, Guilherme Alves de Lima. **O desaparecimento na obra de Bernardo Carvalho**. **Climacom**, 2015. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/o-desaparecimento-na-obra-de-bernardo-carvalho/>. Acesso em: 31 mai.2023.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. **Obras incompletas** [LEBRUN, Gérard (seleção de textos)]. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. 5 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. **Humano, Demasiado Humano**. Tradução de Edmundo Fernandez Gonzalez; Enrique Lopez Castellon. Madrid: M.E. Editores, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. **Aurora**. Madrid: M.E. Editores, 1994

NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. **Fragmentos finais**. Tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. **Segunda consideração intempestiva**: Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. **Escritos sobre a história**. Rio de Janeiro: Editora PUC RIO, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. **O nascimento da tragédia ou Grécia e Pessimismo**. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. **Fragmentos Póstumos**. Volumen II (1875-1882). Traducción, Introducción y Notas de Manuel Barrios y Jaime Aspiunza. Editorial Tecnos: Madrid, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. **O crepúsculo dos ídolos**. Curitiba: Hemus AS., 2010.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. **Fragmentos Póstumos**: 1887-1889. Volume VII. Tradução de Marco Antônio Casa Nova. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. **Fragmentos Póstumos**: 1885-1887. Volume VI. Tradução de Marco Antônio Casa Nova. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. **Além do Bem e do Mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PMPOCKET, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. **A Gaia Ciência**. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Lafonte, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. **A Genealogia da Moral**. Tradução de Antônio Carlos Braga. São Paulo: Lafonte, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. **Assim falava Zaratustra**. Tradução de Antônio Carlos Braga. São Paulo: Lafonte, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. **Ecce homo**: como se chega a ser o que se é. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Lafonte, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. **O Anticristo**: maldição contra o cristianismo. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PMPOCKET, 2017.

NILSSON, Gunnar. “El carácter tétrico de la Historia”: “Meditações” sobre la Guerra Civil Espanhola na obra de Benet. **Aletria**, v.19, n.2, p. 163-180, jan./jun., 2009.

NOR, Ruggiero Gabriela. O foco narrativo em *Teatro*, de Bernardo Carvalho. **Literatura e Autoritarismo**: Dossiê “Escritas da Violência II”, São Paulo, jul. 2008. Disponível em: coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie03/art_11.php. Acesso em 22 mai. 2023.

NOR, Ruggiero Gabriela. Morte e contemporaneidade em três narrativas: *Teatro*, de Bernardo Carvalho, *Rútilo Nada*, de Hilda Hilst e *Aventura*, de Rodrigo Naves. **Revista Magma**, São Paulo, v. 22, n.12, p. 142-160, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/magma/article/view/97680>. Acesso em: 22 mai. 2023.

OLIVA, Luís César. **A existência e a morte**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

OLIVEIRA, Ibraim Vitor de. **Arché e Telos**. Niilismo Filosófico e crise da linguagem em Fr. Nietzsche e M. Heidegger. Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2004.

OLIVEIRA, Paulo César S.; FIDALGO, Larissa Moreira. A ficção biopolítica em o *Filho da Mãe*, de Bernardo Carvalho. **Revista Uniabeu**, v.11, n.27, p.76-90, jan/abr.2018. Disponível em: [A FICÇÃO BIOPOLÍTICA EM O FILHO DA MÃE, DE BERNARDO CARVALHO \(1library.org\)](http://www.1library.org/A-FICÇÃO-BIOPOLÍTICA-EM-O-FILHO-DA-MÃE-DE-BERNARDO-CARVALHO). Acesso em: 22 mai.2023.

O QUE é o Jihadismo? **BBB Brasil**, São Paulo, 15 dez. 2014. Disponível em: [G1 - O que é o jihadismo? - notícias em Mundo \(globo.com\)](http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/jihadismo?from=correlado). Acesso em: 22 mai. 2023.

OTTO, Walter F. Dionísio: **Mito y culto**. 2 ed. Tradução de Cristina Garcia Ohlrich. Madrid: Ediciones Siruela, 2001.

