

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Luciane Bernardi de Souza

**ENTRE O ACASO-FRAGMENTO:
ALEJANDRA COSTAMAGNA E SEUS CALEIDOSCÓPICOS REAIS**

Santa Maria, RS
2017

Luciane Bernardi de Souza

**ENTRE O ACASO-FRAGMENTO:
ALEJANDRA COSTAMAGNA E SEUS CALEIDOSCÓPICOS REAIS**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Vera Lucia Lenz Vianna

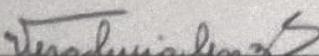
Santa Maria, RS, Brasil
2017

Luciane Bernardi de Souza

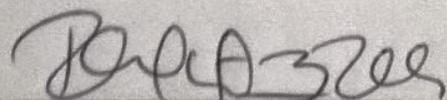
**ENTRE O ACASO-FRAGMENTO:
ALEJANDRA COSTAMAGNA E SEUS CALEIDOSCÓPICOS REAIS**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

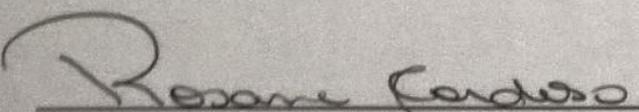
Aprovado em 24 de fevereiro de 2017:



Vera Lucia Lenz Vianna da Silva, Dra. (UFSM)
(Presidente/orientador)



Rosani Úrsula Ketzer Umbach, Dra. (UFSM)



Rosane Maria Cardoso, Dra. (UNISC)

Santa Maria, RS
2017

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bernardi de Souza, Luciane

ENTRE O ACASO-FRAGMENTO: ALEJANDRA COSTAMAGNA E SEUS
CALEIDOSCÓPICOS REAIS / Luciane Bernardi de Souza.- 2017.
100 p.; 30 cm

Orientadora: Vera Lucia Lenz Vianna

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2017

1. Literatura 2. Gênero Literário 3. Híbridaçãõ I. Lenz
Vianna, Vera Lucia II. Título.

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

ENTRE O ACASO-FRAGMENTO: ALEJANDRA COSTAMAGNA E SEUS CALEIDOSCÓPICOS REAIS

AUTORA: Luciane Bernardi de Souza

ORIENTADOR: Vera Lucia Lenz Vianna

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 24 de fevereiro de 2017

A obra *Últimos fuegos* (2005), da escritora chilena Alejandra Costamagna, é composta por dezesseis narrativas curtas que estabelecem ligações entre si, ligações estas que ocorrem devido à reiteração constante de elementos como personagens, objetos, ações e trechos. Com o propósito de compreendermos esta peculiar formalização discursiva adotamos duas metáforas. A primeira corresponde à analogia entre a obra e um caleidoscópio, comparação possível em função da repetição aparentemente “aleatória” desses elementos/ “peças” que entrelaçam as narrativas/“imagens”. Esse entrelace também suscita questionamentos em relação ao gênero literário ao qual a obra pertence, visto que esta é paradoxalmente composta por narrativas curtas/contos que se enredam originando uma narrativa maior/romance. Para o entendimento desta questão adotamos uma segunda metáfora, correspondente à relação entre este arranjo discursivo e os movimentos de distanciamento e aproximação da lente de uma câmera, que possibilita dois enquadramentos: um através da lente *zoom out*, pela qual enxergamos o conjunto de narrativas entrelaçadas; e o outro através do movimento *zoom in*, em que temos um *close* particular em cada narrativa. Nesse sentido, o estudo fundamenta-se na discussão de como a obra apresenta uma *imago mundi* que sugere uma concepção de realidade “fragmentada” e movida pela força do “acaso/aleatório”, princípios configuradores do real contemporâneo que são transpostos para o plano da composição discursiva. Mediante análise e com o intuito de não restringir e categorizar a obra como pertencente a um ou outro gênero literário, finalizamos realizando uma leitura sob a ótica do conceito de hibridação, que nos possibilita pensarmos *Últimos fuegos* a partir de uma via não excludente e não totalizadora.

Palavras-chave: Gênero Literário; Acaso; Caleidoscópio; Fragmento; Hibridação.

ABSTRACT

**BETWEEN RANDOMNESS AND FRAGMENTATION:
ALEJANDRA COSTAMAGNA AND HER KALEIDOSCOPIC REALITIES**

AUTHOR: Luciane Bernardi de Souza

ADVISOR: Vera Lucia Lenz Vianna

Date and Place of presentation: Santa Maria, February 24, 2017

The work *Últimos fuegos* (2005), written by the Chilean writer Alejandra Costamagna, consists of sixteen short narratives that establish links among them. Such connections occur due to the constant reiteration of elements (characters, objects, situations and excerpts) among each narrative. In order to understand this peculiar discursive composition, we adopted two metaphors: the first corresponds to the analogy between the work and a kaleidoscope; a possible comparison due to the repetitive "randomness" of these elements / "parts" that build up different stories / "images". This intertwining among the narratives also raises questions in relation to the literary genre to which the work belongs, since it is paradoxically composed of short narratives / stories that mix together generating a larger narrative/ novel. To understand this point we use a second metaphor, corresponding to the relationship between this discursive arrangement and the movements of approaching and distancing of the lens of a camera, which allow two types of framework: one through the *zoom out* through which we see a set of narratives (novel) that interweave into "parts", and another one through the *zoom in* in which we are given a closer view of each particular narrative (story). With these two metaphors - the kaleidoscope and the movement of approaching and distancing of a lens - our analysis researches the discursive organization of *Últimos fuegos* and the way it presents an imago mundi that communicates a conception of a "fragmented" and "random" reality. In this sense, this investigation has no the intention of restricting nor categorizing the work as belonging to one or another literary genre, and therefore, we conclude by resorting to the concept of hybridization, which allows us to think of *Últimos Fuegos* from an unrestricted and non-totalizing way.

Keywords: Literary genre; Randomness; Kaleidoscope; Fragment; Hybridization.

SUMÁRIO

1. A TÍTULO DE INTRODUÇÃO	07
2. O ELO ENTRE A PALAVRA E O MUNDO	10
2.1. NOTAS SOBRE O DIÁLOGO DA OBRA COM O REFERENTE.....	15
2.2. SOBRE POSSÍVEIS REAIS.....	21
3. O ACASO NAS MALHAS DISCURSIVAS DE <i>ÚLTIMOS FUEGOS</i>	27
3.1. SOBRE AS FORMAS DAS “PEÇAS”.....	28
3.2. O ACASO ENQUANTO MECANISMO ESTRUTURADOR.....	37
3.3. <i>NOTÍCIAS DE JAPÓN</i> : UM OLHAR ATENTO SOBRE UMA “IMAGEM”.....	39
4. A DIALÉTICA DO TODO E DA PARTE	49
4.1. “AS PEÇAS” SOB A ÓTICA DO “ESTILHAÇO”.....	49
4.2. <i>ÚLTIMOS FUEGOS</i> : UMA OSCILAÇÃO ENTRE GÊNEROS.....	55
4.3. APROXIMAÇÕES AO GÊNERO CONTO.....	57
4.4. <i>ZOOM IN</i> : AS PARTES PELO TODO.....	60
4.5. <i>ZOOM OUT</i> : O TODO PELAS PARTES.....	72
4.6. APROXIMAÇÕES AO ROMANCE: GÊNERO CAMALEÔNICO.....	83
4.7. O HIBRIDISMO EM UMA OBRA QUE RESISTE A CATEGORIZAÇÕES....	91
5. CONCLUSÃO	94
REFERÊNCIAS	98

1. A TÍTULO DE INTRODUÇÃO

No início do século XX, primórdios do cinematógrafo, o cineasta russo Serguei Eisenstein apresentou ao mundo a técnica do cinema-montagem, técnica que visava à justaposição de cenas fílmicas com o propósito de engendrar uma narrativa baseada no princípio da sequencialidade, uma vez que as cenas eram justapostas em ordem linear.

No entanto, a partir do final deste mesmo século esta técnica começou a dar lugar a uma montagem “descontínua”, de modo que o arranjo linear das cenas passou a ser propositalmente “desequencializado”. Esta mudança, fruto de um novo modo de a humanidade entender e representar o mundo, resultou em inúmeras outras transformações que afetaram diretamente a construção dos enredos, que começaram a apresentar vidas que se cruzam inesperadamente, diferentes ângulos e enfoques atribuídos a uma mesma ação e tramas paralelas que se conectam e interatuam.

Tais mudanças podem ser encontradas em produções cinematográficas como *Pulp fiction* (1994) de Quentin Tarantino, *Magnólia* (1999) do diretor Paul Thomas Anderson, *Os suspeitos* (1995) dirigido por Bryan Singer, *11:14* (2003) do diretor Greg Marcks, na trilogia *Amores perros* (2000), *21 gramas* (2003) e *Babel* (2006) do cineasta Alejandro González Iñárritu, no recente *360º: estamos todos conectados* (2011), do diretor brasileiro Fernando Meirelles e em *Relatos selvagens* (2014), do diretor Damián Szifron.

Estas narrativas fílmicas, que apresentam enredos descontínuos e “fragmentados”, mas que ao mesmo tempo sugerem interconexões entre as cenas (a princípio isoladas), apontam para uma tendência do cinema contemporâneo em representar uma realidade que não é regida por elementos que obedecem a uma ordem causal e linear e que, ante a presença do “acaso” e do “fragmento”, revelam a representação de um real no qual diversas realidades coexistem e se “emaranham”.

Esse último aspecto foi evidenciado em uma recente entrevista que o cineasta Quentin Tarantino deu ao programa de televisão australiano *The Project*, da emissora *Network Ten*, na qual confirmou uma suspeita de seus fãs: o diretor revelou que seus filmes teriam ligações entre si, sugerindo que os mesmos se realizam em um “universo comum”, ainda que cada um se configure como uma narrativa cinematográfica individual.

Concomitante a esse processo que ocorre nas narrativas cinematográficas, na qual encontramos *imagos mundis* construídas sob a lógica do “acaso” e do “fragmento”, a literatura contemporânea também vem apresentando procedimentos de (des)construção discursiva que visam representar a realidade hodierna, de modo que em produções literárias recentes¹ encontramos enredos extremamente “fragmentados”, mas que, movidos por uma força coesiva “aleatória”, se “enredam”.

A obra *Últimos fuegos* (2005), da escritora chilena Alejandra Costamagna, configura-se como uma dessas representações que sugere uma imagem “caleidoscópica” e “fragmentada” do real. Constituída por dezesseis narrativas curtas que, de modo “aleatório”, distende e alarga imagens, ações, personagens, lugares, nomes, construções sintáticas, “peças” e “conteúdos”², a obra apresenta diversos “reais” que coexistem simultaneamente e que se dispõem paradoxalmente isolados e/ou interligados, dependendo do ângulo de visão que projetarmos sobre a obra.

Alimentada por repetições “fortuitas” das “peças”, responsáveis pela coesão entre as narrativas, esta obra esboça uma possível “totalidade” que questiona os moldes tradicionais dos gêneros literários, que remetem à problemática e dialética relação do “todo” (romance) e do “fragmento” (conto).

Em decorrência disso, e motivadas pela compreensão dessa produção discursiva que resulta da percepção do homem contemporâneo em relação ao mundo, as páginas que seguem apresentam uma proposta analítica fundamentada no diálogo entre o discurso estético e a realidade, de modo a verificar como o elemento externo à obra, o mundo empírico, é transposto para o plano do discurso literário.

Para tal, nossa abordagem parte da compreensão do conceito de representação literária e da interlocução da obra com o tempo histórico referente. Isso se realiza através da reflexão de algumas noções e conceitos discutidos pelos teóricos Antônio Candido, Antoine Compagnon, Karel Kósik e Theodor Adorno, autores que teorizam sobre a relação obra/mundo. Essa discussão corresponde ao primeiro capítulo deste trabalho, intitulado “O elo entre a palavra e o mundo”.

¹ Dentre inúmeras obras contemporâneas que apresentam esses elementos, destacamos *Flores* (2009) do escritor mexicano Mario Bellatin e *Onze* (1995), do escritor brasileiro Bernardo Carvalho, narrativas que se assemelham à construção da obra *Últimos fuegos*.

² Tal termo está presente na obra no lugar onde comumente encontramos “sumário”, sugerindo que, no decorrer da obra, encontraremos “conteúdos” que a compõem.

Com o propósito de compreendermos esta complexa relação, a obra também será abordada com base nas noções de “acaso/aleatório” e de “fragmento”, conceitos que, de acordo com o nosso olhar, configuram a realidade contemporânea da qual *Últimos fuegos* se alimenta, e que por essa razão estão manifestos em seu conteúdo e forma. O “acaso/aleatório”, primeira noção considerada, é trabalhada a partir da metáfora do caleidoscópio, uma vez que consideramos a obra como uma “narrativa-caleidoscópica” formada por diferentes “peças” (objetos, personagens, trechos, ações, etc.) que, movidas pela força do “acaso”, formam distintas “imagens” (narrativas). Esta primeira parte analítica é construída com base em um arcabouço teórico que conta com os pressupostos de Edgar Morin, James Gleick, David Ruelle e Henry Lefebvre, teóricos que apresentam o “acaso/aleatório” como noção formadora da realidade contemporânea, e que nos levam a afirmar que *Últimos fuegos* apresenta uma *imago mundi* configurada por estes elementos. Esta discussão, que corresponde ao segundo capítulo deste trabalho, é intitulada “O acaso nas malhas discursivas de *Últimos fuegos*”.³

Para compreendermos a noção de “fragmento” buscamos abordar alguns conceitos apresentados pelos teóricos Marc Augé, Anthony Giddens, Jean-François Lyotard e Stuart Hall, autores que discorrem sobre os princípios estruturais de espaço, tempo e indivíduo na sociedade atual, instâncias estas marcadas pela lógica da “fragmentação”. Posto isto, e diretamente relacionada à reflexão deste segundo elemento, realizamos uma analogia entre a obra e a variação da lente de uma câmera, partindo da constatação de que a obra possibilita dois tipos de “enquadramento”: um, através da atividade da lente *zoom out*, pela qual obtemos uma visão “panorâmica” das narrativas, conseguindo visualizar os processos de coesão e entrelaçamento entre todas elas. O outro “enquadramento” realiza-se através do movimento *zoom in* da lente, mudança de foco que possibilita a visualização de cada narrativa em particular, um *close* em cada “cena”/“imagem”/“conto”, visualizadas sem a consideração do entorno.

Para o entendimento dos movimentos de aproximação, *zoom in*, que correspondem à visão de cada narrativa em particular (conto), e distanciamento,

³ O primeiro e o segundo capítulo desta dissertação partem de questões suscitadas pelo Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “O acaso segundo Alejandra Costamagna: uma visão caleidoscópica do real”, realizado sob a orientação da professora Ana Teresa Cabañas Mayoral, no ano de 2014.

zoom out, que corresponderem à visão total (romance) da obra, utilizamos um recorte teórico específico, com textos que versam tanto sobre a poética do conto quanto do romance, explicitando os traços fundamentais de ambos os gêneros. A reflexão sobre o conto realizou-se através da leitura de alguns ensaios medulosos, entre eles os de Júlio Cortázar e Edgar Allan Poe, nomes que estabeleceram os pilares conceituais do conto, e ensaios de Carlos Mastrángelo, crítico contemporâneo que revisa e discorre sobre o arcabouço teórico do gênero. No que concerne à teoria do gênero romance, buscamos nos teóricos Mikhail Bakhtin, Georg Lukács, Anatol Rosenfeld, Ian Watt e Ferenc Fehér as linhas principais para uma aproximação a este complexo e instável gênero moderno, enfatizando como o princípio de “totalidade” se configura como elemento estruturador da sua forma. Esta discussão recebe o título de “A dialética do todo e da parte” e corresponde ao terceiro capítulo desta dissertação. Ainda neste capítulo, no subitem denominado “O hibridismo em uma obra que resiste a categorizações” a partir das análises e discussões teóricas apresentadas, e com base no conceito de hibridação, refletimos sobre como a obra apresenta uma forma discursiva experimental que, dependendo do ângulo de visão que se obtiver das cenas caleidoscópicas (contos), pode ora ser considerada uma obra de contos, ora um romance, explicitando assim uma forma híbrida que busca a ampliação dos limites dos gêneros.

2. O ELO ENTRE A PALAVRA E O MUNDO

La literatura es una sociedad dentro de la sociedad.

Octavio Paz

Em termos lukacsianos, todo o ser humano moderno encontra-se impelido pelo “desejo demoníaco” de compreender a realidade que o cerca. Ao ser movido por essa ânsia desmedida pelo conhecimento, a humanidade povoa a realidade de conceitos e formalizações discursivas que demonstram a sua tamanha envergadura intelectual, uma vez que através da criação de noções e instrumentos conceituais busca compreender e se apropriar do mundo. No entanto, ao tratarmos a questão deste modo, poder-se-ia inferir que a realidade⁴ existe *per si*, asserção esta que não advogamos, pois concebemos que além de uma convenção, o real é também uma

⁴ Consideramos a noção de “real/realidade” como uma construção histórica e social.

construção realizada pela humanidade a partir de sua prática, a discursiva inclusive, e de suas experiências no mundo. É considerando o poder do discurso no processo de construção, reconstrução e desconstrução da realidade, que o desejo pela apreensão do funcionamento discursivo da obra *Últimos fuegos* nos impele não somente a um diálogo com os estudos literários, mas a uma possibilidade de compreensão do mundo.

Nesse sentido, a relação que a obra estabelece com a realidade empírica está diretamente atrelada ao momento histórico em que esta representação é materializada como objeto estético. Assim, considerar a literatura como um produto criado por um determinado sujeito social em uma época específica é extremamente relevante, pois, auxilia no entendimento de como o processo de representação do real incide sobre uma construção estética. Nessa perspectiva, a realidade não deve ser pensada algo totalmente exterior à obra, mas, em uma relação conflitante e dialética, algo que a constitui. Por outro lado, afastamos o entendimento de que a obra literária é um produto socialmente condicionado e reduzido ao contexto social, uma vez que também participa da constituição da realidade, não sendo mero reflexo ou testemunho de um período.

Frente aos paradigmas epistemológicos e conceituais que dominam o campo da crítica e da teoria literária, o conceito de representação se apresenta como um agente propulsor de debates, gerando divergências entre aqueles que refletem sobre as formas das manifestações artísticas. Antagônicos, os debates teóricos concernentes às tentativas de conceitualização desta noção ascendem ao “ringue” demarcando posições conflituosas, que muitas vezes resultam na proeminência desta intrincada questão em relação a outras que cingem o campo da teoria e da crítica literária.

Diante das várias possibilidades de escolhas e direcionamentos teóricos que se apresentam quando adentramos neste escorregadio campo de debate, a opção por aquela que nos parece a mais prudente é imprescindivelmente realizada. Neste sentido, optamos pela defesa do elo existente entre a obra literária e a realidade empírica, esta última referenciada e representada pelo discurso estético de acordo com as intenções e percepções (conscientes ou inconscientes) do autor deste discurso. No entanto, como exigência desta asserção, e para a elucidação e defesa deste caminho elegido, impõe-se a necessidade de percorrer a trajetória realizada pelo homem moderno na tentativa de compreendermos três aspectos de índole

problemática que obedecem a princípios culturais e históricos particulares, são eles: as distintas (possíveis e infinitas) realidades existentes, as capacidades perceptivas do sujeito diante delas e a conseqüente concretização dessas percepções através do trabalho estético com a palavra.

Com relação à representação literária, seu percurso conceitual aponta para uma discussão relativa ao referente, que ora pode ser tomado como externo, ora como interno à obra. O conflito em torno desta complexa questão ocorre dialeticamente entre duas frentes extremistas: a primeira delas, que aqui designamos como “frente dos herdeiros” (de Aristóteles a Auerbach), reporta-se à noção aristotélica de *mímesis*⁵ e entende a representação literária como um reflexo, uma cópia fiel da realidade empírica, na qual a obra está estritamente atrelada ao referente externo.

Durante muito tempo, esse conceito esteve associado ao gênero narrativo, que umbilicalmente prezava pela representação da “totalidade extensiva da vida” (Lukács, 2000, p.56), explicitando o forte laço da obra com o seu referente, de modo que inexistia nela o desejo de abrandar a “ilusão referencial”, assim como o desígnio de gerar algum estranhamento no leitor. Um dos princípios elementares para compreendermos este modo específico de conceber a representação literária é entendermos a realidade histórica em que esta noção foi adotada. Neste sentido, na seqüência apresentamos algumas noções que delineiam o período histórico do mundo ocidental denominado “modernidade”, de modo a auxiliar no entendimento da representação como um processo estritamente atrelado ao referente empírico.

Ao regressarmos às condições sociais e históricas do século XVIII, visualizamos aquilo que Jurgen Habermas (1983) denominou de projeto da modernidade, cuja acepção é apresentada pelo sociólogo alemão:

O projeto de modernidade formulado no século XVIII pelos filósofos do Iluminismo consistiu em esforços que visavam a desenvolver tanto a ciência objetiva, a moralidade universal e a lei, quanto à arte autônoma, conforme sua lógica interna. Este projeto pretendia ao mesmo tempo liberar o potencial cognitivo de cada um desses domínios no intuito de livrá-los de suas formas esotéricas. Os filósofos iluministas almejavam valer-se deste acúmulo de cultura especializada para enriquecer a vida cotidiana, ou seja, para

⁵ Estamos utilizando este termo em seu sentido mais comum e estrito, uma vez que na própria *Poética*, essa ideia de *mímesis* como cópia ou reflexo fiel da realidade pode ser contestada, quando Aristóteles sinaliza que o objeto da arte seria a expressão daquilo que poderia acontecer e não daquilo que é ou aconteceu, como nos apresenta Antoine Compagnon em *O demônio do Teoria* (2010).

organizar racionalmente o cotidiano da vida social (HABERMAS, 1983, p.89).

O objetivo deste “projeto moderno” foi assegurar à humanidade uma postura de sujeito pensante e autônomo que, orientado pelo escopo do progresso e da emancipação, deveria reforçar suas certezas, verdades e conhecimentos científicos, instrumentos que o próprio sujeito outorgou a si mesmo, e que foram idealizados nesse projeto. Guiado pelo desejo de decifração do mundo a partir da razão, e pela supremacia da esfera da técnica e da ciência sobre as demais, a possibilidade de o homem voltar um olhar dissecador sobre o mundo lhe permitiu edificar uma realidade de índole axiomática. Nesta realidade, as aspirações deste homem moderno foram, em parte, asseveradas pela ascendência da razão, que conformou uma realidade única, fisicalista, quiméricamente controlável, sobre a qual o homem acreditava ter o controle pleno e total. Como consequência, a percepção frente a esta próspera realidade despertou neste sujeito o anseio de concretizá-la fielmente através do discurso.

Em relação a esse propósito mimetizante da narrativa do século XVIII, Theodor Adorno, em seu texto *A posição do narrador no romance contemporâneo* (1983), discorre sobre a posição ocupada pelo narrador nas narrativas do fim do século XVIII (realistas) e nas narrativas do começo do século XIX (anti-realistas), realçando que as primeiras são guiadas por um narrador passivo, que almeja representar o mundo objectual, que anula qualquer possibilidade de representação de outra realidade que não aquela conformada pela lógica da “verdade única e total”. Ao considerarmos esta realidade entusiasta, torna-se compreensível o desejo de construir discursivamente uma cópia autêntica desta “transparente” realidade capaz de ser deslindada pela razão, na medida em que estas narrativas expressam justamente o ânimo do homem moderno diante da força da informação e da ciência, que confiscaram para si “tudo o que é positivo, apreensível, incluindo a facticidade do mundo” (Adorno, 1983, p.270). Concebendo esse desejo de representar fidedignamente o mundo, esse narrador do século XVIII representa o cerne da primeira acepção, que denominamos de “frente dos herdeiros”, e que segundo Antoine Compagnon (1999) pode ser designada como fruto da tradição aristotélica, humanista, clássica, realista, naturalista e mesmo marxista, em que a literatura tem por finalidade representar e sustentar um diálogo próximo e objetivo com o seu referente empírico.

Contrária a esta definição, a segunda frente, denominada de “anti-herdeiros” (pois contesta a noção de representação como “*mímesis/cópia*” do real), se consolida por noções teóricas que defendem a representação enquanto discurso autônomo em relação à realidade, frente que elimina completamente a pertença da obra a uma referência externa a ela. Esta segunda frente, que obedece às necessidades de um momento histórico particular, apresentou seus primeiros lampejos com alguns poetas do século XIX, como Baudelaire e Mallarmé, que se voltaram para a própria linguagem como cerne da criação literária. Tal tendência, que alcançou maior proeminência a partir da segunda metade do século XX, com estudos teóricos formalistas e pós-estruturalistas, atingiu mais a poesia do que a narrativa. Afastando e por vezes negando toda a dimensão referencial, estes estudos defenderam a autonomia da linguagem e, conseqüentemente, da obra literária em relação à realidade empírica. Compagnon (1999) explica que é com a teoria literária pós-estruturalista que “o mito da referência se evapora” e o auge da autorreferencialidade literária é atingido, uma vez que a literatura não fala de outra coisa senão da própria literatura.

Todavia, o fato de o conceito de representação literária ter se libertado das “amarras” da *mímesis*, passando a ser considerado em sua potência autotélica, responde às necessidades impostas pelo momento histórico, uma vez que o caminho trilhado pelo conceito de representação literária é resultado não somente de um novo olhar do homem sobre o mundo, mas de uma nova realidade edificada por ele.

Discernindo as “vias” apresentadas anteriormente, e considerando a disparidade do direcionamento teórico de ambas, sustentamos que tanto a concepção mimética quanto a concepção autotélica da linguagem são de ordem restritiva: a primeira por afirmar que o processo de representação literária se restringe ao movimento de reflexo e cópia do real; e a segunda ao se opor à relação da linguagem com o referente externo, supondo que a significação desta é somente diferencial (e não referencial). Frente a estas posições de cunho extremista, redarguimos defendendo a existência de uma relação dialógica entre o real e o discurso, na qual a obra literária é tomada como um produto social da clivagem entre o referente e a sua concretização através da palavra. Ratificando este direcionamento, em *Literatura e sociedade* (2006), o crítico brasileiro Antonio Candido enfatiza a necessidade de compreensão dos fatores externos que incidem

sobre a criação literária, ponderando que o entendimento da obra, como elemento íntegro, só ocorre se fundirmos

(...) texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno* (CANDIDO, 2006, p.13).

Este movimento dialético “externo/interno” que a obra estabelece com o real se efetiva através da materialidade sógnica discursiva que, enquanto criação simbólica, constrói uma *imago mundi* que edifica e expressa a percepção e sensibilidade humana em um momento histórico específico. Nesse sentido, acreditamos no princípio de que a obra literária não é genuína cópia ou mero reflexo da realidade, mas um produto estético e discursivo que, ao mesmo tempo em que considera como referente o mundo, por ser inserida nele pode voltar-se para a sua própria constituição, pois, como afirma Compagnon, “o fato de a literatura falar de literatura não impede que ela fale também do mundo” (1999, p.126). Considerando essa via de mão dupla na qual se localiza esse processo representativo-discursivo, acreditamos que o conhecimento produzido pelo discurso além de ser fruto da realidade, incide sobre ela, na medida em que é uma leitura do real que, ao agregar-se a ele, o modifica.

Contribuindo com essa leitura, o filósofo tcheco Karel Kosík, em sua obra *Dialéctica de lo concreto*, realiza uma importante colocação sobre o ato da criação literária, ao afirmar que “la obra de arte no es sólo expresión de la *representación* de la realidad; en unidad indisoluble con tal expresión, *crea* la realidad, la realidad de la belleza y del arte” (Kosik, 1979, p.144). Assumindo esta feição, tomamos a literatura não somente como um instrumento de criação das mais infinitas leituras sobre os reais (possíveis), mas de criação de reais que se somam e modificam os reais já existentes.

2.1. Notas sobre o diálogo da obra com o referente

Considerado um elemento integrante e operante desse mundo, o fazer literário não é apenas um ornamento estético que envolve uma operação linguística, mas demanda também a compreensão de um conjunto de fenômenos (sociais,

históricos e filosóficos) que ainda que não seja privilegiado na análise literária, deve ao menos encaminhar a discussão.

Nessa perspectiva, um dos grandes desafios da crítica literária contemporânea é justamente lograr esse importante diálogo entre a realidade representada na obra e a realidade empírica, de modo a concretizar a dialética relação do movimento externo-interno que o objeto estético sugere. Diante dessa problemática, e considerando que *Últimos fuegos* é uma produção contemporânea, é necessário compreendermos o dinamismo dos pilares que caracterizam a sociedade atual (pós-moderna, supermoderna, modernidade reflexiva, modernidade tardia), uma vez que esta deixa suas marcas nas produções estéticas vigentes.

Em razão disso, alçar voo sobre a história se faz necessário, voo este que nos localize desde o final do século XIX até o início do XXI, e que nos propicie um olhar privilegiado sobre o passado e, com a devida prudência, sobre o tempo presente. Prudência, pois, se as descrições e análises da modernidade apresentavam um discurso em certa medida consensual, ao contrário, as definições sobre o tempo pós-moderno/contemporâneo apresentam numerosas nuances e sutilezas analíticas, visto que definir o presente se configura como uma tarefa bem mais árdua do que definir o passado. Há, todavia, concordância quanto a algumas proposições centrais em relação a este tempo, do qual é preciso conhecer as origens para compreendê-lo de modo mais acurado. Para tal, retornemos à base da atual sociedade: a modernidade.

O século XIX foi o século no qual vislumbramos a ruína do projeto Iluminista. A ruptura com algumas concepções humanistas que sustentavam a noção de progresso e de razão, assim como das concepções utópicas resultou no desmoronamento deste projeto moderno, pois as crenças e as esperanças do homem enquanto sujeito racional e emancipado se desvaneceram ao defrontarem-se com a não concretização das promessas do “sonho científico” do século XVIII. Nessa perspectiva, foi a partir da segunda metade do século XIX que os rumos do progresso, e as concepções pragmáticas e instrumentais de mundo, começaram a ser questionados, uma vez que os paradigmas bem definidos, a realidade unívoca e o avanço da ciência e da tecnologia não conseguiram evitar que o homem fosse lançado em um universo de incertezas, imprevisibilidades e inseguranças, elementos estes totalmente contrários aos desejados e previstos pelas ideias progressistas modernas.

Os dois faróis da modernidade, a ciência e a tecnologia, que a princípio iriam emancipar o sujeito, acabaram reduzindo a sua liberdade por meio dos imperativos da universalidade homogeneizadora e da racionalidade pragmática. Logo, este ser começou a acompanhar a falência de discursos que não conseguiam mais explicar o mundo nem perscrutar seu destino, de modo que acabou subjugando-se a um determinismo que favoreceu também a produção desenfreada de bens e consumo, dos quais se tornou refém.

Assim, foram as dúvidas, descrenças e incredulidades acerca dos pressupostos modernos que impulsionaram a emergência de um mundo que, embrionado na segunda metade do século XX, começa a delinear-se sobretudo pelas aceleradas mudanças socioculturais, políticas e econômicas, pela crescente inclusão e popularização das tecnologias da informação/comunicação e por mudanças significativas nas atitudes e ações sociais e individuais dos sujeitos.

Possuindo como bússola a incondicional descrença e vivenciando os prelúdios de um misto de liberdade descomedida e de angústia existencial cujo estopim foi (dentre outros inúmeros fatores) o aniquilamento de Deus, o homem do final do século XX e início do XXI, ao sentir o peso dramático da desorientação, se encaminha para a paradoxal crença em um niilismo absoluto e, como nos aponta o estudioso Franco Crespi (1989, p.229), para o afloramento de uma “nostalgia por las seguridades perdidas”

Como consequência, ao sustentar o peso de duas guerras mundiais, o mundo começa a manifestar em sua face os estigmas da “experiência moderna” que, segundo Crespi, se designa a partir de quatro aspectos essenciais: o “reconocimiento de los límites del saber”, referente à incapacidade das ciências formais (da técnica e da lógica) se constituírem como formas de saberes totalizantes, capazes de tudo compreender; a “ausencia de fundamento”, que, diretamente relacionado ao aspecto anterior, se refere a falência da tentativa de compreendermos o mundo de acordo com fundamentos absolutos; a “desaparición del telos” que, em congruência com a falta de explicação plena para a existência, alude à impossibilidade de uma finalidade absoluta e a “inconciliabilidad de la situación existencial y social” referida à falta de princípios e fins absolutos, que, perpassando a esfera do social, não resolve estas ausências de sentidos da existência.

Intimamente relacionados entre si, estes quatro aspectos que o autor elege como determinantes na conformação da experiência do sujeito moderno constituem o ponto nevrálgico do que se configura a partir do século XX, e que vai adensar-se no XXI: a descrença e a insegurança do homem diante da tentativa frustrada de emancipação, controle e busca pela “verdade absoluta”⁶, ou, em outros termos, da “totalidade” do mundo. Assim, a queda das certezas absolutas (“racionalis e totalizantes”) que haviam sido preconizadas pelo homem iluminista, conferiram espaço para que outros possíveis reais irrompessem, de modo que o ruir dos pilares modernos descortinou, de fato, a certeza do sentido da vida e do conhecimento científico que embasava toda a estrutura moderna, cedendo lugar a uma visão e constituição “fragmentada” e “aleatória” do real, ao ceticismo, ao niilismo, à complexidade, ao caos e à não-linearidade, discursos e percepções de mundo que, além de porem em xeque as estruturas modernas, anunciaram a chegada de um novo momento: o pós-moderno.

Anthony Giddens que denomina essa nova fase de “modernidade alta” e/ou “modernidade reflexiva” (ao considerar que esta não rompe com os pressupostos modernos, mas acentua seus fundamentos) em *Modernidade e identidade* (2003), considera o modo como as diretrizes da contemporaneidade moldam os aspectos da vida pessoal do sujeito, apontando a transformação na concepção de identidade a partir do rompimento com uma ordem dita tradicional. Sua discussão parte do pressuposto de que em uma sociedade tradicional (anterior à moderna) a identidade social dos indivíduos era circunscrita pela tradição (família, localidade, etc.), enquanto na modernidade e na alta modernidade esta se molda através do cultivo das potencialidades individuais, visto que o sujeito passa a ser responsável por si mesmo, garantindo assim uma maior autonomia pessoal. No entanto, o autor alerta que a contrapartida desta liberdade é a conseqüente anulação do sentimento de segurança e certeza, o que pode resultar em grande fonte de ansiedade, inquietude e solidão, sensações que se infiltram na experiência cotidiana dos indivíduos contemporâneos.

Essa discussão é adensada uma vez que o teórico também traça uma análise deste tempo a partir das instituições, ressaltando que

⁶ É essa verdade que o homem pensava encontrar a partir de um escrutínio racional que levaria ao desvelamento das relações ou correspondências profundas do mundo.

o mundo que vivemos hoje é um mundo carregado e perigoso. Isso tem servido para fazer mais do que simplesmente enfraquecer ou nos forçar a provar a suposição de que a emergência da modernidade levaria à formação de uma ordem social mais feliz e mais segura. A perda da crença no “progresso”, é claro, é um dos fatores que fundamentam a dissolução de “narrativas” da história. (GIDDENS, 1990, p.19).

Desse modo, ponderando que o momento atual não rompe com os aspectos consolidados pela modernidade, mas é somente uma fase em que os valores desta se acentuam e se tornam visíveis não somente em termos de progresso, mas de contradição, o autor também enfatiza que, além da descrença do homem diante de “verdades absolutas”/“totais”, o paradoxo que se instaura em todas as esferas sociais é, por excelência, o traço mais acentuado deste tempo.

Transformando os esquemas de percepção sensorial do ser humano, impactando as relações sociais e desencadeando nos indivíduos uma série de comportamentos e modos de vivenciar as experiências, os elementos que constituem a pós-modernidade geram também transformações no fazer literário. Atrelado à realidade, este começa a expressar a relação conflituosa do homem com um mundo purulento, desgarrado, que admite a possibilidade de diversos reais que não podem mais sere escamoteados nem vistos a partir de um olhar “abrangente”, nem referidos com objetividade, equilíbrio e distanciamento.

Assim, desmoronadas as crenças universais que sustentavam a estabilidade e a segurança do homem, o “mito” da realidade única e da possibilidade de abrangência de uma “totalidade” através da razão, dá passo à concepção e entendimento de uma multiplicidade de realidades possíveis, contingentes e múltiplas. Por conseguinte, a cada indivíduo é possibilitado o poder de imaginar/concretizar o seu mundo de modo particular: um mesmo fato pode originar as mais distintas visões/versões, de acordo com a posição que os sujeitos assumem frente ao que veem, liberdade que é produto de muitas lutas.

Nesse sentido, a literatura se empenha na representação de novas possibilidades de reais, uma vez que, no seu âmbito, lança mão de elementos que se manifestam na criação de novos mecanismos e instrumentos discursivos. Distintos focos narrativos, ascensão de um novo narrador (que não mais ordena soberanamente os fatos), que apresenta diferentes “visões e versões” sobre um mesmo acontecimento, enredos que manifestam imprecisões espaciais e temporais, uso do monólogo interior, fluxo de consciência, inclusão de discursos de outros

gêneros literários (hibridismo) entre outros artifícios textuais que podem ser compreendidos como frutos de um novo conceito e percepção da realidade, visam romper com a “facticidade” do mundo, para, segundo Adorno (1983, p.270), “entregar-se à representação da essência e da distorção” e não mais da “objectualidade” do real.

No entanto, a possibilidade de representação de infinitas e diversas realidades não apraz aqueles que desejam a sustentação de uma visão única e homogênea do real, visão esta que, em aparência, buscaria a conservação de uma perspectiva “verdadeira” sobre o mundo. A ratificação da ideia de realidade unívoca resulta estratégica para o exercício do poder, pois uma visão *standard* se restringe àquilo que convém não somente para um determinado grupo, mas para que uma determinada ordem/concepção do real seja mantida. No entanto, essa realidade unívoca também gera a sensação de conforto, uma vez que busca fornecer uma explicação para a vida, eliminando a sensação de desgarramento.

Em decorrência disso, a possibilidade de leituras variadas sobre a realidade gera divergências que apontam para uma crítica sobre a legitimidade e pertinência de valores “universais”. Karel Kosík nos mostra como a concepção dominante de realidade se relaciona estritamente ao fisicalismo do mundo, que mais do que “desfigurar” e obstruir possíveis reais, estabelece a concepção fisicalista como a única possível:

La imagen fisicalista del positivismo ha empobrecido el mundo humano y con su absoluto exclusivismo ha deformado la realidad, ya que ha reducido el mundo real a una sola dimensión y a un solo aspecto: la dimensión de la extensión y de las relaciones cuantitativas. Además, ha escindido el mundo humano al proclamar que el mundo del fisicalismo, el mundo de los valores reales idealizados, de la extensión, de la cantidad, de la medición y de las formas geométricas es el único real (KOSÍK, 1979, p.42).

Sob essa perspectiva, e dispondo do poder de revelar realidades díspares, simultâneas e “fragmentárias”, a arte literária se apresenta como potencial “ameaça” ao processo de ocultação de realidades distintas, pois ao ser um produto que resulta da percepção do homem sobre o mundo, tem a capacidade de comunicar distintos valores e consequentes conflitos sociais silenciados por uma sociedade que tende a neutralizá-los, e que deseja esmaecer as diferenças que ameaçam a ordem da “homogeneização/padronização” social. Por conseguinte, acreditamos na força que a criação literária autônoma pode direcionar contra o poder homogeneizador que as instituições dominantes exercem sobre a sociedade, ao apresentar, através da

representação de diferentes visões, outras realidades que coexistem simultaneamente àquela que é, aparentemente, a única, agregando assim, ao real, um potencial insurgente.

Postergando a discussão em torno da noção de “fragmentação” da realidade contemporânea para um segundo momento de nosso estudo, nos deteremos, neste momento, na discussão do processo de esfacelamento da noção de realidade unívoca e controlável da qual a literatura se alimenta. Tal processo, que é impulsionado, dentre outros fatores, pelo fato da ciência admitir, há algum tempo, a impossibilidade de abrangência e controle de todos os aspectos da realidade, se manifesta em estudos recentes sobre as dimensões e domínios do real, que negam ainda mais a noção de realidade unívoca, assim como questionam o modelo de organização causal e sequencial desta.

2.2 Sobre possíveis reais

Mesmo com a promessa de tudo aclarar, o conhecimento científico moderno acabou produzindo mais cegueira do que elucidações sobre a realidade, ao torná-la excessivamente simplificada e esfumar a verdadeira complexidade dos fenômenos. Contudo, foi em decorrência de seus limites, insuficiências e carências, que esse modo simplificado de perceber e explicar os fenômenos começou a revelar fissuras e interstícios, possibilitando o surgimento de noções que propunham um olhar diferenciado sobre o mundo, distinto dos paradigmas de simplificação que mutilavam o conhecimento e desfiguravam a realidade.

Em meados do século XX, os estudiosos Benoit Mandelbrot, Mitchell Feigenbaum e Edward Lorenz dedicaram-se aos estudos dos sistemas caóticos e não-lineares, que surgidos no campo da Física e da Matemática, visavam à compreensão da complexidade do real através de outras vias do conhecimento. Além de acarretar em mudanças substanciais na maneira de o homem interpretar o real, o estudo de tais teorias também demonstrou a necessidade de explicar o mundo por meio de outras lógicas que não as deterministas.

Para que logremos uma visão do caminho percorrido pela ciência até o estudo desses sistemas não-lineares, apresentamos sucintamente a trajetória do conhecimento científico a partir de três etapas, sendo que apenas a última abriu espaço para a noção de acaso: principiou em Newton, quando este estabeleceu as leis que hoje chamamos de física clássica (compreendida como uma ciência

determinística); passou por Einstein, que estabeleceu os princípios da “física moderna”, mas que ainda assim manteve um perfil determinístico; e culminou no surgimento da física quântica e da exploração das partículas atômicas, que possibilitaram que a exatidão em torno do conhecimento científico fosse atenuada, abrindo espaço para as noções probabilísticas.

Desta forma, foi somente a partir do século XX que os princípios do acaso, da incerteza e da indeterminação foram considerados elementos detentores de uma força poderosa sobre nossas vidas, ainda que estes fossem constantemente elididos e omitidos em prol de um quimérico controle sobre o real.

A *Teoria da Complexidade*, de Edgar Morin, é uma tentativa de compreensão mais abrangente do real, que concebe espaço para que a complexidade dos “eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenomênico” (Morin, 1990, p.32), geradores de incerteza e ambiguidade, não sejam rejeitados por falta de uma explicação “racional”. De acordo com Morin, a anulação desses elementos ambíguos e incertos que constituem a realidade, elimina justamente a complexidade do real:

Hemos adquirido conocimientos sin precedentes sobre el mundo físico, biológico, psicológico, sociológico. La ciencia ha hecho reinar, cada vez más, a los métodos de verificación empírica y lógica. Mitos y tinieblas parecen ser rechazados a los bajos fondos del espíritu por las luces de la Razón. Y, sin embargo, el error, la ignorancia, la ceguera, progresan, por todas partes, al mismo tiempo que nuestros conocimientos (MORIN, 1990, p.27).

O relativo cerceamento dos estudos da “ciência do caos”, como James Gleick (1989) os denominou em sua obra *Caos: a criação de uma nova ciência*, se justifica por estarmos em uma sociedade arquitetada sobre o ideal da certeza, que vem a ser questionada pela atuação destes elementos regidos pelo acaso. Considerar que estamos inseridos em sistemas que não conseguimos controlar, manipular e prever, e que exercem influência determinante em nossas vidas, abala o baluarte constituído pela segurança e pela ordem. Contribuindo com essa discussão, Ilya Prigogine, químico e autor da obra *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza* (1996), sumariza o tempo que estamos vivendo como um momento em que as leis deterministas de organização não se apresentam tão exatas, visto que uma “nova racionalidade”, que considera as casualidades imprevisíveis do real e os sistemas dinâmicos instáveis, dá passo ao surgimento de uma nova ciência, designada como física dos processos de não-equilíbrio. Oposta à física newtoniana,

que privilegiava a “ordem, e a estabilidade”, esta nova ciência reconhece que “em todos os níveis de observação há agora o papel primordial das flutuações e da instabilidade”, na medida em que as “leis fundamentais exprimem agora possibilidades, e não mais certezas” (Morin, 1990, p.12).

Modificando nossa concepção de realidade “estável”, a compreensão e aceitação da dinâmica do “caos” possibilitou a concepção de uma realidade que, além de explicitar por contraste o determinismo e racionalidade dos fatos, também aponta em uma direção oposta, trazendo à tona as forças da contingência, que igualmente afetam os fenômenos da realidade. Consequentemente, o fato da ciência do final século XX proporcionar um caráter de legitimação a forças aleatórias e não-lineares, elementos importantes na confirmação de processos e fenômenos que não se restringem à dualidade de causa-efeito, nos leva à possibilidade de uma nova visão e compreensão do mundo.⁷

Somando-se aos traços já delineados da época moderna, o sociólogo francês Henri Lefebvre, em sua obra *Introdução à modernidade: prelúdios* (1969), não exclui a presença do aleatório como uma das coordenadas definidoras deste tempo, vendo-a como uma força que domina a modernidade. De acordo com o teórico, pode-se sustentar a tese de que “a introdução maciça do aleatório em todos os domínios da consciência, do conhecimento e da ação, seria uma característica essencial da Modernidade” (Lefebvre, 1969, p.237), de modo que esta força articula as formas de vivência deste tempo e, conseqüentemente, da contemporaneidade⁸. Com relação à conceituação deste elemento “dominante”, o autor afirma que

o aleatório não é o indeterminado, a contingência absoluta, o acontecimento que surge sem relações com o passado: o absurdo, o irracional. Nós entendemos por *aleatório* a unidade dialética da necessidade e do acaso, o acaso exprimindo uma necessidade, e a necessidade exprimindo-se num conjunto de acasos (LEFEBVRE, 1969, p.236).

É dessa maneira que Lefebvre defende a conformidade desse elemento de dupla face, paradoxalmente complementar, constituído pelo acaso e pela

⁷ Ainda que a “Teoria do Caos” tenha permitido visões distintas daquela que a ciência tradicional oferece para as explicações de determinados fenômenos da realidade, é preciso não cair no equívoco de apontarmos essa teoria como antirracionalista, pois, o que ela de fato busca é *ampliar* os horizontes de alcance da razão, libertando-a de algumas das limitações positivistas que a modernidade engendrou.

⁸ Seguimos a acepção de Anthony Giddens, na qual a contemporaneidade (ou “modernidade reflexiva”) não instaura rupturas com valores e preceitos modernos, mas é sim uma época que “cavalga” sobre os valores da modernidade.

necessidade. Esta, por sua vez, relaciona-se diretamente com o desejo e a busca incessante pelo novo, possível somente se tivermos as forças atuantes do acaso, que modificam previsões e leis aparentemente imutáveis, e que abalam a estabilidade daquilo que é programado. No entanto, frequentemente essas forças entram em conflito com o lado obscuro deste real-ordenado, ocasionando sensações e consequências inconvenientes, como os males da ansiedade, do medo e da angústia, por este sujeito ver-se impotente diante da aleatoriedade dos acontecimentos mundanos. Nesse sentido, e frente à prepotência do homem do nosso século, perder o controle sobre sua rotina, sobre suas ações, sobre sua própria vida torna-se algo desastroso, na medida em que a programação, a sequencialidade e a ordem são valores e noções que ainda reinam sobre a realidade e tentam escamotear de nosso campo de visão qualquer possibilidade de “desvio”.

A esse elemento que promove o racionalmente inexplicável, a ciência moderna denominou “acaso/aleatório”. No entanto, precisá-lo é empenhar-se em uma tarefa árdua, mas imprescindível para este estudo, pois ainda que deambule entre inúmeras esferas do conhecimento humano, em discussões que se estendem a físicos, biólogos, matemáticos e artistas e economistas, este termo está distante de uma definição consensual. Ronaldo Entler em seu trabalho *Poéticas do acaso: acidentes e encontros na criação artística* (2000) sustenta que:

a complexidade do conceito de acaso já pode ser deduzida pela quantidade de palavras que surgem em nosso cotidiano e que se relacionam ou se confundem com ele: sorte, azar, coincidência, acidente, contingência, indeterminação, destino, causa fortuita, aleatoriedade (ENTLER, 2000, p.19).

Tais termos podem cumprir em sua acepção cotidiana o papel de sinônimos do acaso, ainda que muitas vezes não expressem de fato o que tal noção promulga. Sendo assim, giros e aproximações em torno deste conceito são realizados, e um dos pontos que parece ser consensual entre todas essas disciplinas nas quais esse elemento é estudado, é o de que “o acaso é sempre denominado a partir da impossibilidade de localizar as determinações de um fenômeno” (Entler, 2000, p.20). Concernente a esta observação, é pertinente considerar que o fato de não conseguirmos conectar os liames (aparentemente desconexos) que definem o porquê da ocorrência de determinados acontecimentos, ações, fenômenos, (embora consigamos localizar e precisar as consequências que deles resultam) torna o acaso uma noção um tanto escorregadia, justamente pelo caráter inexato que possui.

Neste estudo, Ronaldo Entler apresenta três posições epistemológicas referentes à legitimidade do conhecimento sobre o acaso: 1) ou as causas do fenômeno são desconhecidas; 2) ou são desconexas; 3) ou o fenômeno não possui uma causa.

A primeira posição se sustenta no princípio filosófico básico de que todo efeito tem, necessariamente, uma causa que, se não encontrada, decorre de um lapso do conhecimento humano. Em outros termos, essa concepção considera o acaso dentro de um universo perfeitamente autocoordenado, que se apresenta como um “grande e único motor, onde todos os fenômenos estão engrenados, ainda que estejam distantes no tempo e no espaço” (Entler, 2000, p.21). Baseado em noções elaboradas pelo matemático Antoine Augustin Cournot, o segundo princípio abole a noção de causa/consequência, e considera o acaso como fruto de uma série de cruzamentos que podem se interligar no tempo e no espaço, mas que, embora se cruzem em algum momento, são consideradas independentes. E o terceiro princípio dialoga com o sentido mais comum atribuído ao acaso, definindo-o como absoluto, como consequência de ausência de causas, na qual a falta de explicação diante de um fenômeno leva à desconsideração de uma razão concreta.

A partir do quadro estabelecido por estas três proposições, compreendemos que o fato de não encontrarmos a causa/origem de um fenômeno não significa um lapso de conhecimento, como o primeiro princípio apresenta, nem que o acaso seja fruto de uma ausência de causas, como apregoa o terceiro princípio. Sendo assim, a presença do acaso visualiza-se no entrecruzamento de fenômenos aparentemente independentes e imprevistos. Nesse sentido, consideramos o acaso enquanto fruto de eventos não previstos pelos atores de uma ação/situação que, com base em dados subjetivos, presumiam ou desejavam um desfecho exato, um ponto de chegada. Assim, o acaso vai estar não ao lado, mas de frente ao desejo e a necessidade (já presente na definição de aleatório de Lefebvre), de modo a combater a previsão e a realização de ações pré-programadas pelos sujeitos.

Na esteira desse entendimento, o físico belga David Ruelle, em seu estudo *Acaso e Caos* (2000), afirma que o acaso é gestado na condição inicial de uma ação, o que pressupõe que todo evento é, em seu princípio, suscetível e sensível a mudanças decorrentes de ações imprevistas, aleatórias, que podem alterar sua predição. Nesses termos, o acaso está diretamente relacionado a duas noções principais: a não-linearidade, pois ocorrem interrupções de metas e desejos a serem realizados pelos sujeitos; e a de aleatoriedade, que, coladas às noções de

sequencialidade e ordenamento, conduz à ruptura e ao confronto com estas duas últimas ordens e culminam em um sistema complexo de interação entre diferentes esferas, segmentos e ações.

Admitindo a presença do acaso como elemento que redefine, reengendra constantemente a realidade, e visualizando os traços definidores de sua face, questionamos: como o homem do século XX e XXI criou mecanismos de mediação com esse elemento delineador da nova situação humana? Como ele se relaciona com a ideia de que o acaso é imanente à realidade e à existência? Como podemos pensar a interferência das artimanhas do acaso nos processos de criação e representação da realidade? Estes questionamentos, que se apresentam ao tentarmos estabelecer este diálogo entre a literatura e o real, são entrecruzados pelo princípio fundamental que rege a criação artística, concebida como algo muitas vezes pressuposto.

Fazendo jus à observação de Ezra Pound, de que o poeta é a “antena da raça”, e revisitando episódios nos quais o acaso se apresenta como elemento de tessitura artística encontramos, no ano de 1897, Stéphane Mallarmé, que prefigurou com *Un coup de dés* o mundo da física moderna ao “lançar” a presença do “acaso” em sua arte, e abrir caminho para o surgimento de outras manifestações artísticas regidas sob a alcunha desse elemento. Composições musicais aleatórias como as do compositor francês Pierre Boulez e as do americano John Cage, pinturas abstratas nas quais o acaso configura a técnica do fazer, como as do pintor Jackson Pollock, e a figuração desse elemento nas composições literárias das vanguardas do início do século XX (como na escrita automática), são alguns exemplos que explicitam a presença do imponderável enquanto instrumento e matéria de criação artística.

Entretanto, não foi somente a arte do século XIX e XX que cotejou o acaso. O intuito de representar um mundo e um sujeito à deriva de um tempo regido pela aleatoriedade, estende-se também às criações do século XXI, que através de procedimentos estéticos específicos consolidaram este elemento enquanto instrumento de representação de uma realidade que recusa o controle e a normatização. Assim, a presença do acaso como elemento que rege a realidade representada foi acentuando-se, aparecendo copiosamente na literatura atual, na qual a não-predição engendra um mundo discursivo sujeito ao capricho e minúcia de um trabalho incessante com a palavra, transformada em matéria (e meio) de

representação do homem e de seu tempo. Conjugando tal elemento à formalização da obra *Últimos fuegos*, a leitura que objetivamos realizar defende que o acaso, juntamente com a noção de fragmento, são os elementos definidores da *imago mundi* que a obra apresenta.

3. O ACASO NAS MALHAS DISCURSIVAS DE *ÚLTIMOS FUEGOS*

Na tentativa de compreendermos o movimento interno/externo que conforma a representação em *Últimos fuegos*, adotamos a imagem do caleidoscópio como metáfora para a reflexão em torno da construção e possível presença do acaso nesta obra. Partindo do pressuposto de que o arranjo geométrico desse objeto gera movimentos que provocam a reiteração frequente de “pequenas peças” (miudezas dos vidros, pedras e espelhos coloridos) entre as paredes espelhadas, cada vez que giramos este artefato são originadas novas e infinitas imagens.