PACHECO, Antônio de Pádua. **A Honra, A Glória e a Morte na Ilíada e na Odisséia**. 2009. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PARRA, Jorge Iván. Transtextualidad en la narrativa de Javier Marías. **Cuadernos de Filosofía Latino Americana**, v.38. n.117, p.211-223, 2017.

PELBART, Peter Pál. A vida desnudada. IN: GREINER, Christine; AMORIM, Cláudia (org.). **Leituras da Morte**. São Paulo: Editora Annablume, 2007.

PERNIOLA, Mario. **Pensando o ritual, sexualidade, morte, mundo**. Tradução de Maria do Rosário Toschi. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

PERRONE-MOISES, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIFFER, Grace Amiel. No coração das trevas: o paraíso e o inferno do outro em Bernardo Carvalho e Joseph Conrad. **Dissertação** (Mestrado) UERJ, 2011.

PIMENTEL, Davi Andrade. A Morte enquanto linguagem nos escritos de Maurice Blanchot. **Revista Virtual de Letras**: v.5, n.1, p.232-245, jan./jul.,2013. Disponível em: <www.revlet.com.br/artigos/184.pdf>. Acesso em: 31 mai. 2023.

PINEZI, Gabriel; DANTAS, Marta. Experiência literária e morte em Blanchot: Teoria do Gênio como ontologia da linguagem. **Lectrônica**, v.6, n.2, p.716-734, jul./dez.,2013.

PINTO, Juliano Aparecido. A angústia perante a morte e a possível solução agostiniana. **Pesamento extemporâneo**, Mariana, p.1-10, abr.2010. Disponível em: www.pesamentoextemporaneo.com.br. Acesso em: 29 mai.2023.

PINTO, Manuel da C. **Literatura Brasileira Hoje**. São Paulo: Publifolha, 2004.

PITTARELLO, Elide. “No he querido saber, pero he sabido”: Javier Marías y “corazón tan blanco”. Prefácio. In: Marías, Javier. Corazón tan blanco. Barcelona: Crítica, 2006.

PITTARELLO, Elide ¿Quién está a la espera? Berta Isla de Javier Marías. Creación y Crítica: **Insula**, 857, mai,2018.

PLATÃO. **Fédon**. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Editora Edipro, 2012.

PLAZA, Carlos Ferrer; SOUZA, Viviane de Oliveira. Una aproximación del estilo literário de Javier Marías a partir de Corazón tan Blanco y Mañana en la batalla piensa en mí. **Contexto**, Vitória, n.34, p.259-289, 2018.

PORTAL DA LITERATURA. Disponível em: [Juan Benet - Portal da Literatura](http://www.portalda-literatura.com.br). Acesso em: 24 mai.2023.

POSSI, Valeria. Javier Marías por Javier Marías: autoficción y metanarrativa en *Negra espalda del tiempo* y *Los enamoramientos*. Castilla: **Estudios Literários**, v.5, p.158-167, 2014. Disponível em: <<http://157.88.26.18/castilla/index.php/castilla/article/view/303>>. Acesso em 31 mai. 2023.

PUENTE, Fernando. A morte como término, mas não como finalidade da vida em Aristóteles. **Síntese Revista de Filosofia**. v.29, n.93, p.95-102, 2002.

QUEVEDO, Francisco de. **Desde la Torre**. Disponível em: <http://math.univ-lille1.fr/~alvarez/Quevedo.html>. Acesso em: 04 jun.2023.

RAMÍREZ, Carlos Rojas; REYES, David; VILLEGAS, Irlanda (org.). **Qué es la literatura comparada?** Mexico: Universidad Veracruziana, 2014.

Razão Inadequada: Produção de conteúdo independente sobre Filosofia. Disponível em: [Razão Inadequada • Produção de conteúdo independente sobre Filosofia \(razaoinadequada.com\)](http://razaoinadequada.com). Acesso em: 31 mai. 2023.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

REIS, Carlos. **Pessoas de livro**. Estudos sobre as personagens. 3 ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.

REIS, João José. **A morte é uma festa:** ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos:** expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

RICHARD III. Direção: Laurence Olivier. Produção: Laurence Olivier; Alexander Korda. Intérpretes: Laurence Olivier; Ralph Richardson; Claire Bloom; Cedric Hardwicke; John Gielgud; Laurence Naismith; Norman Wooland. Inglaterra: London Films, 1955, DVD (161 min.).