Transpondo tal configuração deste objeto para *Últimos fuegos*, alguns contos da obra representam as variadas “imagens” que compõem o caleidoscópio (neste caso o objeto livro), imagens constituídas a partir da combinação das diversas “peças”, que possuem nuances, formas e detalhes que as particularizam. Atribuímos a propriedade de “peça” aos elementos que, presentes nas narrativas, se repetem constantemente: personagens, objetos, lugares e situações que, com o girar do livro-caleidoscópio, originam distintas imagens a serem visualizadas pela retina do leitor/observador.

A propósito disso, a visão humana, habituada com imagens fixas e únicas, ao deparar-se com o instável movimento de “peças” que se articulam entre si, sente-se desacomodada. Diante dessa construção, o leitor necessita colocar-se na posição de agente do processo literário, organizando as “peças” e estabelecendo os fios que realizam as relações entre as narrativas, pois são os mesmos personagens, os mesmos objetos e situações que se enleiam entre uma narrativa e outra, e que acarretam um efeito de profunda inquietação e estranhamento à retina daquele leitor que está habituado com a leitura de narrativas sequencialmente ordenadas.

Alegando a existência de um elo entre o referente externo (realidade) e a obra literária, ao atribuímos ao real à atuação do elemento que aqui denominamos acaso, uma das hipóteses de nosso estudo é a de que, por conseguinte, a *imago mundi* presente em *Últimos fuegos* possa também estar plasmando este elemento da realidade, posto que o discurso artístico vive e se “nutre” de elementos da

realidade. Por conseguinte, essa obra, fundamentada na relação entre o arranjo discursivo e a atuação do acaso na conformação das ações humanas, poderia, por consequência, estar comunicando uma realidade que subverte o real fisicalista, se opondo assim as certezas e controles do homem moderno, e atuando, quiçá, em um papel decisivo em prol do desmascaramento da visão de mundo unívoca. Tais hipóteses serão apresentadas com base na análise da obra *Últimos fuegos*, mais precisamente no estudo detalhado da narrativa *Noticias de Japón*, na qual buscaremos apresentar onde e como encontramos a presença do acaso, que acreditamos ser um dos pilares estruturantes da obra de Alejandra Costamagna.

O caleidoscópio, objeto que a partir dos mesmos elementos constitutivos possibilita a formação de imagens heterogêneas, metáfora conceitual adotada para o estudo de *Últimos fuegos*, será estilizado para que compreendamos como ocorrem os efeitos de projeção e constituição de “imagens” através da interrelação de pequenas “peças”, arranjadas a partir do movimento rotatório desse “livro-objeto”.

Estando as “peças” presentes em mais de uma narrativa da obra, o estudo se deterá em averiguar como os atravessamentos e cruzamentos destas podem estar contribuindo para a armação da representação de uma realidade que subjaz às leis da ordem e da certeza, e que podem estar se aproximando da imagem e do funcionamento de um caleidoscópio.

Acreditamos que o estudo do plano temático de *Últimos fuegos* é importante para a atribuição de sentidos à obra, mas o estudo do modo pelo qual o discurso é construído - a maneira como a linguagem se organiza formalmente - é de fundamental importância para entender a construção de significados desta. Sobre esta relação entre tema e forma, Antonio Candido afirma: “o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e que sugere” (Candido, 2006, p.178). Nesse sentido, a partir do desmembramento e visualização de todos os pequenos elementos que dão forma às imagens discursivas construídas por Alejandra Costamagna, juntamente com o teor conteudístico presente nessas imagens, a presença do acaso será, em um segundo momento, investigada a partir da análise da narrativa *Noticias de Japón*. Assim, ainda que este trabalho privilegie um olhar mais atento sobre apenas um dos relatos, enveredamos na direção de um estudo que abarca tanto o nível temático quanto o formal, buscando neles a possibilidade de uma análise e posterior interpretação de *Últimos fuegos*.

3.1. Sobre as formas das “peças”

As personagens que perambulam entre os relatos de *Últimos fuegos* podem ser consideradas “peças”, pequenos “caquinhos” que funcionam como conectores entre uma narrativa e outra. Compondo o leque das vozes discursivas presentes nas narrativas, e desempenhando papéis fundamentais, essas personagens se apresentam extremamente complexas em meio a enredos relativamente simples, configurando-se como seres frequentemente perturbados que, em geral, registram angústia e insatisfação, uma vez que são reveladores de uma sensibilidade aguda.

Antonio Candido, em seu estudo *A personagem da ficção* (1976), salienta que o personagem está sempre em consonância com os outros elementos composicionais de uma obra literária, devendo assim ser considerado em suas interações com outras noções que conformam uma obra, e nunca de maneira isolada. No que concerne a isso, em relação ao ambiente e contexto em que estão inseridos, os personagens de *Últimos fuegos* parecem estar sempre “vagueando” à procura de “algo”, pode ser um amor não correspondido que termina de forma trágica, como na narrativa *Epidemia de Traiguén*; a busca por um novo ser-estar no mundo, em *Chufa*; procura por um novo encanto na noite de Natal, em *Noticias de Japón*, a perseguição de Fuentes à procura da mulher ideal em *La invención del silencio* e a longa viagem de Miguel na busca por Aldoza, personagem de *El tono de un noble*.

As personagens, que também se conformam pelos dramas cotidianos e situações que vivenciam, põem em evidencia desvios e insatisfações. A ausência de uma identidade sólida, de quem parece ocultar-se em meio às fumaças dos fogos, constitui personagens que transitam entre as linhas oblíquas de uma narrativa à outra, tentando encontrar um lugar estável para si.

Emprestando pulsação à linguagem, as personagens de *Últimos fuegos* apresentam sintomas característicos dos seres que vivenciam a contemporaneidade, época na qual a noção de coletividade cede lugar à ascensão de um individualismo que, paradoxalmente, busca apagar e esfumazar as marcas pessoais de cada indivíduo e torná-lo parte de uma massa amorfa, torná-los verdadeiros “pollos”, como na narrativa *La epidemia de Traiguén*.⁹ Em *Últimos*

⁹ Ressaltamos que esta perda do sentimento da coletividade, característica basilar consolidada na literatura moderna, aparece intensificada nas produções literárias do século XXI.

Fuegos, essa contínua diluição das identidades evidencia-se no fato de que a maioria das personagens não possui nomes próprios, sendo caracterizadas pelo narrador com adjetivações como: *la triste*, *la inolvidable*, *el solitário*, *la ojerosa*, *la canosa*, *la atractiva*, *el mocoso*, *la ciega* e *la mujer*, que ratificam a perda de identidade e a afirmação destes como sujeitos “genéricos”. Sobre esta questão, o crítico literário Ian Watt, em sua obra *A ascensão do romance* (2010), expõe:

Logicamente, o problema da identidade individual tem íntima relação com o status dos nomes próprios; assim, nas palavras de Hobbes, “os nomes próprios trazem à mente uma única coisa; os universais lembram muitas a todos. Os nomes próprios têm exatamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo (WATT, 2010, p.19).

A esse esfumaçamento das identidades somam-se problemas que se estendem a outras esferas da vida humana, e que acarretam nos sujeitos conflitos que são resultados das relações produzidas pela/e na contemporaneidade: muitas personagens são profundamente atingidas por sentimentos de melancolia, solidão e *pesadumbre*. Não é somente *la triste* ou *el solitário* que sofrem desses males, Olivares, Palma, Gómez, Fuentes, entre outros, que parecem estar respirando “o ar de algum incêndio” e tendo “la impresión de ser una hormiga en un rincón del planeta” (Costamagna, 2005, p.151).

Henry Lefebvre aponta que a solidão, condição existencial do ser e sentimento que existe desde que “o homem é homem”, adquire na pós-modernidade uma condição paradoxal: enquanto por um lado vivenciamos uma intensa possibilidade de socialização, com o aumento das redes de comunicação e fluxos contínuos entre os seres, por outro a face do isolamento está cada vez mais escancarada, na medida em que não interagimos ou interagimos com o próximo, ainda que estejamos todos aglomerados em multidões ou conectados virtualmente a nível global com o mundo.

Assim, sob o crivo desse delineamento dos “habitantes” do “mundo caleidoscópico” de Alejandra Costamagna, aproximamos o nosso olhar de alguns deles, visando o entendimento do movimento e da trajetória que realizam entre as imagens discursivas arquitetadas na obra.

Uma “personagem-peça” que gravita em meio às paredes espelhadas deste “livro-objeto” é o misterioso Fuentes. Na narrativa *La invención del silencio*, ele é caracterizado como “un hombre tempranamente calvo de unos cuarenta años, ojos chiquitos, un ligero aire de tristeza” (2005, p.19) que “lleva una boina negra y carga

un maletín de cuero” (2005, p.22). Tal descrição sugere que Fuentes seja também o personagem mencionado na narrativa *Violeta azulado*, pois são exatamente as mesmas características atribuídas ao Fuentes de *La invención del silencio*, que nesta segunda narrativa estão para o amante da personagem “la inolvidable”: “la mujer había pasado la noche con otro, con un hombre de boina negra” (2005, p.37) e “El boina negra tenía mis años, estaba anclado en sus cuatro décadas” (2005, p. 42). A mesma idade e a marca de um acessório levado pelos personagens nos causam a impressão de que há uma repetição desse personagem, e nos levam a crer que Fuentes seja, talvez, o amante de “la inolvidable” na narrativa *Violeta azulado*.

Contribuindo para a formação das distintas imagens-fractais, há Victoria Méliis, uma personagem que vive em meio a ideogramas japoneses. Protagonista da narrativa *La epidemia de Traiguén*, Victoria é uma jovem contratada para cuidar de um bebê na cidade de Kamakura, no Japão. Em decorrência de um momento caótico que vivencia, esta personagem esquece o bebê que cuida dentro de um automóvel em um dia de muito calor, e este morre desidratado. Equivocadamente, os jornais noticiam que o bebê é seu filho, e curiosamente esta mesma personagem, assim como a mesma situação, é mencionada na narrativa *Cuadrar las cosas*, quando o narrador apresenta que

una vecina, que sabe bien lo que es construir y destruir un hijo (una tarde calurosa olvido a su bebé durmiendo en el asiento de su automóvil estacionado, y al volver lo encontró seco como una pasa) le ofrece un costurero (COSTAMAGNA, 2005, p.31).

As mesmas ações e a mesma situação levam à suposição de que esta *vecina* mencionada na narrativa *Cuadrar las cosas* é Victoria Méliis, que além de aludida nesta narrativa, também aparece em *Noticias de Japón*. Neste último relato, o narrador conta a viagem frustrada de um casal para um povoado distante, e narra o momento em que o protagonista, *él*, dentro da condução, fica atônito ao ler no jornal a notícia de que um bebê, no Japão, havia sido esquecido por sua mãe dentro de um carro, vindo a morrer asfisiado. Posto isto, o que visualizamos é a menção da mesma personagem e da mesma situação em mais de um relato, ainda que a situação e a personagem estejam situadas em locais específicos e em meio a tramas mais abrangentes.

A formação de imagens caleidoscópicas ocorre também pela presença de um terceiro personagem: *el mocoso*, o personagem Chufa de *Noticias de Japón* e da narrativa homônima *Chufa*. Em ambos os relatos, *Noticias de Japón* e *Chufa*, não há dúvidas de que o personagem é o mesmo, sendo que além do nome, a trama que se apresenta nas narrativas é, em síntese, idêntica, com exceção do ângulo narrativo que apresentam. Chufa, em *Noticias de Japón*, é descrito por *ella* (personagem protagonista) da seguinte maneira: “El mocoso no aparenta más de diecisiete años y es bastante atractivo: piel morena, pòmulos marcados, lábios algo gruesos” (2005, p.96). Na narrativa homônima, a personagem *Chufa* é descrita por *ella*, (mesma personagem protagonista da narrativa anterior) praticamente com as mesmas características físicas de *el mocoso*: “No llega a los veinte años, tiene el pelo liso y muy grueso y unos pòmulos abusivamente hundidos” (2005, p.115). Além das características físicas, no relato *Noticias de Japón*, *el mocoso* “Lleva una polera blanca estampada en el centro con la caricatura de un perro paseando a su amo” (2005, p.96), e na narrativa *Chufa* a mesma “polera blanca” é novamente mencionada como vestimenta de Chufa: “Si ahora mismo se sacara el suéter, uno podría ver que su polera tiene estampado el dibujo de un perro. (...) el perro lleva a un hombre amarrado de una Correa. Lo lleva de paseo” (2005, p.116). Tal situação nos leva a inferir que *el mocoso* e Chufa são as mesmas personagens, pois vivenciam a mesma situação, ainda que estejam sendo observadas sob diferentes perspectivas e acontecimentos.

Esse “mapeamento” de personagens que perambulam e despontam entre uma narrativa e outra, apresenta narrativas entrelaçadas pela presença desses personagens reiterados, ainda que essas consigam se estabelecer como narrativas estruturalmente “fechadas” e “completas”. A partir do entrelaçamento dessas “peças/personagens” e, conseqüentemente, destas narrativas, conseguimos visualizar que a construção discursiva arquitetada e tramada por Alejandra Costamagna remete a um sistema maior, que parece ser o da imagem do mundo como uma realidade interligada, que possui “peças” de conexão entre realidades heterogêneas aparentemente desconectadas, mas que, no entanto, estão aleatoriamente vinculadas por “fios condutores”.

Além dos personagens, esses “fios condutores” também aparecem em lugares, uma vez que há momentos em que a ambicionada privacidade dos seres do século XXI parece falhar: se ponderarmos que estamos a todo o momento

interagindo com outros seres, que estamos pessoalmente, virtualmente e até mesmo geograficamente enredados em uma trama de relações e ações coletivas, ainda que não tenhamos essa intenção ou interesse, podemos mudar nosso modo de encarar a realidade. Mesmo que não saibamos, estamos indiretamente sofrendo influências de ações de pessoas que não conhecemos, e essa conexão, causal ou não, consciente ou inconsciente, remete diretamente aos espaços da nossa vivência. A fim de representar esse entrecruzamento de lugares e, conseqüentemente, de vidas, *Últimos fuegos* também apresenta assim uma contínua intersecção dos espaços, que aparentemente circunscritos à força do acaso, regem a projeção de diversos cenários.

Esquadrinhando nas narrativas a visualização desta “geografia fractal”, nos relatos *El tono de un noble*, *Bombero en las colinas* e *Cigarrillos, el diario, el pan*, as ações ocorrem em bares impregnados de fumaça e de boemia. No entanto, em nenhum relato o bar é o mesmo: são locais diferentes, mas que possuem o mesmo “tono” de refúgio e que funcionam como “válvula de escape” para personagens que buscam neles um lugar onde possam desconectar-se da sua realidade. Assim, ainda que não apresentem exatamente os mesmos lugares, a menção a ambientes similares nos diferentes relatos provoca a criação de uma atmosfera comum¹⁰ que perfaz grande parte das narrativas presentes em *Últimos fuegos*.

Em evidência está também a cidade de Retiro, um lugar comumente presente nas obras¹¹ de Alejandra Costamagna e que, em *Últimos fuegos*, é novamente citado. Presente em algumas narrativas dessa obra, Retiro é uma das cidades que mesmo não sendo explicitamente referida, pode ser inferida através de outros

¹⁰ Acreditamos que é através desse elemento, a “atmosfera comum”, construído através de recursos discursivos específicos em cada obra literária, que se desencadeia no leitor impressões, sensações e efeitos particulares. Entendendo a atmosfera em sua relação intrínseca com o espaço da narrativa, e no caso de *Últimos fuegos* o espaço da obra em si, destacamos a noção trazida por Ricardo Gullón em sua obra *Novela y Espacio*, que apresenta o conceito de “espacialização na forma”, atentando para o fato de que a justaposição e mesclas de “peças” em uma obra literária indicam uma fragmentação temporal espacial da obra (ainda que estas “peças” sejam, paradoxalmente, o princípio unificador dos relatos de *Últimos fuegos*). Segundo Gullón (1980, p.13) “Los hechos que componen el fondo de la novela (...) deben ser reconstruidos a base de fragmentos dispersos en el libro y a veces separados por centenas de páginas. El lector ha de conectar espacialmente referencias temporalmente inconexas”. Nesse sentido, podemos pensar que além da fusão de distintos tempos e espaços, fusão esta realizada pelo leitor, que a partir daí pode alcançar a “atmosfera comum” da obra, a presença das próprias peças cria um espaço literário que permite essa mescla de peças distintas, o que por sua vez contribui para a “desobjetivação” do narrado requer um leitor capaz de reordenar e juntar as peças das narrativas.

¹¹ As outras obras da escritora que apresentam este lugar são: *Ciudadano en Retiro* (1998) e *Em voz baja* (1996).

elementos que a sugerem. Observando o movimento de essa peça no girar do caleidoscópio, visualizamos Retiro na narrativa *Cigarrillos, el diario, el pan*, cidade onde ocorrem as ações da narrativa: “Eso es frecuente en Retiro” (2005, p.123), e na narrativa *El último incendio* a cidade também é mencionada: “Canossa viaja para Retiro” (2005, p.153). Por sua vez, esta cidade possui um hotel chamado Cecil, que visualizamos nas duas narrativas referidas (*Cigarrillos, el diario, el pan*: “al pasar frente al Cecil (la mujer) vacila” (2005, p.129) e na narrativa *El último incendio*, que é um local restaurado pelo casal de personagens protagonistas.

Ao perscrutarmos uma palavra ou outra e percorrermos alguns relatos, observamos que, de acordo com o girar do caleidoscópio, há uma construção discursiva na qual a alusão e atribuição de características comuns a determinados lugares e espaços estabelece relações de completude e simultaneidade entre algumas narrativas. Isso resulta na formação de imagens distintas que instituem e representam um todo conectado que, simultaneamente, promove realidades diversas.

Assim, além de personagens e lugares, que recombina-se gerando imagens distintas, “peças-objetos” também se reiteram constantemente, estabelecendo de modo mais explícito *links* entre os relatos. Uma das “peças” que repentinamente invade algumas narrativas é o “perro”. Em *Noticias de Japón*, o personagem “el mocoso” nos diz: “Voy a comprarme un perro siberiano” (2005, p.97), e na narrativa *Cigarrillos, el diario, el pan*, o narrador, se referindo a “la mujer”, revela: “Algo, vaya a saber qué, algo ha ocurrido en su vida con un perro siberiano” (2005, p.127). Diretamente relacionado a esta “peça”, na narrativa *Noticias de Japón*, o trecho “Solo el baño delata al mocoso: la bañera tiene restos de espuma y junto a ella, en el suelo, encuentran la Enciclopedia ilustrada de perros del mundo” (2005, p.102) evidencia novamente a presença desse universo de “perros”, uma vez que esta mesma enciclopédia também está presente em *Cigarrillos, el diario, el pan*, como podemos conferir no trecho:

La mesa de la cocina es redonda y de madera oscura, de imitación caoba, y sobre ella descansan un mate, un termo plástico con flores blancas, un pedazo de pan a medio comer y la Enciclopedia ilustrada de los perros del mundo, abierta en la página de los siberianos (COSTAMAGNA, 2005, p.123).

Ainda que o efeito causado por essas aparições seja o de que esses elementos estão dispostos de modo aleatório, se entrevermos os movimentos

sobrevindos no interior desse livro-caleidoscópio a partir da presença do “perro siberiano” e da “Enciclopédia ilustrada de perros del mundo”, vislumbraremos que se formam duas imagens-narrativas habilmente entrelaçadas (*Cigarrillos, el diario, el pan e Noticias de Japón*). Tais imagens, além de apresentarem em suas tramas esses dois objetos (enciclopédia e “perros”), possuem também um casal como protagonistas, cujos nomes não são revelados em ambas as narrativas, o que parece sugerir que se trata de duas narrativas que apresentam momentos distintos da vida de um mesmo casal.

Outro componente fundamental que conforma a engrenagem caleidoscópica presente no livro da escritora chilena é o “volkswagen 1968”, também denominado de “escarabajo blanco”. No relato *Domingos felices*, a personagem “el solitário” compra, para presentear Muñeca, seu novo amor, “el Volkswagen blanco 1968 que vende el ruso” (2005, p.62). Por conseguinte, no relato *Noticias de Japón*, uma das personagens referida como “ella” “junta autos en miniatura. Sus preferidos son los escarabajos volkswagem blancos” (2005, p.93) e, por fim, na narrativa *El olor de los claveles*, a personagem Gómez “conducía su escarabajo por la alameda” (2005, p.105) quando por pouco não atropela Libertad. Ao girar entre as paredes de espelhos do livro-caleidoscópio, este elemento é combinado de diversos modos, porém, os *links* estabelecidos entre os relatos por esta pequena “peça” não estão postos de maneira explícita. Desse modo, o que de fato destacamos é que a presença do “escarabajo” remete (quase) sempre a um drama, a algo impresumível: o atropelamento de um gato por “ella” em *Noticias de Japón*, o acidente automobilístico que culmina na morte de Muñeca em *Domingos felices* e o “quase” atropelamento de Libertad por Gómez em *El olor de los claveles*. Do mesmo modo, o “bar” mencionado anteriormente (quando “mapeávamos” alguns lugares reiterados presentes nos relatos), os “escarabajos blancos” estão cumprindo a função de colaborar na criação de um ambiente, de uma atmosfera ou universo comum, moldado pelos mesmos elementos que estão disseminados ao longo das narrativas.

Por último, destacamos que, além do “perro” e do “escarabajo”, estão também presentes em *La faena* e *Cuadrar las cosas* os “boletos de micro”, que na primeira narrativa são “recogidos” por Lea y Flor, e na segunda são “coleccionados” (2005, p.25) por “la mujer”. Ainda que esta pequena peça esteja “lançada” em ambas as narrativas, não encontramos nenhuma ligação direta entre outros elementos da narrativa (personagens, o espaço e o tempo em que estas ações ocorrem). É

apenas a presença deste objeto (“boletos de micro”) que alude a algo comum, mas que não garante uma ligação intrínseca e imediata entre as narrativas.

Isto posto, enfatizamos que, enquanto algumas “peças-objetos” estabelecem relações mais visíveis entre as narrativas nas quais estão presentes, originando imagens variadas, outros elementos atuam somente na esfera simbólica, contribuindo para que a obra mantenha uma atmosfera comum, de totalidade, ainda que, paradoxalmente, esta também enfatize o particular, pois o leitor certamente não irá, ao juntar as peças-imagens desse singular quebra-cabeça, chegar a uma imagem uniforme, mas sim heterogênea desse mundo construído por Alejandra Costamagna.

Além de personagens, lugares e objetos, entre as “peças” que oscilam no interior da obra-caleidoscópio, encontramos também alguns trechos presentes em *Santa Fé* que, ao se moverem, acabam se refletindo nas estruturas espelhadas do objeto e resultando em reiteraões, encontradas na narrativa *Noticias de Japón*. Sendo assim, um evento narrado em *Santa Fé* é retomado e “lançado” novamente em *Noticias de Japón*. Na sequência, observemos os segmentos que elucidam esse processo de reescrita e intratextualidade entre as narrativas:

A la **ojerosa** se le ocurre una idea: amarra todas las bolsas con un cordel y en un extremo incorpora las llaves de su **propia** maleta. Se asegura de que, al chocar, las llaves suenen como campanillas. Le entregan el cordel a la ciega para que sostenga como **si fueran** las riendas de un caballo y se alejan a paso rápido. La ciega sonríe e solloza al mismo tiempo (COSTAMAGNA, 2005, p.14).

e

A la **canosa** se le ocurre una idea: amarra todas las bolsas con un **mismo** cordel y en un extremo incorpora las llaves de sus maletas. Se asegura de que, al chocar, las llaves suenen como una campanilla. Le entregan el cordel a la ciega para que lo sostenga como las riendas de un caballo, y se alejan a paso rápido. La ciega sonríe e solloza al mismo tiempo (COSTAMAGNA, 2005, p.100).

No primeiro trecho, a protagonista das ações é a personagem “la ojerosa”. No entanto, embora as ações narradas neste trecho sejam exatamente as mesmas presentes no segundo trecho, pertencente ao relato *Noticias de Japón*, a protagonista das ações desse segundo é outra, denominada “la canosa”. Esta é a principal diferença presente entre uma “peça” e outra, ainda que as palavras grifadas em negrito, que realçam as diferenças existentes entre o primeiro e segundo segmento, revelem a falta ou presença destes termos em um e outro. Entretanto, não é apenas entre essas narrativas que este processo de intratextualidade ocorre.

Nas narrativas *Noticias de Japón* e *Chufa*, assim como em *La Epidemia de Traiguén* e *Domingos felices*, há semelhante processo de reescrita, ainda que sob perspectivas distintas, o que gera a impressão de simultaneidade (dos acontecimentos) e conexão direta entre esses relatos.

Até esse momento, visualizamos situações, objetos, lugares, personagens e trechos reiterados que surgem de modo aparentemente aleatório em algumas narrativas que compõem *Últimos fuegos*. Procuramos destacar os “caquinhos” que assumem enfaticamente a presença de repetição, para que através da visualização deste “mapeamento” de “peças”, observemos como a partir deles algumas narrativas se enredam, e, mesmo que conservem sua autonomia, são permeadas pela criação de uma atmosfera comum que gera a impressão de estarmos diante de um mundo “fragmentado”, mas ao mesmo tempo unido por elementos que se “atravessam” fortuitamente. É este girar caótico e contínuo de “peças” que parecem atuar sobre a força do acaso, e que parecem combinarem-se sem que consigamos apreender a lógica que rege seus entrecruzamentos, que tem origem o que estamos denominando de livro-caleidoscópico.

Esta impressão, de que os elementos estão distribuídos sem uma razão determinada, será mais adiante explorada em *Noticias de Japón*, onde será possível visualizar a lógica da construção do relato. Na sequência, veremos como o acaso parece atuar não somente na disposição desse jogo de “peças” caleidoscópicas, mas no nível conteudístico de algumas narrativas de *Últimos fuegos*.

3.2. O acaso enquanto mecanismo estruturador

O objeto caleidoscópico apresenta a projeção de peças regidas por uma ordem que não consegue ser premeditada por aquele que gira esse artefato. Em *Últimos fuegos*, esta força “imprevisível” que arranja as “peças” a partir de um mecanismo indeterminado também parece atuar, na medida em que há episódios nos quais ocorrem interrupções repentinas de sequências de ações planejadas e previstas pelos personagens, o que fortalece a sugestão de que a referência dessa obra não é um real regido por leis e ordens causais, mas um real onde as forças dinâmicas do acaso estão a todo o momento atuando.

Incorporando esse elemento, *Santa Fe* desvela o fortuito no momento em que, subitamente, uma mulher cega (“la ciega”) cruza no caminho de “la ojerosa” e de “la triste” em uma estação de ônibus, ainda que não alterando bruscamente a

previsão de trajeto e ações que “la ojerosa” e “la triste” tinham antes de encontrá-la, mas sim a maneira dessas perceberem e se sentirem no mundo. Neste caso, enquanto em um primeiro momento o planejamento futuro de ambas as personagens deveria obedecer a uma sequência ordenada de ações idealizadas, a partir do encontro com a cega, a narrativa se reinventa e a previsibilidade cede lugar à instabilidade: as personagens se movem guiadas pelo imperativo do imprevisto.

Já no relato *Violeta azulado*, a contingência permeia a narrativa no momento em que “el solitário”, personagem protagonista, avista “la inolvidable” caminhando pela rua em direção ao seu apartamento. Em um momento de distração, essa deixa cair a garrafa de vinho que traz consigo e, a partir desse incidente aparentemente insignificante, a personagem depara-se com o jovem “del almacén”, jovem esse que subitamente desponta na narrativa com a função de auxiliar “la inolvidable” nessa circunstância inusitada. Este imprevisível encontro, que culmina na destruição da relação entre “la inolvidable” e “el solitário” (que observou todos movimentos dessa personagem e de seu jovem “ajudante”), gera um desfecho trágico, que certamente seria outro se este encontro fortuito entre o jovem e “la inolvidable” não tivesse ocorrido.