ROBERTO Machado e a alegria e o trágico em Nietzsche. Conferência, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vo8_3LZucOw>. Acesso: 31 mai. 2023.

ROMÁN, Ricardo. Javier Marías: cuando el fantasma hace literatura. **Unica:** Revista de Artes y Humanidades, Macaráino/Venezuela, v.8, n.20, p.154-162, set./dec., 2007.

ROMERO, César. El alma del siglo. In: GROHMANN, Alexis; STEENMEIJER, Maarten (ed.). **Allí donde uno diría que ya no puede haber nada:** Tu rostro mañana de Javier Marías. Amsterdam – New York: Editions Rodopi, 2009.

ROSA, Marcele Pereira. **Políticas da Morte –Acontecimento**. 2007. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

ROSA, Paulo Fernando Zaganin. A escrita palimpséstica de Umberto Eco em *A misteriosa chama da rainha Loana*. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v.11, n.1, p. 156-170, jan/jun,

2019. Disponível em: www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/572. Acesso em: 22 mai. 2023.

ROSSET, Clément. **Alegria: a força maior**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

SABATINI, Marco. A morte filológica de Nietzsche: o período pré-homérico e a filologia clássica. **Cadernos de Filosofia Alemã**, v.1, n.1, p. 99-115, jan./jun., 2016.

SADE, Marquês. **Contos libertinos: O Olhar libertino 1**. São Paulo: Editora Imaginário, 1992.

SAID, Eduardo. **Orientalismo**. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAMOSATA, Luciano de. **Diálogo dos mortos**. Tradução de Henrique G. Muracho. São Paulo: Palas Athena: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SÁNCHEZ, José Antonio Vila. Juan Benet, Retrato de una actitud intelectual. **Artes de Ensayo**, n.3, p. 83-101, 2019.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. **In: Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Juana Elbein. **Nagô e a Morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia**. 11 ed. São Paulo: Editora Vozes, 2002.

SARTORELLI, Miquéias. O leitor que se foda? **Homo Literatus**. São Paulo, 22 julho 2016. Disponível em: [O leitor que se foda? \(homoliteratus.com\)](http://homoliteratus.com). Acesso em: 03 jun. 2023.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada: Ensaio de Ontologia Fenomenológica**. 5 ed. São Paulo: Vozes, 1997.

SCHARM, Heike. **El tiempo y el ser en Javier Marías**. Rodopi: Amsterdam – New York, 2013.

SCHØLLHAMMER, Karl Erick. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2009.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do Amor, Metafísica da Morte**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SCIACCA, Michele Frederico. **Morte e Imortalidade**. Tradução de Valdemar Munaro. São Paulo: Realizações Editora, 2011.

SELDEN, Raman; WIDDOWSON, Peter; BROOKER, Peter. **La teoría literaria contemporánea**. 3 ed. Madrid: Ariel Literatura y crítica, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia clínica**, Rio de Janeiro, v.20, n.1, p.65-82, 2008. Disponível em: [Narrar](#)

[o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas \(bvsalud.org\)](https://bvsalud.org/). Acesso em: 22 mai. 2023.

SÊNECA. **As relações humanas: a amizade, os livros, a filosofia, o sábio e a atitude diante da morte**. Tradução de Renata Maria Parreira Cordeiro. 2 ed. São Paulo: Landy, 2007.

SHAKESPEARE, William. **Obras escolhidas**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria; Millôr Fernandes. 4 ed. Porto Alegre: L&PM, 2019

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de D.Luís I. Lisboa: Projecto Adamastor, 2015

SILVA, Alex Bruno da. **Sujeito, Espaço e Identidade: Configurações do Homoerotiismo em O Filho da Mãe e Simpatia pelo demônio, de Bernardo Carvalho**. 2021. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

SILVA, Barreto. Narradores transnacionais na ficção brasileira contemporânea. **Revista Crioula**, n.7, mai. 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/55240>>. Acesso em: 31 mai.2023.