Na narrativa *Bombero en las colinas*, o acaso persegue o personagem Palma, que após a morte de seu filho, casualmente entra em um bar, onde, sem premeditar nada, trava uma relação de intensa cumplicidade com Olivares, o dono do estabelecimento. Esta mesma força, que irrompe e move as peças dessa narrativa, também se manifesta em *Domingos felices*: desde o eventual momento em que “el solitário” e Muñeca se conhecem na verduraria do russo, até o fatídico acidente de trânsito no qual Muñeca morre, o acaso persegue as ações e vivências do personagem protagonista, uma vez que as expectativas dos personagens em relação a um futuro próximo sofrem constantes desvios.

No relato *El olor de los claveles* também é possível identificarmos a presença do fortuito, um acontecimento desencadeia inúmeras outras ações não planejadas pelos atores da narrativa: um “quase” atropelamento de Libertad por A. Gómez faz com que esta conheça Gomez, interaja com ele e o leve a envolver-se afetivamente com ela. É também de um encontro imprevisível que se conforma a narrativa *La Epidemia de Traiguén*, na qual Victoria Mélis e Santiago Bueno se encontram em uma cidade japonesa, desestabilizando toda e qualquer previsão frente ao que estava premeditadamente planejado pelas personagens. Já em *Chufa*, a

personagem protagonista perambula por uma cidade na noite de Natal quando, inesperadamente, ao entrar em um microônibus recebe uma proposta de um casal desconhecido, convite intempestivo que resulta em ações e consequências não planejadas, e que alteram certo planejamento do casal.

Nessas narrativas, é possível constatar a presença do acaso permeando a vida e ações dos personagens. Reconhecendo tal configuração, aqui considerada a porta de entrada para uma leitura da obra em sua “totalidade”, o acaso é evidenciado e visualizado na falta de controle dos personagens sobre determinadas situações que vivenciam em episódios não planejados, sendo que, no plano estrutural, esse elemento se apresenta na impressão aleatória que a dispersão de peças reiteradas ao longo de algumas narrativas da obra gera no decorrer da leitura. Assim, a presença do acaso em um nível conteudístico advém do fato de muitas narrativas explicitarem tal elemento no desajuste entre a ordem a princípio desejada dos acontecimentos e a desestabilização desses frente a desvios sempre imprevisíveis. Os elementos ocasionadores dessas rupturas podem se localizar justamente no momento em que o acaso inunda a narrativa, ou seja, podem ser encontrados no ponto em que o previsível cede lugar ao não-previsível, desencadeando, conseqüentemente, a não-linearidade dos acontecimentos. Contudo, é possível afirmar que o discurso literário presente em *Últimos fuegos* não é arquitetado de modo fortuito, caótico, como o discurso de algumas vanguardas do início do século XX, por exemplo, que se caracterizavam por uma escrita automática e acidental, mas sim um discurso que apresenta um planejamento minucioso e que, justamente em decorrência desse planejamento, pode apresentar o acaso em seu arranjo: é a paradoxal desordem ordenada que sustenta as dinâmicas aleatórias de *Últimos fuegos*.

3.3. Notícias de Japón: um olhar atento sobre uma “imagem”

Na contramão das conceituações que tomam o acaso enquanto pura desordem e confusão, James York, no ano de 1975, utilizou a expressão “desordem ordenada” para contrapor-se justamente à noção comum de acaso como “desordem absoluta”. Defendendo que há um padrão de organização existente por trás da aparente desordem, o autor aponta a imprevisibilidade como noção que, ao lado do aleatório e da não-linearidade, conforma este elemento que estamos denominando de acaso.

Nesse sentido, e objetivando a partir de um nível “micro” o entendimento do funcionamento do livro-caleidoscópio, nosso olhar focaliza o relato *Noticias de Japón*, buscando compreender como ocorre o entrecruzamento de “peças” e se o acaso se apresenta tanto no nível temático quanto estrutural dessa narrativa. Nesse sentido, nosso intuito é explicitar não somente como ocorre a reiteração das “peças” que constituem esse relato, mas acompanhar o movimento e trajeto que estas realizam, perseguindo o entendimento de como o acaso se constitui em um pilar estruturador da narrativa. A escolha de *Noticias de Japón* justifica-se por apresentar com maior acuidade a tônica do entrecruzamento de “peças” e por condensar a mesma construção de grande parte dos relatos da obra.

Noticias de Japón apresenta um enredo que poderia ser considerado trivial: um jovem casal de namorados resolve passar a noite de “Navidad” em um pequeno povoado chamado Campana, que fica a pouco mais de uma hora da cidade onde vivem. Com o propósito de realizarem tal desejo, embarcam em um microônibus, e já estão a caminho do povoado quando uma perturbadora e inquietante dúvida irrompe: teria ficado ligada a chave do gás? A partir deste momento, contrastes e desavenças surgem entre o casal que, em cinco anos de namoro, nunca havia discutido. O narrador, onisciente e distanciado, que aparenta estar não somente dentro do microônibus, mas da mente do casal, acompanha e narra as fugazes cenas desta viagem frustrada, revelando as intimidades e minudências das personagens que conhecemos apenas por *él* e *ella*, como se eles resistissem a uma identificação precisa.

Em meio ao trajeto, dentro do microônibus, é que as ações ocorrem: ela está distraída observando, através da janela, as pessoas nas ruas e os fogos de artifício: “viaja despreocupada, mirando por la ventana igual que si estuviera frente a un televisor gigante” (2005, p.92). A fim de acentuar a diferença existente entre o casal, o narrador nos conta que ele se encontra “absorto en una noticia dura”, que o afeta profundamente. Segue o trecho que apresenta tal notícia:

(...) una mujer conduce un automóvil con su hijo de diez meses en el asiento trasero, se estaciona, baja sola, permanece en la calle buena parte del día y, cuando regresa, descubre que ha olvidado a su hijo en el auto: el niño ha muerto. La tragedia ha ocurrido el día anterior en Japón, pero él siente como si hubiera sucedido hoy, aquí, ahora, en la micro en que atraviesa la ciudad con su mujer (COSTAMAGNA. 2005, p.92).

Esta cena, que entrecruza o enredo de *Noticias de Japón*, condensa a nível temático outra narrativa presente na obra: *La epidemia de Traiguén*. Desempenhando o papel de peça-síntese, denominamos esta epidêmica “peça” de “Peça I”, pois é o primeiro “caquinho” que cruza a narrativa *Noticias de Japón* e que estabelece conexões entre esta narrativa e *La Epidemia de Traiguén*. Essa “Peça I” nos apresenta um momento da vida da jovem Victoria Mélis, que, apaixonada pelo seu chefe de trabalho, Santiago Bueno, vivencia com ele um envolvimento fugaz, até ser demitida da empresa. Na cidade japonesa de *Kamakura*, Santiago Bueno abre uma filial de sua empresa, e Victoria Mélis decide segui-lo até esta cidade, onde prontamente consegue um emprego de babá. Em um determinado dia, não mais movida pela ambição de encontrar seu amado Santiago, e ao estar casualmente passeando de carro com o bebê que cuida, vê seu chefe acompanhado de outra mulher em um hotel da cidade e, de tão surpreendida, incrédula e transtornada com o encontro inesperado¹², invade o quarto onde estão Santiago e a gueixa, e acaba atacando ambos. Neste episódio, ao tentar defender-se do ataque de Victoria, a gueixa esfaqueia a jovem, que morre instantaneamente. Enquanto isso, dentro do carro, o bebê morre asfiziado. A narrativa finaliza com os jornais noticiando esses acontecimentos e atribuindo, por engano, a maternidade do bebê à Victoria Mélis.

A presença desta “peça-síntese”, pequena peça inserida no enredo de *Noticias de Japón*, desempenha uma função específica, pois convoca um olhar de insatisfação, preocupação e perturbação de *él* em relação à *ella*, já que, segundo ele, ela mesma parece ser tão distraída quanto a “mãe” do bebê morto. Além deste efeito, esta notícia do jornal (peça-síntese) cria uma atmosfera desestabilizadora, que antecede justamente o momento em que o casal está prestes a passar por um grande conflito, gerado pela dúvida a respeito da chave do gás:

Aunque no quiera reconocerlo, una perturbadora idea le tansladra la mente: si tienen un hijo, a ella podría ocurrirle lo mismo. Eso lo aflige justo antes de descubrir lo del gas. Ya ahora la noticia de Japón le viene a la cabeza con insistencia (COSTAMAGNA, 2005, p.92)

Além de causar a impressão de que a realidade humana é conformada a partir de um entrecruzamento de diversas realidades simultâneas e aleatórias, a inserção desta “peça” gera efeitos que contribuem para o desenvolvimento da

¹² Notemos que neste conto o circunstancial encontro entre Victoria Mélis e Santiago Bueno, em meio a uma cidade japonesa, desestabiliza toda e qualquer previsão frente aquilo que poderia ser premeditado, e evoca a presença do acaso como um elemento composicional de nível temático.

narrativa: o olhar de insatisfação que o personagem protagonista lança à *ella*, e que é corroborado pela dúvida que os aflige, resulta em uma longa sessão de discórdia, pois ele deseja regressar para averiguar se o gás ficou, de fato, ligado ou não, e ela, contrária a essa ideia, contesta:

De ninguna manera, se resiste ella, mientras intenta recordar cada movimiento de antes de partir. Envolvieron los regalos, armaron las maletas, regaron los cactus, tomaron té y comieron galletas de agua: todo con el tiempo justo (COSTAMAGNA, 2005, p.93).

Além dessa “peça”, síntese de *La Epidemia de Traiguén*, o movimento giratório do livro-caleidoscópico provoca a inserção de outra imagem, de outra “peça”: a narrativa *Chufa*, que se insere em *Noticias de Japón* após a decisão do casal de não retornar para casa, pois, se voltassem, chegariam a Campana após a meia-noite, o que, segundo ela, seria um “insulto a nosotros mismos” (2005, p.96). Deste modo, resolvem pensar em outra possível alternativa. Nesse momento, “ella” avista no microônibus um jovem menino, um “sensato mocoso”, com quem trava um diálogo e que, por uma quantia em dinheiro, aceita a proposta de ir até o apartamento verificar se o gás está ou não lacrado. Após esse encontro com “el mocoso”, a tranquilidade volta a reinar na vida do casal. Porém, essa felicidade dura somente até o momento em que ela percebe que esqueceu algo mais, que parece ser o presente dele. Não há outra opção senão a de retornarem ao apartamento. Desolada, ela “le pide entonces que anime el regreso. Él accede a contarle una historia” (2005, p.98), história que, apesar de algumas diferenças (ele batiza “la triste” como “la canosa”, e “la ojerosa” passa a ser “la atractiva”), possui exatamente o mesmo enredo de *Santa Fé*, primeira narrativa de *Últimos fuegos*:

La historia es ésta: la canosa y la atractiva (...) están de pie en un andén. Por fin han tomado vacaciones. Un guarda les informa que los pasajes no se compran allí, sino a dos cuadras de la estación. (...) La canosa se queda. A los dos minutos ya está conversando con un hombre (...) el hombre está con su familia. La familia le integra él, un niño pequeño que no deja de llorar y una mujer de mirada perdida. (...) El niño se comería un caballo, por eso llora tanto, le explica. El hombre desearía ir a comprar algo de comer, pero tiene un problema: su mujer es ciega y no puede dejarla sola (...). La canosa se conmueve y le dice que no se preocupe, vaya rapidito mientras yo cuido a su mujer y los bultos. (...) a los pocos minutos entra la atractiva y se acerca a la canosa. Deben partir de inmediato (COSTAMAGNA, 2005, p.99).

A “Peça” II se localiza na narrativa *Noticias de Japón* logo após o exato momento em que o casal consegue solucionar, em parte, o problema que o afligia, momento em que, preocupados e ansiosos por estarem retornando para casa, ela

pede a ele que lhe conte uma história. Enquanto a “Peça” I desempenha a função de criar uma atmosfera de tensão na narrativa, a “Peça” II desempenha o papel oposto, pois ameniza as preocupações de *ella* que, como consequência da história que lhe é contada, acaba dormindo.

Desafiando o leitor a estabelecer as conexões entre as “peças” lançadas ao longo da obra, *Noticias de Japón* posiciona-se sequencialmente após as narrativas *La epidemia de Traiguén* (“Peça” I) e *Santa Fé* (“Peça” II), conformação que pressupõe primeiro a leitura dessas duas narrativas, para que o leitor consiga visualizá-las como “peças-síntese” em *Noticias de Japón*. Este ajustamento produz a sensação de que, além de um universo emaranhado, estamos frente a um entrelaçamento realizado por forças do acaso, que unem vidas, destinos e situações comuns. Tal impressão é suscitada quando a obra é tomada em sua totalidade, pois é o conjunto das narrativas que explicita esta série de entrelaçamento de “peças”, que parecem realizar um movimento aleatório, ou seja, sem qualquer sequencialidade e causalidade. Acreditamos que isso demonstra uma atitude reacional da autora, que serve para indicar, talvez, que o emaranhado de entrecruzamentos resulta de uma tentativa racional de unir, de colocar em correspondência aquilo que aparentemente não teria correspondência.

Buscando compreender o arranjo e disposição das “peças” formadoras de novas imagens que se entrecruzam num perpétuo movimento de entretecer, constatamos que o entrecruzamento das peças-síntese é planejado e arranjado minuciosamente. Cada uma desempenha um papel e função específica na narrativa em que se encontra, o que acarreta no adensamento da leitura que aqui realizamos: a de que esta obra revela uma ordem (aparentemente desordenada e desconexa) que subjaz à impressão aleatória que temos em relação à grande maioria das narrativas da obra, quando esta é vista em sua “totalidade”.

Assim, o desejo do casal em seguir sua viagem rumo a Campana, onde passaria a noite de Natal, é posto em xeque pela incerteza em ter ficado, ou não, o gás ligado no apartamento. No entanto, essa dúvida desestabilizadora é reparada, em parte, pelo encontro inesperado entre o casal e “el mocoso”, menino que, pago, aceita ir até o apartamento verificar o gás. Esse encontro episódico e acidental, que ocorre em função do cruzamento entre as linhas espaciais e temporais dos três personagens, explicita o rompimento de sequências de ações premeditadas. Assim, em meio a um trajeto que a princípio estava linearmente planejado pelo casal,

ocorrem adversidades que resultam no rompimento dessa previsão linear: à dúvida, que desestabiliza emocionalmente o casal, soma-se a ampliação da primeira incerteza, pois além da insegurança em relação ao gás, esquecer “algo mais” foi o ensejo movedor para que se efetivasse o rompimento do trajeto planejado. Tais episódios explicitam os momentos nos quais o trajeto realizado na busca da concretização do desejo e da satisfação começa a ser percorrido em curvas, até culminar em um total descaminho da rota planejada.

Diante do exposto, a busca da concretização do desejo do casal em *Noticias de Japón*, é a propulsora das ações, ainda que esta busca seja interrompida, pois a tensão existente entre esse desejo pela satisfação e a imprevisibilidade dos sucessos mundanos movidos pela presença do acaso, desencadeia, não raras vezes, o entrecruzamento de fenômenos independentes que alteram previsões e leis aparentemente imutáveis e abalam a estabilidade daquilo que foi previamente programado. Desse modo, o fato do casal não ter conseguido ir para Campana se relaciona diretamente a uma das noções principais que conformam o acaso: a não-linearidade, que culmina na ocorrência de interrupções da meta pré-determinada pelos sujeitos.

Considerado o acaso no plano temático da narrativa, a intenção agora é verificar como estas ações são discursivamente arranjadas no plano estrutural. Tal caminho possibilita tornar palpável a concretização da relação entre a ordem dos eventos da história e a ordem em que os acontecimentos são apresentados no discurso, em outros termos, a relação entre argumento e a trama da narrativa.¹³

Os lamentos assolam o mundo interior de *él* e *ella*, que discutem sobre a possibilidade do gás ter permanecido ligado no apartamento onde moram. Frente a esta indeterminação, *él* “lamenta” (2005, p.91), pois acredita na culpabilidade da companheira. *Ella*, não muito diferente de *él*, pensa que “*él* tambien podría haber pensado en cerrar la llave del gás” (2005, p.91). Esse aborrecimento, que culmina em uma discussão do casal, e que percorre a narrativa *Noticia de Japón*, apresenta-se segmentado e interrompido por outros acontecimentos inseridos ao longo da narrativa, que ora ocultam, ora revelam a discussão do casal.

¹³ Na esteira de Maria Isabel Filinich o tempo narrado implica, entre outros aspectos, na comparação entre a trama, que, segundo a autora é “la disposición que los sucesos asumen en el texto” (1998, p.51) e o argumento, esse último definido como “el encadenamiento lógico y cronológico de los sucesos” (1998, p.50).

Anterior a este evento inicial (Discussão I) *él* lê no jornal o triste episódio de um bebê morto por asfixia, no dia anterior, no Japão. Como consequência, a “Discussão I” é cessada pela presentificação de uma ação anterior realizada “**antes**¹⁴ de discutirem” (2005, p.91), advérbio (em destaque) que expressa o valor de anterioridade do tempo da narrativa. Nesse sentido, acompanhamos uma construção discursiva cuja ordem dos acontecimentos acomoda uma não-linearidade, um retorno ao episódio anterior em relação ao tempo (presente) da narração (enunciado). Não é apenas o regresso, mas também a simultaneidade, a sincronia de ações em um mesmo tempo que visualizamos em *Noticias de Japón*:

(...) **cuando** ella empieza a describir la gente cargada de paquetes, **cuando** intenta descifrar qué lleva cada ciudadano en sus bultos, **él está** absorto en un una noticia dura (...) **él siente** como si hubiera sucedido **hoy, aquí, ahora, en la micro** (COSTAMGNA, 2005, p.92).

Considerando que o advérbio temporal “cuando”, destacado no trecho anterior, indica o momento em que ela está realizando uma ação, que se soma ao estado (“está absorto”) e ação (“siente”) que ele apresenta neste mesmo momento em que ela “empieza a describir”, o simultâneo é efetivado na narrativa. Além disso, a presentificação (“hoy, aquí, ahora, en la micro”) de acontecimentos que ocorreram em outro tempo e em outro espaço (“La tragedia ha ocurrido en el dia anterior, en Japón”) pelo personagem *él*, dá margem para pensarmos na materialização de cruzamentos entre tempos e espaços distintos. Essa simultaneidade, é construída pelo narrador, que a partir de uma visão privilegiada, mostra o distanciamento entre a mente de ambos. Tal distanciamento tem origem no fato de ambas as esferas mentais serem interpeladas por um horizonte externo povoado de movimento, de pessoas estranhas que carregam coisas. A contingência e a saturação do espaço parece retirar também o foco das personagens, descentrá-las, distraí-las.

O terceiro parágrafo de *Noticia de Japón*, que inicia com o advérbio temporal “ahora”, instaura o tempo presente do narrado: neste momento, ambos as personagens se concentram na problemática do gás, e “*él* no lee el diário ni ella mira por la ventanilla de la micro” (2005, p.93). Por conseguinte, a simultaneidade de ações anteriormente realizadas pelo casal dá lugar a um retorno e continuação da primeira cena da narrativa, a discussão, agora em sua sequência “II”. Tal sequência é a tentativa de *ella* recordar cada movimento que realizaram antes de partir, trazendo o passado para o presente a fim de que consigam encontrar as causas

¹⁴ Esse e todos os demais grifos em negrito são de nossa autoria.

inicias que levaram, ou não, ao esquecimento da chave do gás: “Envolvieron los regalos, armaron las maletas, regaron los cactus, tomaron té y comieron galletas de agua: todo com el tiempo justo” (2005, p.93), uma vez que, se ocupar de muitas coisas em um curto espaço de tempo podem ocasionar o esquecimento. A expressão “tiempo justo” revela a insistência dos personagens em “cuadrar las cosas” (expressão presente em várias narrativas, revelando a obsessão e desejo de tudo controlar) e tentar estabelecer a ordem sobre os acontecimentos, que devem se dar em um “tempo exato”. Nesse sentido, as personagens parecem que se esforçam por conseguir deslindar o que fazem, pois já não sentem o que fazem, devido ao constante estado de dispersão. Esse é o grande drama: não conseguem prever porque a previsão implica tempo e o que falta é o tempo para pensar, organizar e refletir. Essa busca é explicitada quando *él* diz (a *ella*): “Deberías haberlo previsto” (2005, p.93) e ela, indignada, responde: “¿Cómo podría preverlo?”. O diálogo não só evidencia a fragilidade humana frente a imprevistos, mas a impossibilidade de controlar situações que são externas ao círculo de causalidade no qual estamos habituados a transitar. Através desse episódio, os personagens evidenciam as condições de um sujeito perturbado pela perda do controle e pela falta de destreza em lidar com o alvedrio dos encontros e dos movimentos díspares.

Obsessivamente, a notícia japonesa persegue *él*, que recorda as imagens do bebê morto, assim como evoca a lembrança de um episódio ocorrido em tempos idos: a memória, que novamente presentifica o passado recente (“le vuelve al pensamiento la imagen del niño en Japón”), ativa por sua vez um episódio ainda mais longínquo, “un cuadro preciso”, que consiste no atropelamento de um gato por ela, atropelamento que resulta no fato de, agora, eles estarem andando em um microônibus e não em um carro particular: “Piensa que si el gato no se hubiera atravesado esa tarde en el camino, quizás ahora estarían en el escarabajo y no en una micro” (2005, p.93).

Ainda realizando o movimento de contínuo regresso ao passado, ora próximo ora distante, o narrador apresenta o momento em que a ideia de viajarem a Campana nasceu: “**Un par de meses atrás** ella sugirió abrir los regalos mirando el mar. Él accedió su petición” (2005, p.95), expressão (em destaque) que apresenta a volta a um passado próximo. Nesse sentido, constatamos que a causalidade presente no arranjo discursivo desta narrativa anda de mãos com os saltos e digressões que, por sua vez, moldam um discurso não linear. Somam-se a isso as

reações do casal diante do conflito que vivenciam e que são apresentadas pelo narrador: “Ellos están perdiendo el ánimo esta noche, no saben si lo suyo es mala suerte o mera regularidad (...) ella se nega a pensar em **desviarse del trayecto**” (2005, p.96). A expressão final desse trecho (em destaque) sintetiza a pugna em resistir àquilo que não estava planejado, em insistir em algo que, repentinamente anulou as expectativas de realização, em que acreditamos que ainda possamos ter algum controle sobre.

A discussão do casal, em seu terceiro e último episódio (Discussão “III”), é interrompida quando o casal parece ter encontrado uma solução para o problema do gás: ela “ahora” “apunta com la mirada al pasajero de enfrente” (2005, p.96). O casal se aproxima do menino que “al principio se resiste a la idea” de verificar o gás, mas que acaba aceitando a proposta. Com a aceitação “han vuelto a ser felices” e “suspiran aliviados” (2005, p.97). No entanto, esse alívio tem fim quando ela percebe que esqueceu algo mais, constatação que os leva, inevitavelmente, ao retorno, a “desviarse del trayecto”: “ellos retornam tristes” (2005, p.97). Já dentro do outro microônibus que os levará para casa, ela pede a ele que “anime el regreso”, e que conte uma historia qualquer. *Él*, por sua vez, “recuerda algo que alguna vez le contó su madre” (2005, p.99). Nesse momento, visualizamos novamente a ruptura da ordem linear dos acontecimentos, em razão de sermos outra vez remetidos a um passado distante, o passado da reminiscência de histórias da personagem.

Enquanto na maior parte da narrativa encontramos saltos, antecipações, retrospectivas, cortes e rupturas, ao final da narrativa as ações ocorrem linearmente, ou seja, não são desviadas por voltas ao passado ou saltos para o futuro, pois, chegando ao apartamento, “recuperan la tranquilidad”, encontram “el mocos”, “recorren la casa punto por punto”, “cocinan”, “se beben la champaña y se van a acostar” (2005, p.102).

Se fossemos pensar na disposição dos fatos em uma ordem linear, ou seja, sem as digressões realizadas que remetem a tempos interiores ou anteriores ao presente da narrativa (o trajeto à Campana), teríamos a seguinte ordem de acontecimentos, cronologicamente ordenados pelas leis do tempo físico: primeiro o episódio em que nasce a ideia de viajarem até a cidade de Campana, seguido do momento da leitura da notícia (notícia advinda de acontecimentos que ocorreram no dia anterior, no Japão) e, na sequência, o surgimento da dúvida em relação ao gás, quando estão concretizando o desejo ponderado dois meses atrás. Poderíamos

pensar nas discussões, que aparecem deslocadas em momentos diversos (I, II e III), em uma só sequência, até o momento em que parte do problema a princípio se resolve pelo encontro do casal com “el mocoso”. Seguindo esse rearranjo da ordem cronológica dos fatos, só então ela perceberia que esqueceu algo mais e eles voltariam para casa.

Alguns instrumentos que possibilitam a construção de um discurso no qual o narrador antecipa os acontecimentos e informações, ou, ao contrário, recua no tempo para apresentá-las, foram considerados nesta análise. Narrativa na qual uma das principais características conformadoras é a economia de meios, esta utiliza a analepse justamente pelo fato de existirem momentos em que é necessário elucidar as vicissitudes do presente através do confronto com fatos que ocorreram no passado, mas que continuam ecoando no presente, e cuja recuperação é fundamental para a compreensão da história que está sendo narrada. Em *Noticias de Japón*, esse mecanismo discursivo pode ser visualizado, por exemplo, quando *él* não consegue esquecer da notícia lida no jornal, tornando-a presente, e quando este personagem resgata do passado o atropelamento do gato por *ella*. Entre os recursos de subversão da ordem temporal que jogam com a organização temporal discursiva, há também a prolepse, que possibilita a construção de um discurso no qual o narrador antecipa os acontecimentos e informações. No início da narrativa, acompanhamos a antecipação da discussão do casal e a problemática que move a narrativa: a dúvida em torno do gás, que não sendo muito evidente nos primeiros parágrafos, só se torna explícita ao longo do relato, como se o narrador conseguisse organizar linearmente o relato.

Considerando a análise realizada, constatamos que, além de presente no plano temático, a não linearidade se visualiza também no arranjo discursivo de *Noticias de Japón*, que lança mão de recursos de organização e disposição discursiva (trama) que diferem em relação ao plano da história da narrativa (argumento). A construção realizada através de analepses e prolepses culmina na mimetização do próprio assunto do relato: a quebra da linearidade, ainda que não de certa causalidade dos acontecimentos. Nesse sentido, a disposição discursiva dos eventos revela o não-linear e, conseqüentemente, o acaso, que tornando questionáveis as certezas e suscitando indagações acerca do nosso real, se coloca como ingrediente que molda o nosso universo, e, principalmente, o universo costamagniano.

4. A DIALÉTICA DO TODO E DA PARTE

É sob a forma de fragmentos que as coisas olham o mundo.
Walter Benjamin

A partir da análise anteriormente realizada, que evidencia a presença do “acaso/aleatório” como elemento configurador de *Últimos fuegos*, movemo-nos agora em direção à compreensão de como a noção de “fragmento”/“fragmentação”, elemento formador do real contemporâneo, se concretiza em algumas instâncias narrativas (personagens, tempo e espaço) de *Últimos fuegos*, tanto em sua disposição formal quanto conteudística.