SILVA, Gabriela Farias da. **Fabula e Moriendi: a ficcionalização da morte em quatro romances da Literatura Portuguesa Contemporânea**. 2013. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2013.

SOBRINHO, João Batista Santiago. **A Embriaguez como força plástica da escritura: tramas além do bem e do mal entre João Guimarães Rosa e Nietzsche**. 2007. Tese (Doutorado em Letras e Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

SOLANO, María José. Muere Javier Marías, el gran novelista español del último medio siglo. **ABC España**. 11 setembro 2022. Disponível em: [Muere Javier Marías, el gran novelista español del último medio siglo \(abc.es\)](https://www.abc.es/). Acesso em: 03 jun. 2023.

SOUZA, Luciane Bernardi de; VIANNA, Vera Lúcia Lenz. Onze: a rizomática narrativa de Bernardo Carvalho. **Revista de Letras**, Curitiba, v.18, n.22, p.20-39, jan./jul., 2016.

SOUZA, Viviane de Oliveira. **Uma aproximação à novelística de Javier Marías a partir do intertexto shakespeariano em *El hombre sentimental* e *Corazón tan blanco***. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2020.

STEENMEIJER, Maarten (org.). **El pensamiento literário de Javier Marías**. Amsetdam - New York: Rodopi, 2001.

STEENMEIJER, Maarten. Tiempo rimado, tiempo cojo: una lectura bilingüe de Marías. In: GROHMANN, Alexis; STEENMEIJER, Maarten (ed.). **Allí donde uno diría que ya no puede haber nada: Tu rostro mañana de Javier Marías**. Amsterdam – New York: Editions Rodopi, 2009.

STEGMAIER, Werner. **As Linhas Fundamentais do Pensamento de Nietzsche**. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

SUAREZ, Irene Andres; CASAS, Ana. (org.). **Javier Marías**: Cuadernos de narrativa. Madrid: Arco/Libros S.L., 2005.

TEATRO EM ESCALA. Disponível em: [Teatro em Escala | O TeE te dá informações diversas sobre o universo teatral. Quer saber mais? Acessa!](#). Acesso em: 12 jun. 2023.

TEATRO DA VERTIGEM. Disponível em: [BR-3 | vertigem \(teatrodavertigem.com.br\)](#). Acesso em: 12 jun. 2023.

THE GHOST AND MRS. MUIR. Direção: Joseph L.Mankiewicz. Produção: Fred Kohlmar. Intérpretes: Gene Tierney; Rex Harrison; George Sanders. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1947, DVD (104 min.).

THE ROLLING STONES. **Simpathy for the Devil**. Inglaterra: London's Olympic Sound Studio, 1968. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/278jdvUfmLTgmT6CMY33>. Acesso em: 03 jun. 2023.

THOMAZ, Paulo César. **O dilaceramento da experiência**. As poéticas da desolação de Bernardo Carvalho e Sergio Cheifec. 2009. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

THORAVALL, Joel. A morte na China. In: GODELIER, Maurice. (org.). **Sobre a morte**: invariantes culturais e práticas sociais. Tradução de Edgard de Assis Carvalho; Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

TOLSTÓI, Lev. **A morte de Ivan Ilitch**. São Paulo: Editora 34, 2009.

TOSTES, Rogério Ribeiro. O nascimento do Purgatório como preparação do Burguês: Espaços citadinos, Teologia Social Medieval. **Revista Vernáculo**, n.17/18, 2006. Disponível em: [Microsoft Word - Revista 17-18 \(core.ac.uk\)](#). Acesso em: 31 mai. 2023.

UNO, Kuniichi. As Pantufas de Artaud Segundo Hijikata. In: GREINER, Christine; AMORIM, Cláudia (org.). **Leituras da Morte**. São Paulo: Editora Annablume, 2007.

VAILATI, Luiz Lima. **A morte menina**. Infância e morte infantil no Brasil dos oitocentos (Rio de Janeiro e São Paulo). São Paulo: Alameda, 2010.

VAILATI, Luiz Lima. Representações da Morte Infantil durante o século XIX no Rio de Janeiro e na Inglaterra: um esboço comparativo preliminar. **Revista de História**, São Paulo, n.167, p. 261-294, jul./dez., 2012.