4.1. “As peças” sob a ótica do “estilhaço”

Em função do laço que possui com as manifestações estéticas, a realidade contemporânea nos leva à discussão de um dos seus principais elementos constituidores: a “fragmentada” identidade do sujeito. Sobre esse princípio, o teórico Stuart Hall, em seu trabalho *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), apresenta aquilo que denomina de “descentramento” do sujeito, uma vez que a transitória identidade deste se constitui a partir de relações interpessoais mais agudas do que as vivenciadas e iniciadas na modernidade. Se opondo às culturas do passado, que forneciam aos indivíduos fortes localizações sociais, as estruturas do presente estariam desconstruindo as identidades culturais fixas, num completo abandono das noções de sujeito do iluminismo e sujeito sociológico, originando, por sua vez, um sujeito “deslocado”.

Nessa perspectiva, desertor de uma vida segura e detentor de uma falsa autonomia sobre si, o indivíduo entra em crise, pois antes unificado, agora vê sua integridade ser esfacelada diante de um sistema que lhe tira cada vez mais a visão da “totalidade” (enquanto indivíduo consciente de si e de suas potencialidades). Essa identidade, constantemente transformada pelos sistemas culturais e econômicos, é configurada também pela necessidade de adaptação em uma sociedade que influi e é influenciada pela globalização. Imerso em uma violência de todos os graus e tipos, e oscilando entre uma expressão apática e outra hedonista, o sujeito contemporâneo não possui uma identidade cristalizada, mas sim uma identidade que não apresenta estabilidade nem senso de direção, uma vez que não possui uma estrutura nem psicológica nem emocional que lhe forneça equilíbrio.

Essa “fragmentação”, que ocorre não somente no âmbito do indivíduo, mas também dos espaços de vida social, que acentuam e corroboram para uma individualidade exacerbada, confirmam que não há mais um ponto de referência em torno do qual o sujeito possa gravitar e se constituir, mas sim inúmeros pontos que acabam gerando um modelo de subjetividade que silencia as possibilidades de reinvenção do sujeito, de valorização das singularidades e de reconhecimento do próprio desejo.

Assim, neste mundo interligado por uma teia sócio-política-econômica-cultural, além das transformações na constituição da identidade desse indivíduo, a “modernidade tardia” também apresenta novas formas de reestruturação do espaço e do tempo. Stuart Hall, ao considerar o indivíduo e a sociedade como elementos conjugados, assegura que a sociedade contemporânea modifica a percepção do tempo-espaço, uma vez que as localidades se misturam e desaparecem, convergindo a uma unidade global.

Contribuindo para essas reflexões, o teórico Marc Augé, em *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade* (1994), também discute questões ligadas à subjetividade do sujeito contemporâneo, constituída através dessa nova experiência e percepção do tempo-espaço. Propondo uma reflexão renovada sobre essas categorias e suas relações com a formação do sujeito, o autor confirma as inúmeras visões contemporâneas sobre a noção de tempo, que devido ao mundo tecnológico, é cada vez mais acelerado, resultando em um conseqüente aceleração da história através do excesso de informações e interdependência do mundo. Essa aceleração temporal, que propicia uma maior mobilidade espacial, gera também uma intensa troca de bens e serviços e fluxos de informação, que fazem do mundo pós-moderno um lugar cada vez mais interligado e gerador daquilo que, a nível espacial, Marc Augé define como “não-lugares”¹⁵.

Retratados como espaços de passagem, zonas de circulação de pessoas, consumo e comunicação (os aeroportos, as estações de metrô, as vias expressas, as salas de espera, os centros comerciais e demais lugares destinados ao consumo), os não-lugares não suscitam qualquer tipo de identidade do sujeito, visto

¹⁵ Esses denominados não-lugares se opõem aos lugares, que ao fundamentarem-se na ideia de totalidade, são antropológicos, identitários, históricos e relacionais, pois fomentam as relações interpessoais e provocam a criação e constituição indentitária do sujeito, que se sente pertencente ao lugar.

que estão unicamente a serviço de um movimento de satisfação das necessidades de consumo e são instituídos pelo movimento de pessoas em trânsito constante. Este “excesso de espaço”, produz locais que acolhem o mundo através dos processos de concentração urbana e migrações populacionais, e gera também estes não-lugares, frutos da superabundância espacial, que, por sua vez, correspondem a

espaços onde coexistimos ou habitamos sem vivermos juntos, onde o estatuto de consumidor ou de passageiro solitário passa por uma relação contratual com a sociedade. Estes não-lugares empíricos (e as atitudes de espírito, as relações com o mundo que suscitam) são características do estado de sobremodernidade. (AUGÉ, 1994, p. 157)

Enfraquecidas nos não-lugares, as relações entre os indivíduos são majoritariamente estabelecidas através dos textos, isto é, através de imagens e publicidades. Tal (in)comunicabilidade acentua, por sua vez, o sentimento de solidão do sujeito, que ao percorrer mecanicamente esses espaços despersonalizados que enfraquecem as referências coletivas e geram um individualismo exacerbado, sente-se sem identidade num mundo comprometido apenas com aquilo que é transitório. Assim, nos embasando nessas breves reflexões sobre a realidade contemporânea, na sequencia ilustraremos como as narrativas de *Últimos fuegos* apresentam em seu âmbito conteudístico os traços da “fragmentação”, visível nas instâncias de sujeito, espaço e tempo.

Ao evidenciar sintomas desta realidade contemporânea, época na qual o sujeito encontra-se “descentrado”, *Santa Fé*, o primeiro “conteúdo” da obra, explicita o caráter globalizado deste real. As personagens da narrativa, completamente sem identidade (a ausência de nomes próprios reforça esta característica: la ciega - migrante-, la ojerosa e la triste) se encontram em um terminal rodoviário, um não-lugar no qual é possível visualizarmos o trânsito constante de pessoas, revelador de um “excesso de espaço”, segundo os termos de Marc Augé. Esta confluência de seres, o esfumaçamento das fronteiras e o deslocamento veloz do sujeito no espaço são elementos que podem ser visualizados nos seguintes trechos da narrativa: “El hombre cuenta que regresó a Tijuana después de ocho meses duros, que no han hecho buena fortuna en los Estados Unidos, que en realidad no han hecho buena fortuna en la vida y que el autobús que los llevará de vuelta a México recién pasa a las siete” (2005, p.12) e “Han viajado más de doce horas: han subido a un avión y bajado del mismo y subido a otro y otra vez bajado y tomado un taxi, y se han mal encarado con el idioma y les ha costado una enormidad comunicarse con el mundo”

(2005, p.11). O último trecho revela a dificuldade de comunicação que o mundo contemporâneo provoca nos sujeitos, elemento que se confirma na narrativa quando uma das personagens “intenta leer los carteles publicitarios, pero no comprende cabalmente su contenido” (2005, p.11), passagem que reafirma a constatação de Marc Augé, de que as relações entre os indivíduos nos não-lugares são majoritariamente estabelecidas através dos textos, isto é, através de imagens e publicidades, e não com relações pessoas de proximidade física.

Além da fluidez espacial, a dualidade entre o sujeito e o mundo exterior também pode ser observada na narrativa *La epidemia de Traiguén*, na qual Victoria Mélis, órfã solitária e sem perspectiva, restringe sua vida à busca obcecada por seu ex-chefe de trabalho, perseguindo-o até a cidade de Kamakura, no Japão: “ha llegado a Japón como llegan los desaconsejados, los que andan un poco perdidos” (2005, p.67). Este lugar estrangeiro, que evidencia a incomunicabilidade da personagem com o mundo (uma vez que a personagem não decifra nem mesmo o idioma do local onde está, pois a todo o momento realiza “un árduo ejercicio de traducción” (2005, p.71), também provoca essa mecanicidade em suas ações, fato que se evidencia quando a personagem esquece o bebê que cuida dentro do carro.

É esse mesmo princípio de aceleração temporal que leva as personagens *ella* e *él* de *Noticias de Japón* a uma dúvida que motiva as ações da narrativa: teriam esquecido a chave do gás ligado? O automatismo das ações dessas personagens (“Envolvieron los regalos, armaron las maletas, regaron los cactus, tomaron té y comieron galletas de agua: todo con el tiempo justo” 20005, p.91) vai ao encontro de um tempo que exige do sujeito contemporâneo ações rápidas que aniquilam a possibilidade da memória. A exigência de contato (ainda que superficial) com o outro torna-se tão imperativo que as atitudes de isolamento e individualismo se tornam frequentes, o que pode ser visualizado através das ações do personagem *él*, em relação a *ella*, que “para no ofenderla finge interés en los comentarios de ella (...) pero en realidad prefiere leer el diario” (2005, p.92).

A fluidez espaço-temporal está também marcada na narrativa *Chufa*, na qual o personagem protagonista, solitário e órfão, perambula em uma metrópole (em busca de algo e/ou alguém para assaltar): “subió a un bus provincial, llegó a la capital de la región, subió a un bus nacional, llegó a la capital del país y aquí está: en el rodoviário, como llama la gente ahora al terminal de buses, con un par de billetes y algunas monedas sueltas en el bolsillo” (2005, p.115). A presença reiterada do terminal

rodoviário, espaço despersonalizado que enfraquece as referências coletivas, faz desse indivíduo despersonalizado apenas mais uma peça de uma engrenagem social que ele mesmo não compreende. Sem conseguir atribuir um sentido para a sua própria existência, sente-se perdido e indiferente à realidade que o cerca, como podemos conferir no seguinte trecho: “la intuición de hallarse en la mitad de un hormiguero, de ser él mismo una hormiga cualquiera. Peor: una hormiga cualquiera y sin trayectoria definida” (2005, p.115).

Em *La invención del silencio*, acompanhamos a procura desesperada de Fuentes, “ un pusilânime, un cobarde, un enamorado” (2005, p.24), como ele mesmo se denomina, e que, deprimido, procura acabar com a solidão esmagadora na qual vive. Para tal, começa a perseguir uma desconhecida mulher, la mujer, por todos os lugares. O encontro de ambos, dois “ridículos solitários” (2005, p.18) ocorre em um cemitério e termina de forma tragicômica. Na narrativa, além de sintomas característicos do homem moderno, como a solidão e a falta de equilíbrio emocional, o cotidiano acelerado novamente é evidenciado através das inúmeras ações que a mulher realiza, e que podem ser constatadas pela abundância de verbos:

llegó puntualmente a la escuela, dictó la clase con el involuntário encanto que la caracteriza, pensó em Fuentes, entregó las pruebas corregidas, fumó dos cigarrillos y el terceiro lo apago en la mitad, leyó el diario, celebró el triunfo de la Izquierda en París, pensó en Fuentes, pasó por alto las páginas de deportes, bebió café amargo, conversó con el profesor de historia sobre las reformas al Poder Judicial, pensó en Fuentes, regresó al departamento, tomó un vaso de leche caliente con miel, comió una marraqueta con queso (COSTAMAGNA, 2005, p.21).

Na esteira dessa aceleração temporal, a falta de uma identidade do sujeito presente em *La invencion del silencio*, que resulta em uma busca desesperada pelo outro, também é evidenciada em *Violeta azulado*. O dramático envolvimento amoroso de el solitário, professor de piano, com a jovem la inolvidable, é o pano de fundo para a exposição de um indivíduo misantropo, problemático e que vive recluso em seu pequeno apartamento. Descentrado, sem família e sem laços sólidos constituídos, uma vez que se sente estrangeiro no/do mundo, acaba perdendo o equilíbrio mental, como podemos acompanhar no seguinte trecho da narrativa: “Desde que murió su madre todo se desordenó. Hasta su cabeza (o especialmente su cabeza) perdió la disciplina” (2005, p.34).

O desequilíbrio emocional e psicológico do homem contemporâneo também está manifesto em *El último incêndio*, narrativa na qual Martín Canossa, que sofre de

problemas psicológicos, envolve-se com Amanda Rey, envolvimento que acaba de forma trágica em decorrência da instabilidade emocional dele:

Canossa no habla esa noche de la muerte de sus padres en un accidente ferroviario, no de sus tempranos accesos de pesimismo (...). Tampoco habla del surtido de medicamentos que traga todos los días para mantenerse en pie, ni de los múltiples diagnósticos del siquiatra, que siempre terminan marginándolo de algún empleo y de otras cosas menos relevantes pero placenteras (COSTAMAGNA, 2005, p.137).

Representando indivíduos com uma identidade instável e constantemente transformada pelos sistemas culturais e econômicos, os personagens de *Últimos fuegos* evidenciam o esfacelamento sofrido pelo sujeito pós-moderno e nos lembram a afirmação de Anthony Giddens, de que a identidade social dos indivíduos, antes circunscrita pela família e localidade, agora passa a ser responsabilidade do próprio sujeito e o preço a pagar por essa autonomia é a insegurança e a incerteza diante do mundo.

Acompanhando essa identidade escorregadia e fragmentada, a ausência de espaços antropológicos por onde os personagens circulam está representada na narrativa *Bombero en las colinas*, uma vez que o espaço onde se passam as ações é um bar, cenário de um angustiante encontro entre “un par de bebedores abandonados en la noche”: o triste Palma, que vaga sem destino após perder seu filho, e Olivares, dono do bar que “sufre una pesadumbre congênita” (2005, p.43). Este espaço é testemunha da vida destas duas personagens que sofrem do mesmo mal: o da “fragmentação” de uma identidade movida pelo desalento e pela solidão, com sujeitos imersos em seu próprio e desolado mundo.

Destarte, umbilicalmente alimentadas pela realidade contemporânea, as narrativas de *Últimos fuegos* denotam um universo de lugares, temporalidades e sujeitos moldados pelas diretrizes deste tempo. A “fragmentação” do indivíduo, a ausência de expectativas, a falta de estabilidade psicológica diante da realidade, a solidão e o cotidiano ordinário do homem comum expõem esses sujeitos socialmente desajustados ao alucinado e veloz ambiente urbano, estão representados aqui através das personagens el solitario, Fuentes, la mujer, Victoria Mélis, Palma, Olivares e Canossa.

Ademais, também foi possível visualizar que os lugares por onde os personagens circulam (dentro de um microônibus, em rodoviárias, bares, apartamentos, etc.) indicam que a convivência com o outro, quando ocorre, acontece de modo abrupto e efêmero, ao ser moldada por um tempo-espaço que não possibilita

ao indivíduo o poder de estabelecer laços fortes e contínuos, ao exigir uma aceleração cada vez mais intensa e constante. Nesse sentido, na obra encontramos heróis anônimos, despidos de qualquer individualidade, dilacerados pela vida e desconhecidos um dos outros. O choque entre eu e o mundo e o desajuste espacial e temporal geram nestas personagens uma peculiar subjetividade, uma vez que absorvem as características da cidade e são homogeneizados pela massa, perdendo sua individualidade como sujeitos.

Assim, a agitação urbana, o trânsito incessante, a solidão, o cotidiano veloz, os instantes decisivos e engendrados pelo acaso e os personagens solitários, perdidos, órfãos de mundo e em busca de um sentido para a vida, são aspectos reveladores de um contexto social específico, que acaba por marcar não somente a realidade atual, mas, como vimos, a obra de Alejandra Costamagna. No entanto, não é apenas de enredos e histórias que uma obra se sustenta. Em função disso, a partir deste momento, buscaremos apresentar como a noção de “fragmentação”, que apesar de já estar presente no próprio conceito de aleatório/acaso, aqui será aprofundado e visualizado no nível formal de *Últimos fuegos*.

4.2. *Últimos fuegos*: uma oscilação entre gêneros

A já mencionada oscilação da obra entre diferentes gêneros literários nos leva a buscar a visualização da “fragmentação” através desta peculiaridade da obra, tendo por base as seguintes indagações: as narrativas que conformam *Últimos fuegos*, ainda que conectadas às demais, pertencem ao gênero conto ou poderiam ser consideradas capítulos de um romance? O entrecruzamento de elementos comuns entre as narrativas faz com que a obra possa ser considerada um romance? A obra é uma reunião de contos, é um romance ou possui uma estrutura híbrida, que titubeia entre esses dois gêneros? Estaríamos diante de uma forma romanesca que, experimental e “fragmentada” (formal e conteudísticamente), apresenta-se em sintonia com o seu momento de produção?

Com o intuito de respondermos a essas questões, ativaremos a partir deste momento o ângulo das lentes *zoom in* e *zoom out*, de modo que a primeira lente focaliza as narrativas com proximidade e a segunda lente focaliza uma distância que conseguimos visualizar a “totalidade” da obra.

Alocados em um terreno instável, os gêneros literários ainda suscitam muitas discussões por parte de escritores, críticos e teóricos que tentam delimitá-los e

enquadrá-los em limites categóricos. No entanto, essa busca que se apresenta por parte da teoria literária não é vã, mas fundamental para que tenhamos clareza dos limites estruturais dos discursos. Considerando que a noção de gênero é histórica e culturalmente construída, uma vez que obedece às expectativas do leitor, Angélica Soares em sua conhecida obra *Gêneros literários* (2007) afirma que

a caracterização dos gêneros, tomando por vezes feições normativas ou apenas descritivas, apresentando-se como regras inflexíveis ou apenas como um conjunto de traços, os quais a obra pode apresentar em sua totalidade ou predominantemente, vem diferenciando-se a cada época (SOARES, 2007, p.07).

No entanto, sabemos que grande parte da história dos gêneros literários¹⁶ elimina a possibilidade de “abertura”, uma vez que a teoria dos gêneros da Antiguidade Clássica (Platão, Aristóteles, Horácio) até o século XVII (Renascimento) se constitui como normas e preceitos a serem rigidamente seguidos, apresentando assim uma concepção imutável, em defesa da universalidade da arte em sua essência supra histórica. É somente no século XVIII que a ideia de variabilidade dos gêneros ganha força, uma vez que a concepção de escritor como gênio e poeta valoriza a autonomia e individualidade do sujeito, proporcionando a este uma maior liberdade de criação.

A derrubada das regras clássicas e a defesa do hibridismo e da mistura entre gêneros (tragicomédias, romances líricos) provoca a fusão de “espécies literárias”, de modo que na segunda metade do século XIX, Brunetiére defende que a evolução dos gêneros ocorre historicamente, como nas espécies naturais: “Como substâncias vivas, o gênero nasceria, cresceria, alcançaria sua perfeição e declinaria para, em seguida, morrer” (Brunetiére, 2007, p.14). Seguindo essa tendência de maior abertura, no século XX, os Formalistas Russos defendem o gênero como um fenômeno dinâmico, uma vez que é “impossível estabelecer classificação lógica ou fechada” (2007, p.16) e as vanguardas, com todo o seu poder de ruptura, promovem uma desestruturação violenta dos gêneros.

Assim, visto que a alta modernidade viabilizou as condições necessárias para transformar o cenário rijo estabelecido pela tradição literária em relação à delimitação clássica dos gêneros, foi a partir do século XIX que a estabilidade das formas fixas passou a ser questionada, de modo que se introduziu um alargamento tímido dos

¹⁶ Aqui não estamos trabalhando a noção de gênero no sentido bakhtiniano (gênero textual), de amplitude do discurso, como manifestações científicas (dissertações, teses), relatos familiares (cartas, bilhetes) e documentos oficiais (relatórios, atas, ordens militares).

limites textuais. No entanto, intensificando-se na contemporaneidade, a porosidade entre diferentes textos foi impulsionada pelo vigor de uma criação que rompeu em definitivo com as rígidas limitações, ao renegar toda e qualquer concepção de vertente ou raiz classicizante.

No campo da ficção, *Últimos fuegos* obviamente não é a primeira nem a única obra a problematizar esses (des)limites relativos aos gêneros. A literatura brasileira também nos contemplou com obras que inovaram e apresentaram ensejos de transgressão e transformação em relação aos limites das formas narrativas. No Romantismo brasileiro, foi Álvares de Azevedo quem inovou, apresentando a “híbrida” obra *Noite na Taverna* (1855); nas décadas seguintes foi a vez de Graciliano Ramos evidenciar a fusão de gêneros com o “desmontável” romance *Vidas Secas* (1938), como definiu Rubem Braga em um artigo sobre a obra publicado no *Jornal de Notícias*, no ano de 1938, ocasião em que realizou a seguinte consideração sobre a obra: “quem pega o romance logo repara. Cada capítulo desse pequeno livro dispõe de uma certa autonomia, e é capaz de viver por si mesmo. Pode ser lido em separado. É um conto. Esses contos se juntam e fazem um romance” (Braga, 2001, p. 127).

Já na literatura contemporânea, na qual esta construção limiar é ainda mais frequente, encontramos *Os lados do círculo* (2004) do escritor Amílcar Bettega Barbosa, *Onze* (2005) do escritor Bernardo Carvalho e *Eles eram muitos cavalos* (2001), do brasileiro Luiz Ruffato, que despontam como obras de referência em relação ao questionamento e delimitação formal desses gêneros que vem sendo problematizados desde o século XIX. Ao considerarmos essas obras e suas nuances formais, não resta dúvidas de que as “fronteiras entre os gêneros se tornaram tão fluidas que se confundem”, observação incontestável realizada por Linda Hutcheon (1991, p. 26) em sua obra *Poética do pós-modernismo*. Nesse sentido, a busca pela definição dos gêneros literários se torna necessária para compreendermos não apenas o funcionamento da obra *Últimos fuegos*, mas, considerando a dialética relação entre elementos externo-interno, compreender como a forma elástica da obra (contos? romance?) também representa o real contemporâneo.

4.3. Aproximações ao gênero conto

Gênero de definição controversa, o conto continua motivando discussões no campo da teoria literária, uma vez que ora é tomado como o mais claro e bem

delineado dos gêneros, ora o mais complexo e de definição escorregadia. Desse modo, ainda que a teoria tenha tentado normatizar e definir princípios, regras, categorias e até mesmo decálogos para uma boa definição e escrita, este gênero bambaleia entre visões aporéticas que levam críticos e teóricos a recorrer ao mundo das metáforas (flecha, tigre, lince, etc.) e comparações (fotografia *versus* cinema) a fim de tentar precisá-lo.

Ganhando proeminência a partir das teorizações do escritor e teórico americano Edgar Allan Poe, a quem foi atribuída a paternidade do gênero, o conto moderno possui como lugar e data de nascimento a França do século XIX. Desde então, apesar das tentativas de definição e da criação daquilo que se convencionou chamar de “teoria do conto”, o gênero ainda suscita questionamentos, não se apresentando tão preciso como desejam os estudiosos. No entanto, por maiores que sejam as discordâncias entre escritores e teóricos acerca da sua forma, desde as suas origens, o conto é inegavelmente contornado pelo traço da brevidade e do limite, ao se apresentar como uma narrativa curta e condensada.

O escritor e teórico Edgar Allan Poe, ao estabelecer as bases de sustentação para inúmeras outras reflexões sobre o conto, apresenta, em seus ensaios críticos e teóricos, duas categorias que continuam a delinear o gênero: a da intensidade e a da unidade de efeito/impressão. A primeira delas estabelece o princípio geral com o qual deve ser apresentado o fato narrativo: de maneira econômica e condensada, renegando os pormenores desnecessários e acessórios considerados nocivos à narrativa curta. A imposição de limites também levou o teórico a considerar a impressão/unidade de efeito como elemento de sustentação do gênero: um conto deve apresentar um todo orgânico e articulado entre si, de modo a causar no leitor uma unidade de efeito/impressão, somente possível na narrativa breve, que permite uma leitura realizada de uma só vez, sendo capaz de impactar o leitor.

Influenciado pelas concepções do mestre Edgar Allan Poe, e com o intuito de compreender a própria criatura, o contista Julio Cortázar também se aventurou na tentativa de definição do gênero. Para o escritor argentino “existem certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humoristas” (2006, p.149), pois, independente do escritor ou da temática que o conto apresenta, este sempre terá características estruturais que o particulariza como gênero. Em *Do conto breve e sus arredores*, o autor defende a “limitação” ao afirmar que “o conto parte da noção de limite” (2006, p.151), pois a

breve extensão material, estrutural e temática vem a ser uma de suas principais “marcas” definidoras. Enfatizando esse conceito, o crítico compara o conto à fotografia e o romance ao cinema, pois para ele o cinema e o romance captam uma realidade mais ampla e multiforme, enquanto a fotografia e o conto delineiam apenas um pequeno recorte da realidade, fixando-lhe limites precisos e rejeitando digressões e extrapolações. Desse modo, o conto pode ser considerado uma estrutura univalente, ao possuir um drama, conflito e efeito único, apresentando uma ação central e condensada.

Outras características elementares relacionadas a esses aspectos são a intensidade/tensão e a esfericidade, possíveis somente através da condensação de elementos. A esfericidade, conforme o escritor argentino, é garantida através da forma fechada e circular da narrativa, do pequeno ambiente que nela é desenhado: “la situación narrativa en si debe nacer y darse dentro de la esfera” (2006, p.150); e a tensão é resultante da condensação do tempo e do espaço, assim como do número de personagens restritos a um evento, originando uma única célula dramática. Esta noção de condensação é também defendida pelo estudioso Alfredo Bosi, quando afirma que “(...) o conto tende a cumprir-se na visada intensa” uma vez que “o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação” (Bosi, 1977, p.09).

Relacionada à noção de limite, tensão e esfericidade, encontramos a expressão “economia de meios” herdada de Edgar Allan Poe e que Júlio Cortázar relaciona à eliminação de elementos acessórios e à busca da precisão narrativa, geradora da intensidade. O teórico Júlio Cortázar acredita que, em razão dessa intensidade, o conto pode aproximar-se ao poema, principalmente no que diz respeito a “um certo ritmo interno” que este carrega, sendo esta tensão/intensidade o que instiga o leitor a prosseguir sua leitura: “(...) a tensão se instala desde as primeiras frases para fascinar o leitor, fazê-lo perder o contato com a desbotada realidade que o rodeia, arrasá-lo numa submersão mais intensa e avassaladora” (Cortázar, 2006, p.231). Nesse sentido, as noções de “limite” e “tensão” apresentadas pelo teórico contribuem para a noção de esfericidade do conto, pois Cortázar enfatiza que a narrativa deve ser perfeitamente “acabada”, como uma esfera, que inflada pela tensão interna e pelos limites impostos adquire uma forma fechada que envolve a si mesma, como uma “criatura viva, organismo completo, ciclo fechado que respira” (Cortázar, 2006, p.235).

A estas noções basilares de Edgar Allan Poe e Júlio Cortázar, dois gigantes da teoria do conto, soma-se às do estudioso Carlos Mastrángelo, que em seu trabalho *Hacia una teoría del cuento*, reitera as noções pontuadas por ambos os contistas ao afirmar que “algunos rasgos definitorios apuntan justamente hacia la concisión, el rigor y la precisión” (Mastrángelo, 1999, p.13) possuindo em sua essência a “unidad funcional” e “unidad de asunto”, não havendo espaço para elementos supérfluos. Assim, é banida do gênero qualquer digressão, descrição exagerada e desnecessária, diálogos que possam ser considerados marginais e considerações posteriores a última linha que encerra a bolha poética cortazariana, características essas que não somente definem o conto, mas também o diferenciam do romance.

Ainda que breve, essa reflexão sobre o conto revela que, apesar das controvérsias teóricas existentes, há um consenso entre os contistas, teóricos e estudiosos a respeito dos elementos principais e definidores do gênero, ao assegurarem que a unidade funcional desse só é possível em função da brevidade, concisão e limitação de elementos intrínsecos a sua forma (tema, tempo, espaço, personagens, etc.). Resta-nos saber se essas características podem ou não serem atribuídas às narrativas de *Últimos fuegos*. Na sequência, tentaremos responder a essa questão.

4.4 Zoom in: as partes pelo todo

O excesso de informações, a relação desajustada do homem com o tempo e o espaço onde vive, a multiplicação sem fim de estímulos referenciais em um mundo no qual as imagens constroem a realidade e naturalizam a violência urbana, são elementos que geram novas percepções, sensações e estruturas emocionais que, por sua vez, acarretam em novas formas representacionais daquilo que por vezes parece inapreensível e inenarrável.

Desse modo, em um mundo mais “convulsivo” do que “contemplativo”, conformado pelo ritmo das grandes cidades e pelo fluxo de bens e serviços instantâneos, a exigência de um gênero formalmente capaz de assimilar a velocidade e a fragmentaridade da sociedade se faz necessária. O conto, pela sua capacidade de concisão, não parece estar longe disso, pois contra a enxurrada de detalhes que costumeiramente se apresenta no romance (em especial o romance do século XVIII e XIX), o gênero parece acompanhar a velocidade do mundo moderno

ao se configurar como uma narrativa condensada que incorpora a técnica da “fragmentação”, já muito utilizada durante as vanguardas do século XX, e que hoje tem se apresentado como uma característica basilar da literatura contemporânea.

Tal técnica, que vem acompanhada da noção de limite e da perda do “todo”, atribui às narrativas o caráter de “fragmento” (deslocada do conjunto), de modo que a visão da “totalidade” de uma obra de contos só se torna possível se nos afastarmos um pouco (*zoom out*), garantindo sobre ela um olhar mais amplo. De tal modo, uma obra de contos ao mesmo tempo em que se vincula à noção de concisão, une-se à de totalidade, pois, dialeticamente, sua composição por “fragmentação” (livro de contos) é paradoxalmente conformadora de uma “totalidade” narrativa.

Com base nesses elementos, buscaremos apresentar como as “cenas/imagens” que povoam as páginas de *Últimos fuegos* podem, ou não, serem consideradas narrativas pertencentes ao gênero conto. Para tal, ativaremos a lente *zoom in*, visualizando cada narrativa em particular e desconsiderando as possíveis relações que estabelecem com as demais.

Drama urbano, a narrativa *Santa Fe* é o retrato de um momento episódico da vida de três sujeitos que, casualmente, se envolvem e vivenciam uma intensa e complexa relação. As personagens “la ojerosa” e “la triste”, em deslocamento de Albuquerque a Santa Fe, encontram “la ciega” e sua família (marido e filho) em uma estação rodoviária. O marido pede a “la triste” se ela poderia fazer companhia a sua mulher (e cuidar as bagagens) enquanto ele e o filho vão buscar comida. Nesse meio tempo, “la ojerosa”, que foi buscar as passagens em outra estação, volta e informa a “la triste” que elas precisam partir imediatamente, pois correm o risco de perder o único ônibus até Santa Fe. Nesse momento, a tensão, que já era grande na narrativa, se adensa, pois “la ciega” se apavora com a ideia de ter que ficar só, ao mesmo tempo em que as viajantes precisam partir imediatamente. Diante disso, “la ojerosa” tem a ideia de amarrar as sacolas numa corda e ao final pendurar as chaves da própria mala, pois caso alguém tente roubar as mochilas, as chaves farão barulho. A narrativa finda com “la ojerosa” e “la triste” partindo.

Esfera fechada e completa, a condensação de elementos em *Santa Fe* é evidente: o núcleo da narrativa centra-se no conflito das três personagens que vivenciam a tensão de uma situação única, rápida (o tempo que “la ojerosa” leva para ir comprar as passagens) e pontual, ocorrida em um único lugar, a estação

rodoviária de Albuquerque. Contribui para tal condensação, as orações curtas, como podemos visualizar no seguinte trecho: “Se sienta en una banqueta, es lo primero que encuentra. Está aburrida. Vuelve a mirar en torno. Intenta leer los carteles publicitarios” (2005, p.12), que acentuam a velocidade das ações e reforçam o pressuposto basilar de todo o conto: a limitação.

Apresentando tons de um realismo mágico, na curtíssima narrativa *Coronas vigilantes*, Miguel é o protagonista, que a 58 noites e meia não dorme, mas afirma que sonha sonhos reais. Essa informação, apresentada logo no início do relato, gera surpresa, dúvida e instaura tensão na narrativa, fazendo com que o leitor certamente siga sua leitura com apreensão, ao buscar explicações lógicas e racionais para os fatos que se apresentam. Esta tensão, que estaria diluída em um romance, no conto apresenta-se condensada, com o intuito de manter “preso” o leitor de *Coronas vigilantes*. Além disso, as ações, escassas, se referem a episódios pontuais: o primeiro se refere à busca alucinada de Miguel por sua sepultura: “Y partió. Caminé varios días de sol a sol. Em las noches se sentaba a leer en alguna cuñeta semialumbrada” (2005, p.15), ocasião em que, como podemos observar, o tempo e as ações são condensadas. No segundo e mais relevante acontecimento, Miguel volta à pensão da dona Maria, onde vive, e relata a ela, detalhadamente, um sonho inusitado que teve, em que afirmava estar no interior de um cavalo. Tensa e obscura, mas por isso instigante, *Coronas vigilantes* possui como eixo temático o relato do sonho de Miguel, episódio efêmero da sua existência, construído através de orações curtas que além de atribuírem dinamismo ao relato, limitam-no, condensando as ações e priorizando uma característica basilar do conto: a intensidade.

A terceira narrativa da obra denominada *La invención del silencio*, inicia (*in media res*) com o encontro de Fuentes com “la mujer” em um cemitério, encontro propositalmente planejado por Fuentes, que perseguia “la mujer” há tempos, sem ela perceber. No entanto, é a partir de um *flashback* que o narrador resgata como eles se conheceram (no cinema) e o envolvimento inicial de ambos, resgate realizado sem digressões e extrapolações, de modo que as ações são condensadas em orações breves. Esse *flashback* é necessário, pois além de assegurar a noção de limite e predominância de uma única célula dramática, apresenta também elementos que sustentam e auxiliam o entendimento da ação principal do conto: o encontro dos personagens no cemitério. Tal encontro, que possui a duração de algumas horas

(inicia em um entardecer e finda antes da noite), ocorre em apenas um local (o cemitério) e apresenta diálogos escassos entre os personagens, resultando assim na predominância da noção de limite na apresentação do fato. Desse modo, é esse momento preciso da vida de “la mujer” e Miguel que conforma o único núcleo dramático de *La invención del silencio*, narrativa que, além de apresentar a adensamento dos elementos, não apresenta continuidade em relação aos contos anteriores.

Em *Cuadrar las cosas*, relato que, assim como *Coronas vigilantes* também apresenta nuances de um realismo mágico, a personagem principal é “la mujer”, que vive um momento efêmero e insólito: seu filho nasce de dentro da sua cabeça. Tal fato, que por si já é inusitado, soma-se a problemática que vem na sequência e em torno da qual o conflito ocorre: após a retirada do filho de dentro da sua cabeça, “la mujer” não consegue colocá-la novamente no lugar. A tensão que permeia a narrativa é resultado da dúvida em saber se este encaixe será efetuado ou não, até que, enfim, depois de inúmeras tentativas por parte de vários vizinhos, um “cardeal” consegue pôr a cabeça da personagem no lugar. Essa ação única e central ocorre na rua de um pequeno povoado e apresenta uma breve duração, período em que são realizadas as tentativas vãs de encaixe por parte dos vizinhos. Através dessa limitação de tempo e de espaço, que também atribui intensidade para a narrativa, esse *flash* momentâneo na vida de “la mujer” é apresentado carregado de tensão, fechado, com limites precisos e sem necessidade de continuação.

A narrativa *Violeta azulado* apresenta a paixão passional de “el solitário”, professor de piano, por sua jovem aluna, “la inolvidable”. A partir de construções discursivas breves e concisas, o narrador apresenta o passado do casal, seu envolvimento inicial “las lecciones, la coqueteria inicial, la proximidade” (2005, p.38) até o momento presente, que constitui o núcleo dramático do conto: da sacada de seu apartamento ele observa “la inolvidable” entrar em um armazém. Ela compra uma garrafa de vinho, sai do armazém e durante o trajeto até o apartamento dele deixa cair a garrafa, momento em que o moço do armazém a auxilia na situação. O encontro com este rapaz provoca uma dramática mudança no rumo da narrativa, pois ela e o moço do armazém se envolvem sob a vista de “el solitário”. O ciúme, que acompanha os primórdios da traição, leva-o a assassiná-la quando ela chega em seu apartamento e, sob pressão de “el solitário”, confessa que se envolveu com o jovem do armazém. A tensão da narrativa, provocada pela dúvida (confessará ou

não a traição?), também é resultado da limitação do tempo cronológico da ação (do entardecer à noite: “esta tarde” (p.34) “esta noite” (p.38) e do espaço (primeiramente a rua, e depois o apartamento do solitário), que desenham o quadro dramático de um momento trágico e pontual da vida das personagens.

Na narrativa *Bombero en las colinas*, Palma, pai que recentemente perdeu seu filho e que se sente perturbado e perdido, adentra no bar de Olivares. Ambos os personagens, únicos da narrativa, se aproximam e passam a noite bebendo e trocando angustiantes confissões em um espaço restrito a “cantina” de Olivares (2005, p.43), local onde ocorrem todas as ações do relato. Este intenso e angustiante encontro, que constitui a ação única e central da narrativa, e que para ambas as personagens parece funcionar como um momento de trégua em relação aos problemas e lembranças angustiantes que o mundo exterior ao bar lhes impõe, possui a curta duração de uma noite/madrugada. *Bombero en las colinas*, centrado num único conflito, tempo e espaço preciso, também segue os preceitos do conto clássico, no qual a economia de meios, a noção de limite e a intensidade andam lado a lado no intuito de constituir uma “bolha poética”, nos termos de Júlio Cortázar.

Em *El tono de un noble*, mais um inquietante e efêmero encontro ocorre, desta vez entre Miguel e Aldoza. Após anos distanciado dela, Miguel vai procurá-la para enfim “cuadrar las cosas” (2005, p.57) encontrando-a, quando “el sol se esconde” (2005, p.55), em um bar onde, em um breve período de tempo, travam um diálogo que mais se aproxima de uma discussão. Esse episódio intenso e de curta duração cronológica também está arquitetado através em uma estrutura fechada: ao iniciar com o seguinte trecho “Déjese de cuentos, hombre, no se pierda en sus juicios” (2005, p.57) e concluir com o trecho “Déjese de cuentos, hombre, escucha Miguel que le soplan al oído, no se pierda en sus juicios” (2005, p.58), muito semelhante ao primeiro. Esta narrativa explicita assim a esfera fechada do conto, com uma forma circular e limítrofe, em que nada é gratuito.

Em *Domingos felices*, através da técnica do *flashback*, acompanhamos episódios e informações relevantes da vida del solitário: seu constante isolamento, a perda da mãe, seus hábitos diários, o encontro não planejado del solitário e de la muñeca na verduraria do russo e os passeios na praia, que são apresentados pelo narrador como modo de familiarizar o leitor com a ação central da narrativa: o trágico acidente de carro sofrido pelo casal, que ocasionou a morte de la muñeca. A tensão deste conto se instala logo no início, quando o narrador declara: “Muy pronto llegaría

a sua vida Muñeca, y este sombrío domingo, pero entonces nadie prodría pressagiar nada” (2005, p.60), trecho que instiga o leitor a buscar saber não só quem é la Muñeca, mas também o porquê de o domingo ser “sombrio”. Esta narrativa, além de centrar-se no trágico episódio do acidente, também apresenta a estrutura de uma bolha poética, ao iniciar com a oração “hay fulgores amarillentos, dice em voz alta” (2005, p.59) e concluir com “a partir de entonces comienza a hablar del cielo” (2005, p.66). De tal modo, e igualmente ao conto anterior, esta narrativa confirma o limite perfeito e esférico da narrativa.¹⁷

Outra narrativa cujo núcleo dramático expõe envolvimento amoroso é *La epidemia de Traiguén*, cujo enredo já explicitamos anteriormente. Denso, o núcleo dramático deste relato apresenta tensão do início ao fim, pois perseguimos a busca pelo reencontro do casal a cada novo parágrafo, temendo pela perseguição desenfreada dela em busca de Santiago e pelo desfecho do possível reencontro entre ambos, que termina de forma trágica. Assim como nas outras narrativas, o uso de técnicas de condensação temporal (*flashback*), assim como o de orações curtas, faz com que todas as ações desse núcleo dramático ocorram na cidade japonesa de Kamakura, com duração restrita a apenas algumas horas, configurando assim um momento efêmero da vida dos personagens.

Em *La faena*, encontramos Lea e Flor, gêmeas e filhas de Irene e do tio Armando. Essas poucas personagens configuram o conflito central da narrativa, que gira em torno do assassinato da mãe pelas gêmeas, narrado em detalhes pelo narrador. A narrativa inicia com a imagem de Irene já assassinada, fato que instiga e leva o leitor a tentar descobrir quem cometeu o crime. Assim como nos contos anteriores, em que deve prevalecer a economia dos elementos narrativos, o narrador resgata, através da técnica do *flashback*, o passado das gêmeas, as relações sexuais com o tio Armando, a gravidez de ambas e o período em que são mandadas pela mãe a um orfanato, no qual põem fogo e fogem, voltando para casa com o intuito de matá-la. Além da evocação dos momentos passados apresentadas de modo condensado e que garantem o entendimento da ação central do relato, o tempo cronológico da narrativa é reduzido ao episódio do assassinato de Irene, o que assegura o clímax da narrativa. O espaço é limitado à casa das três mulheres e

¹⁷ Ainda que *Domingos felices* possa ser considerada a continuação da narrativa *Violeta azulado*, ambas não exigem uma leitura sequencial e linear, podendo ser compreendidas de forma isolada.

o conto, assim como outros, também apresenta um limite circular, com o último parágrafo reiterando o primeiro: “Ellas queiren depositarla en el basurero, pero las acusarian quizás de qué. Saben que en algún minuto aparecerán los vecinos, el tío Armando, los carabineiros, alguién.” (2005, p.81) e “Las mejillas quieren depositar a su madre en el basurero, junto a los gatos. La basura en el basurero y conclusión de la faena. Pero las acusarían quizás de qué. Ellas saben que en algún minuto aparecerán los vecinos, el tío Armando, los carabineros, “alguién” (2005, p.89), que corrobora para a noção de narrativa fechada e completa.

O núcleo dramático de *Noticias de Japón* é a conturbada viagem dos personagens ella e él, que a caminho de Campana são perturbados pela dúvida: teriam eles esquecido a chave do gás aberta? A tensão se instala no conto até que uma possível solução é encontrada pelo casal: pagar para um jovem desconhecido, que também está no ônibus, para que vá até o apartamento conferir o gás. O problema se resolve. A apresentação dos personagens pelo narrador, assim como a evocação de momentos passados do casal, é feita de maneira direta, e possui a função de localizar o leitor diante dos acontecimentos que virão. O espaço da narrativa restringe-se ao interior do micro-ônibus e as ações finais ocorrem dentro do apartamento do casal. Respeitando o princípio da economia de meios, o tempo também é conciso, na medida em que as ações ocorrem na noite de Natal, antes e depois da meia noite. Tal configuração, de cunho univalente, também pode ser visualizada no décimo segundo conto da obra, intitulado de *Champaña*, cujo enredo apresenta a projeção de ações futuras do pai em relação a filha: ele a levará para passear em um porto, em um bar de paredes verdes, onde brindarão e beberão celebrando “la perniciosa hermosura” (2005, p.104).

Em *El olor de los claveles*, o enredo remete a um momento efêmero na vida do protagonista Gómez, que conhece Libertad quando, acidentalmente, quase a atropela. Após o incidente, vão ao café Pollo de Oro, lugar em que ocorre um diálogo tenso e reticente entre eles e onde Gómez, fascinado pela moça, percebe trocas de olhares e sorrisos entre ela e o vendedor de flores que estava no local. Posteriormente, observa uma estranha cena que ocorre próximo ao café: o vendedor de cravos e outro homem discutem com Libertad. Um deles dá um tapa no rosto da moça e o outro a ameaça com uma faca. Na tentativa de salvá-la daquela situação, Gómez tenta atropelar os homens lançando o carro em cima deles, mas acaba ferindo um pedestre que não possuía relação com a cena. Um taxista presta socorro

ao desconhecido, a ambulância é chamada, mas Gómez, distante de tudo ao seu redor, continua absorto pensando em Libertad. Intenso pela tensão que a trama apresenta, o quase atropelamento e o quase envolvimento de Gómez com Libertad constitui a ação única e central de *El olor de los claveles*, que temporalmente ocorre em um breve período de tempo (algumas horas) em lugares limitados: no bar Pollo de Oro e nas ruas próximas a este bar. Mais uma vez, a impossibilidade de abrangência do real, faz com que esse gênero se debruce apenas sobre um episódio, realizando uma sucessão de recortes menores da existência e apresentando muitas vezes a densidade que o romance deixa por vezes escapar.

A antepenúltima narrativa de *Últimos fuegos*, denominada *Chufa*, apresenta um acontecimento repentino e fugaz na vida de Roberto Soto, o Chufa, moço órfão e solitário que, na noite de Natal, decide viajar para a capital. Chegando à cidade, embarca em um ônibus com o intuito de ir visitar o tio, no entanto, o inesperado acontece: um casal, que também está dentro do ônibus, lhe propõe que vá até a casa deles verificar se o gás está ligado, em troca de uma quantia em dinheiro. Chufa aceita a proposta e, ao final da tarefa, decide passar a noite de Natal com o tio. Neste relato, assim como nos anteriores, o tempo cronológico é estreito e as ações se realizam em poucas horas: “Y ahora, a las ocho de una noche de diciembre, está en la capital” (2005, p.115), sendo que pouco depois da meia noite o protagonista já cumpriu sua missão, indo em busca do tio. As ações, construídas através de orações concisas, atribuem uma maior velocidade e um caráter sintético à narrativa: “subió en un bus provincial, llegó a la capital de la región, subió a un bus nacional, llegó a la capital del país y aquí está: en el rodoviário” (2005, p.115) e “Baja de la micro, no le cuesta dar con la calle, encuentra el edificio, sube los cuatro pisos, introduce la llave en la cerradura, abre, entra en el departamento” (2005, p.120), trechos que contribuem para a noção de intensidade e economia do conto, já que esta forma não admite elementos marginais.

Cigarrillos, el diario, el pan, a penúltima narrativa da obra, inicia com uma cena que instiga o leitor a seguir com a leitura: ao redor de uma mesa, um homem denominado Borra e uma mulher cujo nome não é revelado bebem café calados enquanto o dia amanhece. A cena, que ocorre em um curto período de tempo, finda quando ele sai pela cidade de Retiro em busca do jornal do dia. Ela o persegue, o confunde com outros homens, perde-o de vista e não o encontra mais. Um clima de mistério e suspense paira no ar, pois afinal, o que aconteceu entre o casal? Por que

aquele silêncio aterrador antes da partida dele? O conflito da narrativa configura-se pela busca sem sucesso da mulher que procura por Borra, Haroldo Borra (seu marido?), no armazém, na praça, em um bar e não o encontra mais. Tal procura, que inicia ao amanhecer e finda à noite no bar Cemento, ambiente em que estão presentes pessoas que desejam ver ao eclipse que acontecerá, é construída através da limitação das instâncias narrativas, que apresentam a lapidação de um fato cotidiano, apresentado com a intensidade de um momento único.

No último relato, denominado *El último incêndio*, adentramos no mundo de Martín Canossa e Amanda Rey, casal que, com a presença de Juan, tio de Amanda, configura um triângulo amoroso. Martín a conhece no cinema, ocasião em que saem para beber uma cerveja. Ele desenvolve um amor doentio por Amanda, e para satisfazê-la parte para a cidade Retiro, onde compra o Hotel e bar Cecil. O conflito se instaura quando o tio passa a frequentar o lugar, despertando em Martín um ciúme obsessivo. Ao fim, em meio ao completo afastamento do casal, o hotel pega fogo (acidentalmente?) e Amanda morre queimada, dentro de um dos quartos. Apresentando a mesma técnica já presente em outras narrativas, a do *flashback*, na primeira parte do relato visualizamos o passado do casal: como se conheceram, a insistência dele em sair com ela, o primeiro encontro em um bar e o envolvimento que resulta na união do casal, que decide mudar-se para Retiro, e lá abrir um negócio. Tais fatos preliminares apresentados pelo narrador são necessários para que compreendamos a célula dramática da narrativa, que é justamente a vida de ambos em Retiro, desde a inauguração do bar/hotel Cecil até o incêndio, período de tempo restrito no qual as ações se desenvolvem quase que inteiramente no nesse lugar.

O fato destas dezesseis “cenas/imagens” apresentarem a concisão e o limite como elementos basilares e definidores das instâncias narrativas é argumento para que possamos considerá-las estruturas discursivas que seguem os princípios do conto moderno. A categoria de tempo cronológico, histórico e objetivo é, por exemplo, menos vasta do que em um romance, pois a maioria dos contos apresenta a duração de um dia ou de algumas horas. Vejamos: em *La invencion del silencio* e *Cuadrar las cosas* as ações se realizam no período de uma tarde; no conto *Bombero em las colinas*, uma madrugada; em *Violeta azulado* e *Cigarillos, el diario, el pan* do entardecer até a noite; em *Chufa*, *La faena*, *Noticias de Japón*, *El olor de los claveles*, *Domingos felices*, *El tono de un noble*, entre outros, as ações não passam

de alguns minutos/horas. No entanto, para uma melhor compreensão da trama, alguns relatos (*La faena*, *Domingos felices*, *La invencion del silencio*, *Último fuego*) intercalam o tempo passado e o presente através da técnica do *flashback* que, sem longas digressões e extrapolações, torna-se um mecanismo de explicação de fatos passados imediatos ou longínquos que, em forma de síntese dramática, são necessários para que a ação presente seja compreendida pelo leitor.

Em relação aos espaços, lugares geográficos em que as ações dramáticas ocorrem, estes também são de âmbito restrito, pois, no conto, para que o enredo se organize, basta um ou dois lugares: em *Santa Fe* a ação se realiza unicamente em uma estação rodoviária; em *La invencion del silencio* em um cemitério; em *Bombero en las colinas* e *El tono de un noble* em um bar, em *Noticias de Japón* dentro de um microonibus, entre outros, na qual a ação ocorre centrada em apenas um lugar. No entanto, ainda que, como vimos, dificilmente as personagens se desloquem para vários lugares, algumas vezes ocorrem mudanças de ambiente impostas por uma necessidade do conflito. Quando isso sucede, os espaços geralmente não extrapolam o número de dois, como visualizamos em diversos contos em que as ações ocorrem entre a rua e o bar, em *El olor de los claveles*; a rua e o apartamento, em *Violeta azulado*; o microonibus e o apartamento, em *Chufa*, na rua e no bar, em *Cigarillos*, *el diario*, *el pan* e no bar e hotel, em *Último fuego*, sendo que em geral em um dos lugares há maior dramaticidade que no outro.

Além dessas características, nesse gênero a paz e a harmonia são elementos inexistentes. Em *Últimos fuegos*, todos os contos apresentam um conflito intenso: em *Santa Fe* este conflito centra-se na desconfortante encontro das personagens com a mulher cega; em *La invencion del silencio* no estranho e abusivo caso de Fuentes com la mujer em um cemitério; em *Cuadrar las cosas* na dificuldade de la mujer novamente por sua cabeça no lugar; em *Violeta azulado* no ciúmes incontrolável de el solitário por sua aluna; em *Cigarillos*, *el diario*, *el pan* na misteriosa relação entre la mujer e Haroldo Borra e no desaparecimento deste último; em *Chufa* na solidão aterradora deste personagem que, em qualquer lugar, sente-se perdido; em *Noticias de Japón* na força da dúvida e suas consequências; entre outros contos da obra cuja celular dramática se compara aquela fração do romance que condensa o maior conflito.

Assim, há a predominância de uma única célula dramática que confere aos relatos uma forma fechada e autônoma ao apresentar frações da vida dos

personagens e momentos que, devido a brevidade com que são construídos, apresentam certa tensão que se estende do início ao fim do conto. Sobre essa intensidade e unidade de assunto Julio Cortázar afirma:

Las crisis son los hechos que más se ajustan a la brevedad, violencia o problemática de estas ficciones. Crisis individuales, sociales, históricas, universales y especialmente las muy dramáticas. En pocas palabras: las horas decisivas cuya culminación es rápida e ineludible y, a menudo, inexorable, y que colocan al hombre frente a sí mismo, frente al destino, frente a la adversidad, frente a la muerte, frente a cualquier cataclismo personal o colectivo (CORTÁZAR, 1990, p.113)

Em decorrência das características anteriores, em que ressaltamos o caráter unívoco do assunto, do tempo e do espaço, é relevante destacarmos também que quem realiza as ações dramáticas são pouquíssimas personagens, sempre envolvidas no núcleo dramático, uma vez que a estrutura da narrativa não permite numerosos personagens secundários: em *El tono de un noble* encontramos Miguel e Aldoza; em *Domingos felices* el solitário e la Muñeca; em *La epidemia de Traiguén* Victoria Melis e Santiago Bueno; em *Noticias de Japon* él, ella e um jovem orfão; em *La faena* Lea, Flor e Irene; em *Cigarillos, el diario, el pan* la mujer e Haroldo Borra; em *Último fuego* Martín Canossa, Amanda Rey e o tio Armando; em *Violeta azulado* el solitário, la inolvidable e o moço do armazém; em *Coronas vigilantes* Miguel e Maria, a dona da pensão; em *Bombero en las colinas* Olivares e Palma, entre outros contos da obra que apresentam um número reduzido de personagens.

De tal maneira, considerando como elementos conformadores as categorias de espaço, tempo, unidade de assunto e personagem, afirmamos que, de fato, se tratam de narrativas que obedecem aos princípios do gênero conto,¹⁸ pois apresentam-se moldadas pela brevidade, intensidade e limitação. Tal organicidade das tramas só é possível em função da esfericidade, da economia e do fechamento dessas narrativas, que se encerram como verdadeiras bolhas, mantendo sua individualidade, autonomia e unidade, quando consideradas de modo individual. Desse modo, respeitando os limites e princípios de início, meio e fim e vistos a partir da lente *zoom in*, as narrativas presentes em *Últimos fuegos* podem ser tomadas como pertencentes ao gênero conto.

¹⁸ Também encontramos grandes romances que apresentam limitação das instâncias discursivas, com uma única célula dramática, tempo e espaço reduzidos e poucos personagens, no entanto, de modo geral, essas são características comumente encontradas na composição do gênero conto.

No entanto, recusando o conforto desta estereotipia relativa à delimitação dos gêneros, basta tomarmos a obra a partir do ângulo *zoom out*, vendo-a em seu conjunto, para observarmos que essa definição em relação ao gênero literário se torna mais complexa. Tal problemática ocorre uma vez que os dezesseis “contidos/cenas” se enredam através do processo de referenciação das “peças” (personagens, lugares, imagens, temas, ações, objetos e situações), o que gera um princípio elasticidade e flexibilização da forma fechada do conto, que passa a apresentar a possibilidade de novas capacidades combinatórias, uma vez que temos a impressão das dezesseis narrativas comporem uma grande narrativa, ainda que despedaçada, descontínua e entrecruzada por trechos combinados e recombinados.

4.5. Zoom out: o todo pelas partes

Vista a partir da lente *zoom out*, a obra apresenta uma única história, não-linear, recheada de elipses e extremamente “fragmentada”. Esta constatação inicial parece eliminar a possibilidade de a engavetarmos somente no limite do conto tradicional, pois o enlaçamento dos relatos através da reiteração das “peças” provoca um embate com o discurso teórico hegemônico em torno desse gêneros literários, que parece ampliar-se. Assim, em *Últimos fuegos* estamos diante de uma construção discursiva que exige veredas teóricas novas, que consigam explicar sua organização e expressão.