Valor Econômico. Javier Marías recusa premio concedido pelo governo espanhol. **Valor Econômico Agência**. Madrid, 25 outubro 2012. Disponível em: <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2012/10/25/javier-marias-recusa-premio-concedido-pelo-governo-espanhol.ghtml>. Acesso em: 24 mai. 2023.

VERDÚ, Vicente. **El estilo del mundo**: La vida en el capitalismo de ficción. 3 ed. Barcelona: Anagrama, 2012.

VIEIRA, Susana de Castro Amaral. Introdução à metafísica de Georges Bataille. **Perspectiva Filosófica**, v.41, n.1, p.1-12, 2014.

VIÑALS, Carole. Caos y estructura narrativa en *Mañana la batalla piensa en mí*: los mundos posibles de Javier Marías. In: SUAREZ, Irene Andres; CASAS, Ana. (org.). **Javier Marías: Cuadernos de narrativa**. Madrid: Arco/Libros S.L., 2005.

VOISIN, Jean-Louis. A morte na Roma Antiga. In: GODELIER, Maurice. (org.). **Sobre a morte**: invariantes culturais e práticas sociais. Tradução de Edgard de Assis Carvalho; Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

VOLVELLE, Michel. **Ideologias e Mentalidades**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

WATT, Ian. **A Ascensão do Romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Editora Scwarcz, 2010.

WIKIPÉDIA. A enciclopédia livre. Disponível em: [Wikipédia, a enciclopédia livre \(wikipedia.org\)](https://pt.wikipedia.org). Acesso em: 22 mai. 2023.

WOODWARD, Ashley. **Nietzscheismo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

YVANCOS, José María Pozuelo. Las edades y la muerte: sobre Tu Rostro Mañana 3. Veneno y Sombra y Adiós. **Revista de Occidente**, n. 319, dez. 2007. Disponível em: [javiermarias.es blog](http://javiermarias.es/blog): «Las edades y la muerte. Sobre Tu rostro mañana 3. Veneno y sombra y adiós de Javier Marías» Acesso em: 29 mai. 2023.

YVANCOS, José María Pozuelo. Razones para un canon hispánico. **UNED, Revista Signa** n.18, p.87-97, 2009.

YVANCOS, José María Pozuelo. **Figuraciones del yo en la narrativa**: Javier Marías y E. Vila-Matas: Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2010.

YVANCOS, José María Pozuelo. **La invención literaria**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.

YVANCOS, José María Pozuelo. Elementos discursivos en los enamoramientos de Javier Marías. **Revista iberística**, v.37, n.101, p.33-46, jun., 2014.

YVANCOS, José María Pozuelo. Dialogo Germinativo de los textos: Javier Marías ante un motivo de Juan Benet. **Revista de Occidente**, n. 450, p. 99-114, nov. 2018.

YVANCOS, José María Pozuelo. **Novela Española del Siglo XXI**. 1 ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017.

YVANCOS, José María Pozuelo. **Pensamiento y crítica literaria del siglo XX**. Madrid: Cátedra, 2019.

YVANCOS, José María Pozuelo. **Teoría del lenguaje literario**. 8 ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2019.

YVANCOS, José María Pozuelo. Javier Marías, novelista universal. **The Conversation**, 16 setembro 2022. Disponível em: [Javier Marías, novelista universal \(theconversation.com\)](https://theconversation.com/javier-marias-novelistas-universal). Acesso em: 03 jun. 2023.

ZINE Cultural. Espetáculo A última cena [Epitáfios] – Online. Disponível em: [Espetáculo A Última Cena \[Epitáfios\] - Online | Zine Cultural](#). Acesso em: 20 jun. 2023.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**: seis reflexos laterais. Tradução de Miguel Serras Pereira. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2014.

ZORZO, Aline. Studium e Punctum: notas sobre fotografia por Roland Barthes. **Medium**, nov, 2018. Disponível em: [Studium e Punctum: notas sobre fotografia por Roland Barthes | by Aline Zorzo | Medium](#). Acesso em: 31 mai. 2023.