A compreensão de como o entrelaçamento entre as narrativas ocorre discursivamente é fundamental para que possamos visualizar a “totalidade-fragmentada” que a obra estruturalmente dispõe. Com este propósito, apresentamos neste momento um diálogo com a Linguística Textual, área que considera a estrutura e o funcionamento dos textos a partir do princípio de coesão textual e dos mecanismos referenciais de construção discursiva¹⁹, trazendo assim algumas definições e classificações de Leonor López Fávero e Ingedore Koch, ambas teóricas da área.

Em sua obra *Coesão e coerência textual* (1983), Fávero afirma que, dentre as inúmeras possibilidades de mecanismos de coesão em um texto, uma delas ocorre

¹⁹ Entendemos discurso como uma “atividade comunicativa de um sujeito, numa situação de comunicação dada, englobando o conjunto de enunciados produzidos pelo locutor (ou pelo locutor e interlocutor, no caso dos diálogos) e o evento de sua enunciação” (Fávero e Koch, 1983, p. 25).

pela retomada e repetição de itens lexicais. A partir dessa noção inicial, a autora classifica em três os mecanismos de repetição que possibilitam a conexão entre os itens de um texto, são eles: 1) Coesão referencial, que “pode ser obtida por substituição ou reiteração do mesmo item lexical” e ocorre através da repetição de sinônimos, expressões nominais definidas ou nomes genéricos; 2) Coesão recorrencial, que “leva adiante o discurso, trazendo uma informação nova” (Fávero, 1983, p.19-20) e que ocorre por paralelismo ou paráfrase e, a última, que corresponde a 3) Coesão sequencial.

A teórica Ingedore Koch, por sua vez, em seu trabalho *Coesão textual* (1992) dimensiona que texto é muito mais que uma simples soma das frases (e palavras) que o compõem, apresentando assim sete fatores de textualidade: coesão, coerência, informatividade, situacionalidade, intertextualidade, intencionalidade e aceitabilidade, dedicando sua obra ao estudo de um deles: a coesão. A autora assegura que a coesão ocorre quando a interpretação de algum elemento do discurso é dependente da de outro, ou seja, um pressupõe o outro no sentido de que não pode ser efetivamente decodificado a não ser por recurso ao outro. Além disso, a autora também afirma que a coesão concerne ao modo como os componentes da superfície textual, isto é, as palavras e frases que compõem um texto, encontram-se conectadas entre si por meio de dependências de ordem gramatical.

A partir destas definições basilares, e seguindo o mesmo princípio classificatório de Leonor Lopes Fávero, ainda que com uma terminologia diferenciada, a autora apresenta dois mecanismos de coesão: 1) Coesão referencial, que ocorre quando “um componente da superfície do texto faz remissão à outro(s) elemento(s) do universo textual” (Koch, 1992, p.30), componente este que pode ser expressões sinônimas ou quase sinônimas e nomes genéricos e 2) Coesão sequencial ou sequenciação, que “diz respeito aos procedimentos linguísticos por meio dos quais se estabelecem, entre os segmentos do texto (enunciados, parte de enunciados, parágrafos e mesmo sequencias textuais), diversos tipos de relações semânticas e/ou pragmáticas, à medida que faz o texto progredir” (Koch, 1992, p.49). Esta coesão por sequenciação pode ser 1) frástica (paráfrase): quando ocorre um procedimento de manutenção temática, com o uso de termos pertencentes a um mesmo campo lexical e o “conteúdo semântico é apresentado sob formas estruturais diferentes” (Koch, 1992, p.51). 2) parafrástica: quando há a recorrência de termos, de estruturas/paralelismo sintático (preenchidas com itens lexicais diferentes). A

autora afirma ainda que os fatores de coesão são aqueles que dão conta da estruturação da sequência superficial do texto, e que não se trata de princípios meramente sintáticos, mas de uma espécie de semântica da sintaxe textual, ou seja, dos mecanismos formais de uma língua que permitem estabelecer entre os elementos linguísticos do texto as relações de sentido.

Destarte, nos valendo desse importante diálogo com Linguística Textual, novamente retornamos ao mapeamento e classificação das pequenas “peças” constituidoras do “caleidoscópio” narrativo de Alejandra Costamagna, que responsáveis pela configuração aleatória de *Últimos fuegos* e geradoras das diferentes “imagens/contos”, neste momento serão consideradas a partir da lente *zoom out* como partículas de atração, pequenos ímãs que auxiliam na construção de um tecido narrativo mais abrangente, de modo a verificar a força de atração que apresentam na obra, que parece narrar uma história única, ainda que “estilhaçada” e dessequencializada.

Nos contos *La invención del silencio* e *Cigarrillos, el diario, el pan*, encontramos Haroldo Borra, personagem cuja reiteração pode ser visualizada através dos seguintes segmentos: *La invención del silencio*: “Se acuerda de Haroldo Borra, el de *La invención del silencio*? – preguntó el calvo de golpe.” (2005, p.19) e em *Cigarrillos, el diario, el pan*: “A Haroldo Borra?, pregunta la mesera.” (2005, p.133). Considerando a repetição da expressão nominal definida (nome e sobrenome: Haroldo Borra) em narrativas distintas, podemos inferir que o personagem reiterado no segundo conto retoma o mesmo elemento nominal do primeiro, estabelecendo assim um procedimento de coesão referencial por repetição do mesmo item lexical. O mesmo ocorre em relação ao personagem Fuentes, presente nas narrativas *La invencion del silencio* e *Violeta azulado*, cuja presença já explicitamos em um momento anterior deste trabalho.²⁰

Do mesmo modo que nos contos anteriores, a personagem Victoria Mélis também está presente em mais de uma narrativa, ainda que com função e relevância distinta em cada uma delas. *Cuadrar las cosas*, *La epidemia de Traiguén* e *Noticias de Japón* evidenciam a sua presença, na qual a personagem consegue ser recuperada pelo conteúdo, pela recorrência de conteúdos semânticos que remetem à ação que a personagem realiza: “hijo”, “bebé”, “niño” e “auto”, “vehículo”,

²⁰ Ver página 28 deste trabalho.

“automóvil”, que ainda que apresentados sob formas estruturais diferentes, comprovam o pertencimento a um mesmo universo temático. Há, assim, a presença do processo de coesão referencial por reiteração do mesmo item lexical e sinonímias, em que ocorre juntamente a manutenção temática, o que nos leva a afirmar que se trata de alusões a personagem Victoria Mélis nos três contos, apesar das variações que o fato apresenta. Essa personagem e seu processo de referenciação também já foi explicitado neste trabalho.²¹

O personagem el solitário, que está presente primeiramente no conto *Violeta azulado*, reaparece em *Domingos felices* e *Bombero en las colinas*. Nos dois primeiros desempenha o papel de protagonista e no último está presente de modo menos evidente. Observemos: em *Violeta azulado* “El solitario piensa en hacerle señas, pero se arrepiente (...) Estaban juntos *al piano*, ella sentada sobre sus piernas” (2005, p.33 e 34). A alcunha (“solitario”) do protagonista de *Violeta azulado* reaparece em *Domingos felices* “Al solitario se le ocurre que todo el aire que respira esa tarde es de incendio (...) y se trasladó al litoral con *el piano*” (2005, p.59). Em ambas as narrativas ocorre a menção a um objeto que acompanha o mesmo personagem: o piano, instrumento de trabalho de el solitário. Assim, além da alcunha também encontramos este objeto que acompanha o personagem, elementos estes que unem as narrativas, efetuando uma coesão referencial através da reiteração dos mesmos itens lexicais (“solitário” / “piano”). Em *Bombero en las colinas*, encontramos novamente dois elementos que nos remetem a el solitario: “Era *profesor de piano*, y un día le dio un infarto en mitad de una clase” (2005, p.48) / “Más abajo, en el mismo muro pálido, cuelga la fotografía de un muchacho de *expresión melancólica* (...)” (2005, p.44). Através das expressões destacadas no trecho podemos afirmar que estas podem estar remetendo ao personagem “solitário”, pois além de ocorrer uma ligação por afinidade semântica entre o termo “solitário” e “expresión melancólica” (sinonímia que cria uma identidade referencial), também podemos considerar que a afirmação “era professor de piano”, leva a constatação de que pode se tratar do mesmo sujeito dos contos anteriores.

Chufa também parece estar presente em mais de um conto. Frequente em *Noticias de Japón*, *Violeta azulado*, *Cuadrar las cosas* e no conto homônimo, *Chufa*, além das características físicas deste personagem (Chufa/“el mocos”) se repetirem

²¹ Ver página 30 deste trabalho.

em todos eles, encontramos também o mesmo contexto e ação deste sujeito, o que nos leva a inferir que pode estar se tratando do mesmo personagem, em função das ações e do contexto. Ocorre, assim, o procedimento de coesão referencial por recorrência de conteúdos semânticos ou sequenciação frástica, processo em que ocorre também uma manutenção temática.

Além dos personagens, a coesão entre as narrativas de *Últimos fuegos* ocorre também a partir da repetição dos mesmos lugares, observemos: na narrativa *Champaña* o trecho “Entrarán en un *bar* de *paredes verdes*” (2005, p.103) e *Cigarrillos, el diario, el pan* em “nombre del *bar*: *Cemento (...)*. Las *paredes* del boliche son *verdes*” (2005, p.129) apresentam um local específico (“bar”), que possuem a mesma adjetivação e característica específica (“paredes verdes”) o que nos leva a inferir que, ou estamos diante de uma grande coincidência, dois bares cujas paredes são verdes, ou, mais provavelmente, se trata do mesmo lugar, ocorrendo, neste caso, uma coesão referencial por reiteração dos mesmos termos lexicais. Essa mesma situação encontramos em relação a “verdurería del ruso”, encontrada em *Domingos felices*: “Muñeca entra una tarde rojiza de marzo en la *verdulería del ruso*, justo frente a la Plaza” (2005, p.60) e em *Cuadrar las cosas*: “a plegar en origami las bolsitas de *la verdulería del ruso*” (2005, p.30). Os termos em destaque (itálico) apontam para este lugar específico, que adjetivado e particularizado, evidencia que provavelmente estamos diante do mesmo estabelecimento, efetuando-se assim uma coesão referencial por reiteração dos mesmos itens lexicais.

Mas não é apenas a verdureria do russo ou o bar de paredes verdes que reaparecem no decorrer das narrativas da obra. O restaurante *Pollo de Oro*, encontrado em *La faena*: “Irene trabajaba en el *Pollo de Oro*” (2005, p.82) reaparece no conto *Olor de los claveles*: “Entraron en el *Pollo de Oro*” (2005, p.106), elemento que conecta estes contos e evidencia o processo de coesão referencial pela repetição do mesmo item lexical. Igualmente ao *Pollo de Oro*, o hotel/restaurante Cecil mencionado em *Cigarrillos, el diario, el pan*: “Al pasar frente al *Cecil*, vacila” (2005, p.129) é encontrado novamente na narrativa *El ultimo incendio*: “Pensar en la compra del *Cecil*” (2005, p.140), originando, por se tratar do mesmo elemento, o processo de coesão referencial pela repetição do mesmo item lexical. Nesses dois últimos contos, além do bar/hotel Cecil, também encontramos outro estabelecimento que, ao estar presente em *Cigarrillos, el diario, el pan*, reaparece no conto *El ultimo*

incendio: o “quiosco de diários”, como podemos acompanhar nos trechos seguintes: *Cigarrillos, el diario, el pan*: “en esos metros hacia el poniente, un pequeño quiosco de diários” (2005, p.126) e em *El último incendio*: “justo frente al quiosco de diários” (2005, p.144). Tais repetições, tanto do hotel/restaurante, quanto do quiosque de revistas, nos levam a afirmar que entre essas narrativas ocorre um laço coesivo intenso, uma vez que, ainda que não haja, contudo, certezas absolutas sobre isso, há alusões de que essas narrativas se passam no mesmo lugar, efetivando assim um processo de coesão referencial por reiteração dos mesmos termos.

Retiro, Rio Bravo e Albuquerque também são “lugares-imãs” que intensificam as relações entre os contos da obra. Observemos: no conto *Noticias de Japón*: “Él hubiera preferido pasar la noche en Albuquerque, en Retiro o en Rio Bravo” (2005, p.95). O lugar destacado reaparece em *Cigarrillos, el diario, el pan*: “Eso es frecuente en Retiro” (2005, p.123) e *El último incendio*: “Canossa viajara a Retiro” (2005, p.135). O mesmo ocorre com a localidade de Río Bravo: que presente em *El último incendio*: “Rio Bravo, ¿conoce?:” (2005, p.137), reaparece em *Noticias de Japón*: “(...) o en Rio Bravo, pueblos más pequeños aún” (2005, p.95). O mesmo procedimento de reiteração ocorre com a cidade de Albuquerque, que presente em *Santa Fe*: “con destino a Albuquerque” (2005, p.11), é novamente mencionada em *Noticias de Japón*: “Él hubiera preferido pasar la noche en Albuquerque” (2005, p.95). A ligação entre narrativas realiza-se assim através da repetição desses locais específicos, destas cidades por onde os personagens distintos circulam, e a ligação entre elas é, dessa forma, realizada pela repetição dos mesmos termos.

Outra “peça-imã” encontrada em *Últimos fuegos* é a “Enciclopedia de perros” que presente no conto *Noticias de Japón*: “(...) en el suelo, encuentran la *Enciclopedia de perros*” (2005, p.102), é reiterada nos contos *Chufa*: “lo primero que ves es la *enciclopedia de perros*” (2005, p.120) e *Cigarrillos, el diario, el pan*: “...y la *Enciclopedia ilustrada de los perros del mundo*, abierta en la página de los siberianos” (2005, p.123). A reincidência desse mesmo objeto nas três narrativas não apenas as aproxima, mas também estabelece uma conexão evidente e imediata, fazendo com que o leitor as considere pertencentes a um mesmo universo, evidentemente interligado.

No entanto, não é sempre que a presença reiterada do mesmo item efetua, de fato, uma retomada ao primeiro elemento, confirmando o processo coesivo. Ainda assim, é interessante destacarmos que ainda que isso não ocorra, a técnica da

remissão a um mesmo índice (nome) se efetua, gerando o efeito de interligação de elementos em um circuito fechado. Podemos visualizar tal situação no caso do(s) personagem(ns) Miguel: *Coronas Vigilantes*: “Miguel, dicen, es muy pero muy raro” (2005, p.15) e *El tono de um noble*: “Pero Miguel no se pierde em este juicio” (2005, p.57), ainda que o nome do(s) sujeito(s) seja o mesmo (Miguel), não conseguimos afirmar se tratar da retomada do primeiro personagem do primeiro conto no segundo, visto que encontramos apenas a repetição deste item lexical, sem o acréscimo de nenhum indício a mais que aponte para o mesmo personagem em ambos os contos.

Essa mesma condição é encontrada nos contos *Santa Fé*: “su mujer es ciega” (2005, p.12) e *Cigarrillos, el diario, el pan*: “la vendedora es ciega” (2005, p. 127) nas quais, por falta de outra evidencia, podemos afirmar que a personagem cega não é a mesma em ambas as narrativas, mas apenas o adjetivo (“ciega”) é que se repete, não ocorrendo assim uma coesão referencial, uma vez que não há a retomada do primeiro item exatamente com a mesma função e característica.

Situação semelhante ocorre entre as narrativas *Bombero en las colinas*: “En el balcón hay un hombre canoso, un viejo” (2005, p.43) e *El ultimo incêndio*: “el muelle está lleno de viejos” (2005, p.143). O fato de encontrarmos a menção a “viejo(s)” em lugares distintos (“muelle” e “balcón”) e das narrativas não apresentarem outro elemento que confirme o fato de se tratar do mesmo “viejo”, a repetição deste elemento sugere apenas a criação de uma atmosfera comum entre os relatos.

O entrelaçamento entre elementos discursivos geradores de uma mesma “atmosfera”, pode também ser conferido entre os contos *Chufa*: Después de la muerte de sus padres no se quedó otra salida” (2005, p.115), La epidemia de Traiguen: “Padres muertos en un accidente ferroviario” (2005, p.68), *El ultimo incendio*: “sus padres murieron tempranamente” (2005, p. 43) e *Violeta azulado*: “la mañana en que enterró a su madre” (2005, p.37). Os termos destacados em itálico (“padres”, “muertos”, “murieron”, “muerte”), ainda que não sejam exatamente os mesmos (mas sinónimas) e, em função disso, não possam ser considerados elementos que se reiteram, mesmo assim são geradores de certa manutenção temática, pois as construções apresentam termos pertencentes a um mesmo campo lexical. O mesmo ocorre em relação a presença de elementos de cunho oriental, que aparecem nos contos *Noticias de Japón*: “Quizás en Japón ya fue Navidad” (2005,

p.98), *Cigarrillos, el diario, el pan*: “muchacho con *rasgos orientales*” (2005, p.126), *La epidemia de Traiguen*: “¿Y no heredaste ningún *rasgo oriental*?” (2005, p.73), *Cuadrar las cosas*: “a plegar en *origami* las bolsitas de la verdulería del ruso” (2005, p.30), termos (em realce) que contribuem para a formação de um universo temático comum.

A ação atribuída à diferentes personagens nos contos *Violeta azulado*: “a inolvidable le *mordió el hombro*” (2005, p.34) e *Noticias de Japón*: “Ella tiene ganas de *morderle un hombro*” (2005, p.86), não são realizadas pela mesma personagem, pois apesar da ação ser a mesma, esta é praticada por distintos sujeitos e em contextos distintos. Ainda assim, é inegável que a dupla presença da ação propicie a ligação, ainda que tênue, entre as narrativas, conformando assim um ambiente comum entre os contos, muito semelhante ao que ocorre entre a narrativa *Chufa*: “Pretendem meterlo en su negocio de *Navidad*” (2005, p.118), *Champaña*: “Será una *Navidad* distinta” (2005, p.103) e *Noticias de Japón*: “Apego a una *Navidad* en familia” (2005, p.91), e também entre as narrativas *La epidemia de Traiguen*: “Pollos de importación que no son alimentados con pescado” (2005, p.67) e *El último incendio*: “Amanda le pide a Canossa que vaya al supermercado del centro y compre un *pollo*” (2005, p.145), narrativas nas quais a reiteração da festa de “Navidad” e do objeto “pollo” enlaça os contos, ainda que não apresentem a mesma função e sentido em todos eles.

Outro elemento que, ainda que não seja o mesmo também contribui para a formação de uma atmosfera comum, criando um tênue enlace entre os contos, é o substantivo “pómulos”, que precedido do adjetivo “hundidos/marcados” (sinonímias) está presente em *Olor de los claveles* “los *pómulos hundidos* como calavera” (2005, p.105), *Chufa*: “unos *pómulos* abusivamente *hundidos*” (2005, p.115) e *Noticias de Japón*: “*pómulos marcados*” (2005, p.96), ainda que não se refiram ao mesmo personagem, inegavelmente efetuam uma frágil conexão e aproximação entre as narrativas. Esta situação ocorre também em relação a expressão “ser una hormiga”, que encontrado em *Chufa*: “él mismo *ser una hormiga* cualquiera” (2005, p.115) e em *El último incendio*: “con la impresión de *ser una hormiga* en un rincón del planeta” (2005, p.151), assim como em *El último incendio*: “*carcajada* artificial” (2005, p.138) e *Olor de los claveles*: “*carcajada* nerviosa” (2005, p.105), são características e ações que não se referem aos mesmos personagens, mas que, ainda assim, pela repetição dos termos, conectam as narrativas.

Nos contos *La faena*: “Lea, la copia y no la verídica quien *cuadró las cosas* antes del fuego definitivo” (2005, p.89), *Cuadrar las cosas*: “Su afán por *cuadrar las cosas*” (2005, p.30) e em *El tono de un noble*: “es para *cuadrar al fin las cosas*” (2005, p.57) a reiteração temática que se realiza através expressões em destaque (“*cuadró las cosas*”, “*cuadrar las cosas*”, “*cuadrar al fin las cosas*”), ainda que ocorram em distintos contextos e praticadas por diferentes personagens, todavia provocam o mesmo sentido, contribuindo para a aproximação entre os contos que não possuem nenhuma outra relação entre si.

Outro elemento que também gera ligações entre as narrativas é apresentado em *Cigarrillos, el diario, el pan*: “una especie de *tortuga muy vieja*” (2005, p.125), *Domingos felices*: “Y ríe con la risa aguda de una *tortuga degollada*” (2005, p.61) e *La faena*: “Esos trenes gritando, o esas *tortugas degolladas*” (2005, p.85), termos (em destaque) que contribuem para a constituição de uma ambientação comum, ainda que não ocorra a repetição ou menção exatamente dos mesmos elementos nas três narrativas.

Esta também reiterado o enunciado “perro de color barquillo”, encontrado nos contos *El último incendio, Cigarrillos, el diario, el pan* e *Cuadrar las cosas*, e “perro siberiano” presente em *El último incendio, Cigarrillos, el diario, el pan, Chufa* e *Noticias de Japón*. Vejamos os trechos nos quais podem ser visualizadas estas recorrências: em *El último incendio*: “Más allá, un *perro de color barquillo*” (2005, p.144)/ “Del *perro siberiano* que ladra como una sierra” (p.148), *Cigarrillos, el diario, el pan*: “un *perro de color barquillo* (no es *siberiano*)” (2005, p.126)/ “Algo, vaya a saber qué, algo ha ocurrido en su vida con un *perro siberiano*” (2005, p.127), *Cuadrar las cosas*: “construir un *perro de color barquillo*” (2005, p.32), *Chufa*: “Es un *perro siberiano*” (2005, p.116) e *Noticias de Japón*: “Voy a comprarme un *perro siberiano*” (2005, p.97). Nessas situações podemos inferir que não se tratam exatamente dos mesmos “perros” (“barquillo” ou “siberiano”) que se repetem nos contos, mas apenas do mesmo item lexical que é retomado e repetido sem carregar com ele as significações dos contextos anteriores e, dessa forma, apenas atuando na constituição de enlaces frágeis entre as narrativas.

A reincidência do objeto “cuchillo” também atua como “imã” entre inúmeros contos da obra. Em *La faena*: “Irene fue siempre un *cuchillito* filoso” (2005, p.87), *La epidemia de Traiguén*: “Victoria intenta defenderse, pero de alguna parte la japonesa saca un *cuchillo*” (2005, p.79), *Olor de los claveles*: “La muchacha grito, y entonces

el otro, el dudoso, la amenazó con un *cuchillo*” (2005, p.110) e *El ultimo incendio*: “el resplandor de esa especie de *cuchillo*” (2005, p.135), encontramos este objeto em diferentes contextos e situações e mencionado por distintos personagens, o que evidencia que não se trata exatamente do mesmo objeto, na medida em que cada um deles está presente em um contexto específico desempenhando funções também específicas. No entanto, ainda assim essa “peça” contribui para a constituição de uma atmosfera comum entre os contos.

Além da reiteração dos mesmos itens que desempenham uma função coesiva e da repetição de termos que contribuem na formação de uma atmosfera comum, *Últimos fuegos* também compreende narrativas que apresentam procedimentos de manutenção temática, possíveis através do uso recorrente não dos mesmos termos, mas de palavras que pertencem a um mesmo campo lexical, a um mesmo universo semântico. Assim, um motivo comum disseminado ao longo dos inúmeros contos da obra é o da representação dramática e cinematográfica, que pode ser conferido através dos términos: “comediante”, “ficción”, “película”, “intérprete”, “teatro”, “dramáticas”, “comedia”, “pantalla”, “drama”, “teatro”, “marionetas”, “película”, “marionetas”, “película muda” e “película mexicana”. As narrativas em que essa presença se efetiva são *La invención del silencio*: “Ella, hay que decirlo, parece una perfecta *comediante*” (2005, p.24)/ “En un territorio de *ficción*” (2005, p.26), *Violeta azulado*: “era una especie de *intérprete* de un papel de segunda en una *película* aún más de segunda” (2005, p.37), *Bombero en las colinas*: “La luz del amanecer llega poco a poco, muy lento, como en un *teatro*” (2005, p.53), *El tono de un noble*: “Miguel camina hacia la barra. Sus pasos son de *película*: pesados, sobreactuados, incluso” (2005, p.58), *La epidemia de Traiguén*: “Y entre los saltos propios de un llanto quejoso, va soltando frases *dramáticas*, escuchadas posiblemente en alguna *comedia*” (2005, p.71), *Noticias de Japón*: “Todo pasa frente a sus ojos como por una *pantalla*” (2005, p.91), *El olor de los claveles*: “Por su mente desfilo ahora el boceto de un *drama*: su gloria y su caída en un mismo acto. Y repentinamente, como el eco de un apuntador de *teatro*, en sus pensamientos alterados se coló la voz de Libertad” (2005, p.111), *Cigarrillos, el diario, el pan*: “Durante un buen rato siguen en lo mismo: bebiendo café, calados. Un par de *marionetas* a media mañana” (2005, p.124)/ “Como una *película* fuera de programación” (2005, p.28)/ “El hombre y la mujer ven muy quietos, ordenados: dos *marionetas* en medio de una estación desértica” (2005, p.129), *El ultimo incendio*: “Juan permanece de pie en la puerta y

mira la escena como el director de una *película*” (2005, p.167)/ “Amanda abre y cierra la boca como en una *película muda*” (2005, p.146) e *Santa Fe*: “Lo dice con tono de *película mexicana*” (2005, p.12). A esse processo é atribuída a denominação de coesão por sequenciação frástica, pois ainda que não ocorra a repetição dos mesmos termos, é possível verificarmos que há itens que conectam as narrativas, aproximando-as tematicamente.

Esse mesmo processo de manutenção conteudística e sequenciação frástica pode ser encontrado através de termos que remetem à temática de “incêndio/fogo”, e que estão presentes nos seguintes contos: *Domingos felices*: “Al llegar a la plaza divisan las *llamas* que se propagan *por la colina*” (2005, p.63), *Cuadrar las cosas*: “colina abrasada” (2005, p.32)/ “contempla las *colinas en llamas*” (2005, p.29)/ “ruta *nublada de humo*” (2005, p.32)/ “En la calle, como es habitual, *huele a humo*: el pueblo entero parece consumirse en las *llamas* estivales” (2005, p.30), *La faena*: “A esta hora de la mañana, cuando el resplandor de los *incendios*” (...) “En esta época del año siempre huele a *humo*” / “Al caer el sol, la *humareda* se vuela densa (...) a veces dificulta la respiración” (2005, p.81)/ “Alerta a los *incendios* que se propagan por la ciudad”/ “El calor del cielo anaranjado por los *incendios*” (2005, p.86), *Noticias de Japón*: “ve una ráfaga de luz que se eleva hacia el cielo y dice mira, ya empezaron los *fuegos* artificiales” (2005, p.92), *Champaña*: “a lo lejos verán el resplandor de los *incendios* y es probable que hasta el mismo *fuego* les cause risa” (2005, p.103), *Cigarrillos, el diario, el pan*: “Afuera huele a *pasto quemado* y, de vez en cuando se escucha el llanto agónico de una cigarra” (2005, p.126)/ “El lugar concentra el olor de los últimos *incendios*” (2005, p.128) e *El ultimo incendio*: “Escucha como las sirenas de *bomberos* comienzan a afinar su melodía cotidiana” (2005, p.144)/ “El *fuego* serpenteaba por las sábanas” (2005, p.169). Como podemos acompanhar, a temática de incêndio é a todo o momento reiterada em: “llamas por la colina”, “la colina en llamas”, “nublada de humo”, “huelle a humo”, “llamas”, “incendios”(cinco vezes), “humo”, “humareda”, “fuego” (três vezes), “fuegos”, “quemado” e “bomberos”.

O ambiente crepuscular também é um núcleo temático que pode ser visualizado através de termos como: “tonos rojizos”, “luz rojiza del atardecer”, “cielo rojizo”, “cielo se vislumbra encendido y rojo”, “cielo rojizo”, “sol se esconde” e “fulgores amarillentos” que presente nos contos: *La invención del silencio*: “a medida que se internaba por el corazón del cementerio los *tonos rojizos* comenzaron a

dominar el entorno” (2005, p.21), *Violeta azulado*: “el hombre solitario piensa que a la mujer le sienta bien la *luz rojiza del atardecer*” (2005, p.33)/ “El *cielo rojizo*, casi violeta, produce un luminoso fulgor sobre el cemento” (2005, p.63), *Bombero en las colinas*: “Afuera el *cielo se vislumbra encendido y rojo*” (2005, p.43)/ “Desde la barra se alcanza a ver un pedazo del *cielo rojizo*, suficiente para imaginar el incendio” (2005, p.45), *El tono de un noble*: “Ha visto como el *sol se esconde* en este punto del mapa” (2005, p.58) e *Domingos felices*: “Hay *fulgores amarillentos*, dice en voz alta. Ahora que el solitario está solo otra vez, habla del cielo” (2005, p.59), termos (em destaque) que inquestionavelmente unem as narrativas em torno do núcleo semântico comum, o ocaso, gerando, por sua vez, uma relação de proximidade entre os contos da obra.

Além de termos que aglutinam uma mesma temática, outro procedimento comum encontrado na obra é o da recorrência de estruturas (trechos) presente em *El último incendio*: “*capaz de matar por que ella sea feliz*” (2005, p.139) e *Bombero en las colinas*: “*capaz de matar por que Alejandra fuera feliz*” (2005, p.44); entre *Coronas vigilantes*: “Miguel, *dicen, es muy pero muy raro*” (2005, p.15) e *La epidemia de Traiguén*: “la muchacha, *dicen, es muy, pero muy loca*” (2005, p.67); em *La epidemia de Traiguén*: “Vicotria Melis le parece *un ángel caído del cielo*” (2005, p.73) e *Santa Fe*: “La triste se siente repentinamente como *un ángel caído del cielo*” (2005, p.14) e entre as narrativas *Coronas vigilantes*: “*Lo que quiere decir, en realidad, es otra cosa*” (2005, p.16) e *Bombero en las colinas*: “*Pero en realidad lo que quiere preguntarse es otra cosa*” (2005, p.44). Semelhante estrutura também pode ser encontrada em *Domingos felices*: “*Sus ojos chiquitos brillan* semejantes a un *espejo*” (2005, p.63) e *La invención del silencio*: “*Sus ojos chiquitos brillan como espejos*” (2005, p.23), e entre *Domingos felices*: “Pero antes escribió una carta. *Me has sacado, me has saqueado todo el tempo*, dice Muñeca” (2005, p.62) e *La epidemia de Traiguén*: “Comienza a escribir la carta. *Me has sacado, me has saqueado todo el tempo*, escribe.” (2005, p.76). Esta recorrência de estruturas, que recebe a denominação de coesão sequencial parafrástica, igualmente a formação de um núcleo semântico, promove a ligação de narrativas distintas que, ao se enlaçarem através destes elementos, sugerem certo pertencimento a um mesmo universo.

A partir deste mapeamento dos laços coesivos que as narrativas apresentam, podemos afirmar que a reiteração das inúmeras “peças-imãs” além de aproximarem

as narrativas conformam também uma atmosfera comum que gera uma “ilusão de totalidade” da obra. Com vimos, essa “totalidade” é majoritariamente realizada através dos procedimentos linguísticos de coesão referencial pela reiteração do mesmo item lexical (ou por sinonímia), e é reforçada pelos processos de coesão sequencial frástica, (manutenção do mesmo assunto em distintas narrativas) e de coesão sequencial parafrástica, que abrangem narrativas nas quais há a recorrência de estruturas. No entanto, ainda que esses três procedimentos sejam os responsáveis pela coesão da obra, também encontramos situações (treze) nas quais as reiterações dos mesmos vocábulos desempenham o papel estrito de manutenção temática, mas que ainda assim contribuem para a formação de uma certa “totalidade” da obra.

Possível de ser visualizado somente através da lente *zoom out*, tal arranjo discursivo origina uma narrativa maior, que ao mesmo tempo que amplia a forma fechada de um livro de contos, também parece suscitar dúvidas em torno da forma romance. Afinal, esses entrelaçamentos entre as narrativas garantem que seja atribuída à obra a denominação de romance, ou estaríamos diante de uma nova forma literária? Para respondermos a esta questão, nos deteremos na configuração da forma romanesca, de modo a averiguar se, de fato, *Últimos fuegos* pode ser considerada uma obra pertencente ou não a tal gênero.

4.6. Aproximações ao romance: gênero camaleônico

Os novos estilos, os novos modos de representar a realidade, não surgem apenas de uma dialética imanente das formas artísticas. Todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social.

Georg Lukács

Pouco provido de teorias concernentes à forma romance, o cenário crítico literário atual vem apresentando a necessidade de discussões que tentem responder aos desafios apresentados pela produção contemporânea desse gênero, que por possuir a mais flexível das formas, merece ser abordado. Tal discussão é válida não apenas em função da sua excêntrica permanência até os dias de hoje (contradizendo as apocalípticas previsões da morte do romance), mas também para que possamos visualizar até que ponto os elementos formais e estruturadores

atribuídos pela teoria e pela crítica a este gênero ainda conseguem responder às suas atuais transformações.

O consenso teórico que encontramos em relação ao conto contrasta com a dificuldade que a teoria literária enfrenta para definir as características que são próprias ao romance. Tal problemática decorre da dinâmica acelerada que o gênero possui ao transformar-se de acordo com as estruturas sociais, ao moldar-se e configurar-se em conformidade com a realidade e o meio em que é produzido. Tal capacidade, por sua vez, desestabiliza qualquer tentativa de limitá-lo, uma vez que, em constante (trans)formação, considerado impreciso e inacabado, o gênero se reinventa propondo sempre novos desafios para os estudos da crítica e da teoria literária.

A necessidade de estabelecer parâmetros para esta discussão nos leva a procurarmos um arcabouço teórico presente nas vozes dos estudiosos Mikhail Bakhtin, Georg Lukács, Anatol Rosenfeld, Ian Watt e Ferenc Fehér, de modo a realizar não um amplo resgate histórico do gênero, mas uma breve análise dos seus aspectos gerais e das suas transformações, enfatizando dois aspectos que nos parecem centrais para compreendermos a sua forma: a noção de “totalidade” e o seu “caráter multiforme”.

Em *Epos e Romance* (1988), Mikhail Bakhtin aponta a mutabilidade como um princípio estruturador do gênero, sendo a característica que o diferencia das formas estáveis e acabadas como a epopeia e o conto, por exemplo. Sobre esse aspecto, o teórico afirma que a ausência de uma forma “acabada” ocorre em função da proximidade do gênero com o tempo presente, que por estar em constante transformação, não o deixa enrijecer. Tal inconclusividade gera, por sua vez, uma grande dificuldade em estabelecer uma teoria concreta e fixa do romance, que

é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas. Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos. (BAKHTIN, 1988, p.397 e 399).

Em consonância com esse elemento apresentado por Bakhtin, o teórico inglês Ian Watt, em *A ascensão do romance* (2010), também discute a sua forma instável, destacando a plasticidade como uma de suas características constituidoras, ao afirmar que “comparado à tragédia ou à ode, o romance parece amorfo” (Watt, 2010, p.25). Esse traço lhe atribui um caráter multiforme, de modo que, para manter-se

vivo e atuante, adequa-se e representa o constante dinamismo do mundo, resistindo assim à cristalização de sua forma, como bem ressalta Georg Lukács: “O romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo” (Lukács, 2000, p.72).

Destarte, para a compreensão do movimento de transformação que o romance vem sofrendo desde o seu surgimento no século XVIII, é necessário entender a sua relação com o estilo/técnica realista, uma vez que ambos nascem no berço da modernidade alimentando-se dos ideários positivistas de uma sociedade burguesa industrial em ascensão. Tal união deu-se uma vez que o romance buscava representar os aspectos do mundo referencial dessa nova sociedade em formação e, para tal, contou com o desenvolvimento de um arcabouço de procedimentos formais, estilísticos e técnicos que Ian Watt denominou de “realismo formal”²² (Watt, 2010, p.32). Se em sua “adolescência” (século XVIII e XIX) esse gênero buscava pintar o real com fidelidade, a partir dos instrumentos do realismo formal, representando a vida comum e cotidiana com precisão de detalhes e criando assim a “ilusão de real”, a partir do século XX, já em fase de “maturação”, mudanças formais e técnicas foram vistas como uma necessidade para que se mantivesse “vivo”.

Essas transformações, que buscavam traduzir o dinamismo da sociedade, modificaram as convenções realistas passadas, apresentando um gênero mais autônomo e capaz de se afastar do real empírico, ainda que nunca se tornar independente deste. Tal processo de afastamento em relação ao real, denominado por Anatol Rosenfeld em *Reflexões sobre o romance moderno* (1985) de estética da

²² Com um enredo sem precedentes, centrado na fidelidade da experiência única e renovada do indivíduo (que substitui a coletividade épica) o tempo no romance passou a ser importante conformador da forma romance, na medida em que passou a moldar, através do poder agente da memória, a identidade e personalidade do sujeito. A presença de relações causais também é um elemento que atribuiu coesão a essa nova forma narrativa, assim como a descrição detalhada (Watt, 2010, p.23) dos espaços (passam a ser definidos com uma riqueza de detalhes nunca antes vista na literatura) e ações cotidianas, elementos que dão a impressão de fidelidade do romance ao real. A linguagem, por sua vez, apresenta-se muito mais referencial, principalmente devido à exaustão da descrição e apresentação de cunho analítico, que fazem com que a correspondência entre as palavras e os objetos do mundo se tornem mais imediatas. Assim, tanto a temática centrada na vida particular dos indivíduos, mas em especial a forma como essa vida é representada através destes elementos discursivos destacados, tornaram o romance “um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais” (WATT, 2010, p.29), que fazem com que o leitor vislumbre uma imitação mais imediata da experiência individual situada em um contexto espacial e temporal específico.

“desrealização”²³, procurava representar uma sociedade estilhaçada e cada vez mais descrente no poder de controle e no conhecimento humano sobre o mundo. O resultado dessas novas visões e percepções para a forma romance foi o desenvolvimento de técnicas que representam a interiorização do indivíduo, em que o foco se torna o referente “interno” e não mais a predominância do “externo”.

O século XX origina assim um romance experimental de cunho psicológico, que começa a pôr em xeque elementos da forma tradicional do gênero, na qual a sequência lógica, linear e cronológica, tão cara ao romance de técnica realista, parece não mais ser possível, sendo substituída pela simultaneidade de acontecimentos. A realidade, antes explicável, cede seu lugar ao psicologismo, ao desaparecimento da posição divina do indivíduo e ao adensamento do psíquico, através da radicalização de técnicas como a do monólogo interior e o fluxo de consciência, que evidenciam o desencanto do sujeito diante do mundo.

Essa nova forma, voltada para o indivíduo enquanto consciência questionadora, representa com perspicácia o progressivo afastamento, perturbação e indagação do homem em relação a si e ao mundo, sujeito este solitário não mais sustentado pela força da comunidade (coletividade épica). Assim, acentuada a ruptura e alargada a fenda, a sensação de “fragmentação” do indivíduo em relação ao mundo exterior e a si próprio adquire proporções nunca antes vistas na sociedade. As transformações do referente externo trouxeram consequências imediatas para a estética romanesca, que plasma em seu conteúdo e estrutura não somente o esvaziamento da substância da vida, mas a relação sujeito-objeto (mundo exterior) que está em constante alteração, expressando a divisão entre o homem e o mundo.

As consequências da ruptura e fragmentação do homem incidem diretamente na criação do romance, que apresentando o dialético movimento interno-externo, clama por liberdade e explicita a transgressão, estabelecendo aquilo que Octavio Paz, em *Os filhos do barro* (2014), denominou de “tradição da ruptura”. Ao pôr em evidência o constante renovar-se, o constante reinventar-se a partir de uma matriz

²³ Anatol Rosenfeld discute o processo de “desrealização” desse gênero no século XX, posto que, parecendo “voltar suas costas” para o referente externo, este último adquire uma importância ínfima para o romance. Ao “esfumaçar-se” na narrativa, através do adensamento da técnica do discurso indireto livre (da qual vai gradualmente se originar o fluxo de consciência e o monólogo interior), o romance desestabiliza (mas não abandona) suas bases centrais (“realismo formal”) sobre as quais se sustentou desde o século XVIII e sofre modificações estruturais e temáticas.

realista que não é abandonada, apenas transformada, as mudanças desse gênero vêm acompanhadas de um sistema sociocultural e histórico e de uma dimensão estética-formal que se refaz através de determinadas construções discursivas específicas.

Enfatizando esse diálogo entre externo-interno, em *A teoria do romance* (2000), obra que a partir de uma visão histórico filosófica também versa sobre o surgimento, evolução e forma do gênero, Georg Lukács apresenta-o como uma possibilidade de, através das suas transformações, reestabelecer pela forma a completude do homem no mundo, resgatando a imanência perdida através da reconstrução (ainda que apenas no nível estético) de uma totalidade abstrata.

O conceito filosófico de “totalidade”, que pressupõe a ideia de abrangência, ordem, controle e causalidade, foi engendrado para que o homem, crente no poder da razão, não esmorecesse diante dos medos e temores do mundo. De origem grega, esse conceito foi reavivado por Friedrich Hegel e, baseado neste, novamente discutido por Georg Lukács em *A teoria do romance* (2000), obra na qual o teórico considera o conceito um dos elementos formais e estruturais do gênero romance.

Dentre inúmeras características²⁴ que, em sintonia, os teóricos Georg Lukács e Ian Watt apontam como elementos conformadores da forma romanesca, a substituição do mundo épico/comunitário pelo mundo das desarmonias e conflitos do homem com o meio é uma das mais relevantes. Essa característica destaca-se uma vez que o romance, gênero por excelência aberto, mutável e camaleônico, é o mais apto a representar as mudanças e acompanhar as estruturas sociais, ao apresentar transformações que tentam representar uma busca, ainda que vã, do princípio de “totalidade” épica.

No entanto, a partir da retomada dessa noção, um dos pressupostos da filosofia hegeliana, Georg Lukács afirma que, na forma romanesca, essa “totalidade” é uma reivindicação utópica, pois a personagem busca de balde um sentimento de completude que o mundo antigo, harmônico, proporcionava aos homens que viviam em comunidade, e que o mundo moderno já não é mais capaz de oferecer ao sujeito. Segundo o autor, tal unificação e visão onímoda do real não pode mais ser concretizada em função dos dados histórico-filosóficos da vida burguesa, que jamais

²⁴ Entre elas a linguagem referencial (que corresponde a forma extensiva da vida conceituada por Georg Lukács) e a forma biográfica (corresponde ao desejo demoníaco e utópico do herói romanesco em sua trajetória em um mundo abandonado por Deus).

permitirão a organicidade e a harmonia presentes em outrora, uma vez que “a fragmentariedade pode ser apenas superficialmente encoberta, mas não superada” (Lukács, 2000, p.72).

Assim, ainda que a reivindicação à “totalidade” possa ser legítima do gênero romance, ela jamais se concretizará, pois, em um embate complexo, o sujeito moderno sente o mundo exterior cada vez mais aparte de si, sem a clara consciência da sua situação no mundo. No entanto, a tentativa de, através do objeto estético, criar essa “totalidade” (ainda que abstrata) evidencia a crença do homem em alcançar, por meio da arte, a consciência de si e do mundo, ao crer que esta é a única força histórica capaz de unir o antagônico par sujeito-objeto (homem/mundo) resolvendo, em termos, a dialética das contradições que constitui a realidade.

Dessa forma, pensando em termos de transformação da narrativa, encontramos no período clássico o gênero épico, que representava a “totalidade” humana através da harmonia entre homem-coletividade/mundo. Já o gênero romance, surgido no século XVIII, começa a explicitar o afastamento do homem em relação à realidade, uma vez que resta apenas uma tentativa vã de concretizar uma “totalidade abstrata”, totalidade essa que leva o teórico Ferenc Fehér a afirmar que “o romance tentou da melhor maneira dar a ilusão de toda a sociedade” (Fehér, 1972, p.67), sociedade moderna sobre a qual Georg Lukács tece algumas considerações:

Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade. Pois totalidade, como *prius* formador de todo fenômeno individual, significa que algo fechado pode ser perfeito: perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado; perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição e, alcançando-se, submete-se ao vínculo. Totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvido pelas formas: quando as formas não são uma coerção, mas somente a conscientização, a vinda à tona de tudo quanto dormitava como vaga aspiração no interior daquilo a que se devia dar forma; quando o saber é virtude e a virtude, felicidade; quando a beleza põe em evidência o sentido do mundo (LUKÁCS, 2000 p.31).

O teórico assegura que o romance, fruto da complexa configuração moderna, teria o potencial de representar a “totalidade” do mundo humano, mas não conseguiu ao constatar que o homem perdeu a imanência do sentido à vida. Assim, é só através da forma romanesca que é possível alcançarmos uma “totalidade abstrata”, impossível de ser fixada, uma vez que o gênero representa um mundo

igualmente mutável e heterogêneo, mas que, ainda assim, empenha-se em configurar uma “totalidade” e não apenas um recorte do mundo:

O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade (...) A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir pela forma a totalidade oculta da vida (LUKÁCS, 2000, p.56 e 60).

Nessa linha evolutiva, o romance do final do século XIX e início do XX, em função do afastamento do homem em relação ao mundo material e empírico, apresenta um caráter psicológico, interno, que se distancia do referente externo. A respeito das manifestações romanescas destes séculos, estas parecem apresentar a intensificação irrevogável da “fragmentaridade” do homem, pois, maleável, o gênero não representa a realidade numa estrutura calcificada, mas antes, por ser capaz de assimilar na sua própria forma o conteúdo esquivo do mundo, o transcreve como elemento formal.

Em relação às narrativas mais recentes, o teórico Ferenc Fehér (1972) afirma que, o fato do romance incorporar o real faz com que este gênero, mais lúcido do que nunca e agora sem a pretensão de abranger a “totalidade”, busque não mais construir uma “totalidade abstrata”, mas, ao contrário, representar a extrema separação entre homem-mundo, situação está ilustrada com excelência em *Últimos fuegos*, cuja matéria é justamente a fratura entre o homem e o mundo.

Representando as dissonâncias da realidade contemporânea através de uma forma problemática, que conta com a presença de dois gêneros distintos que paradoxalmente coexistem (conto/romance), *Últimos fuegos* evidencia nessa estrutura a realidade “fragmentada” que vivenciamos hoje, na qual inexistente a possibilidade de união entre o todo e a parte. Através do levantamento e da análise dos elementos que efetuam as ligações entre os contos, foi possível inferirmos que a obra pressupõe certa “ilusão da totalidade”, ilusão que pode ser vislumbrada pelas conexões que os distintos “imãs/peças” realizam entre as narrativas.

É manifesto também que a “fragmentação”, característica do mundo hodierno, parece operar na obra com maior potência do que o desejo de constituição da “totalidade”, pois a ausência de sequência temporal entre as “cenas” acaba resultando em “quadros” não-lineares, fato que reitera que os personagens são incapazes de apreender o real como um todo. No entanto, ainda que segmentada, é

inegável que a partir dos inúmeros entrelaçamentos e universos comuns vistos pela lente *zoom out*, não a consideremos uma soma de histórias interligadas, que juntas logram a expressão de uma realidade mais ampla, de uma grande história. Essa narrativa, soma de todos os dezesseis “contenidos”, nos conta através da forma como do conteúdo a história da “fragmentação” do mundo, que registrada através de *flashes* e “recortes”, reafirma a segregação e individualização presente na sociedade pós-moderna.

Assim, como um sistema dinâmico e complexo de estilos, que colhe do mundo “fragmentos” de vida, *Últimos fuegos* nos remete à “contaminação” antropofágica dos gêneros, ao apresentar-se como uma reunião de contos que busca uma maior abrangência do real, o que resulta na conformação de uma obra que poderia ser considerada um romance.

Nessa linha de reflexão, retornamos ao teórico russo Mikhail Bakhtin, que afirma ser a inconclusividade a característica definidora do romance, que aberto a todas as possibilidades e temáticas estruturais e procedimentais, possui uma forma polifônica, acolhendo em si inúmeros outros gêneros. A passagem abaixo demonstra como Bakhtin descreve as possibilidades de combinação de gêneros no capítulo *O plurilinguismo no romance*, da obra de *Questões de literatura e de estética*:

O romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros). Em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor. Os gêneros introduzidos no romance conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade linguística e estilística. O romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.) como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros.). Em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance e conservam habitualmente a sua estaticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade linguística e estilística. Todos podem não só entrar no romance como ser seu elemento estrutural básico, mas também determinar a forma do romance como um todo (BAKHTIN, 1988, p.124).

Ampliando as possibilidades de representação do romance, os diferentes gêneros que este “acolhe” e que se incorporam em sua estrutura trazem consigo o modo como o homem assimila diferentes aspectos do real, na medida em que esses gêneros incorporados são formas já previamente elaboradas, que revelam um modo particular de assimilação da realidade por parte do autor da obra.

De tal modo, formada por contos e respeitando as particularidades desse gênero, *Últimos fuegos* apresenta a história do distanciamento, da incomunicabilidade, do tropeço e da queda, a história dos desencontros e encontros, da orfandade, do não-lugar, de sujeitos descentrados, história na qual a diversidade humana salta aos olhos. Num universo conectado, a obra revela o paradoxo da separação, ao, através do “fragmento-conto”, engendrar uma estrutura maior. É justamente pela obra ser composta por narrativas curtas, estruturas fechadas que reiteram a “fragmentação” e a impossibilidade da obra alcançar uma totalidade concreta, que num ritmo peculiar e descontínuo acaba por representar através desta forma hiperfragmentada uma sociedade igualmente caótica e segregada.

Nessa perspectiva, contrária aos prenúncios de alguns outros teóricos frente à extinção do romance, a sobrevivência deste gênero, segundo Ferenc Fehér, deve-se ao fato de que, mesmo em condições extremamente difíceis, este sabe se renovar, uma vez que a criação estética exige sempre o novo, e este, como nenhum outro gênero, sabe alimentar-se da transformação e da inovação. Não estando ameaçada, pois não nega a realidade nem a relega a um segundo plano, a forma romanesca, ainda que instável, e justamente em função dessa instabilidade, perpetua-se ao longo do tempo, demonstrando, reafirmando e denunciando a impossibilidade da “totalidade concreta”.

De tal modo, *Últimos fuegos* apresenta uma estrutura que, representando uma realidade segregada ao extremo, através do gênero conto, ratifica a transformação estética das formas internas que acompanham as externas, uma vez que o dinamismo e o paradoxo (fragmento/totalidade) presentes nesta obra, também são elementos encontrados na contraditória sociedade contemporânea.

4.7. O hibridismo em uma obra que resiste a categorizações

A percepção de que a mudança faz inexoravelmente parte de um processo maior é o primeiro passo para admitirmos a presença de novas formalizações textuais e aceitarmos que os textos adquirem novas envergaduras, novas faces, uma vez que representam um processo de transformação que ocorre em uma esfera mais ampla que a literária, a cultural.

Nessa perspectiva, ao investigarmos como a obra *Últimos fuegos* é construída e nos depararmos com textos que, como vimos, ainda que se

enquadrem no gênero conto, no conjunto sugerem uma forma romanesca, foi possível verificar que esta obra apresenta uma espécie de ruptura formal em relação a individualidade destes gêneros, explicitando uma literatura que tem se permitido expandir-se enquanto objeto de representação.

Afastando-nos da ilusão de delimitação da obra como pertencente somente a um ou outro gênero, acreditamos na possibilidade de finalizarmos a leitura da obra por um caminho teórico e conceitual que proporcione maior visibilidade e ênfase à sua riqueza formal, uma vez que renegamos as tentativas restritivas de classificações e rotulações.

O conceito *hibridismo/hibridação* nos aponta para uma vereda que enriquece as possibilidades interpretativas, uma vez que a tessitura de *Últimos Fuegos* apresenta um rompimento com a estrutura tradicional de um livro de contos através de gêneros que coexistem. Ao negar a ilusão do poder de categorização e precisão, o conceito de *hibridismo*, com sua origem no âmbito das ciências biológicas (que no século XIX, através deste termo, enfatizou o cruzamento de diversas espécies), hoje enfatiza justamente o entrecruzamento de fronteiras entre culturas, línguas, gêneros, artes e campos disciplinares, que se abrem cada vez mais ao transdisciplinar, aceitando que os critérios de ordem nos escapam e abraçando aquilo que, por apresentar traços singulares, revela sua riqueza.

Presente em diversos campos dos estudos contemporâneos, o termo evoca a mistura, o diálogo entre elementos díspares que interagem e que resultam em uma nova forma de pensar a arte e a cultura em um contexto pós-moderno globalizado e diverso, buscando traduzir uma realidade múltipla e extremamente diversificada. O conceito de hibridação, encontrado no campo sociológico e problematizado em *Culturas Híbridas* (2000) de Nestor Garcia Canclini, é utilizado na abordagem de processos referentes à relação entre tradição e modernidade na América Latina. A partir da percepção de que há sujeitos, objetos e identidades híbridas, o teórico cunha a expressão “heterogeneidade multitemporal” para expressar o fenômeno da convivência diferenciada de elementos em um mesmo tempo e espaço. Com foco no hibridismo das culturas latino-americanas, Canclini busca compreender e criar ferramentas discursivas que visam à compreensão das lógicas das culturas populares, o fenômeno da recepção e do consumo de bens

simbólicos e a hibridação cultural gerada pela heterogeneidade multitemporal, bem como pelos impactos da globalização.

O historiador Peter Burke dedica o livro *Hibridismo Cultural* à análise desse conceito, defendendo que com a globalização não há mais como evitar processos de hibridação da cultura. Hoje o termo ressurgiu com força e se dissemina entre inúmeras áreas, principalmente nos estudos críticos da literatura pós-colonial, apresentando duas faces: uma política e outra estética, que não são dissociáveis. De acordo com Burke, o fenômeno do hibridismo cultural, pelo viés negativo, pode implicar na “perda de tradições regionais e de raízes locais” (Burke, 2003, p. 18), no entanto, pelo viés positivo, sinônimo de encontro cultural que encoraja a criatividade e apresenta-se como um elemento inovador.

A necessidade de atender a novas formalizações também levou a arte a abraçar o conceito de hibridismo, que nesse âmbito se apresenta como um modo de criar a partir da mistura de distintos gêneros e que resulta em objetos híbridos, originais e contestadores. Segundo Santaella “Há muitas artes que são híbridas pela própria natureza: teatro, ópera, performance, são as mais evidentes” (Santaella, 2003, p.98). Hoje, no entanto, esse termo direciona-se a obras que se apresentam vinculadas à mistura e justaposição de elementos, permitindo uma configuração menos excludente e mais complementar dos fenômenos.

A *hibridação* na arte pode, assim, ser visualizada a partir da retomada de formas clássicas e do imbricamento de elementos presente e do passado, do tradicional e do moderno. Tal imbricamento possibilita visualizarmos e repensarmos a relação entre modernidade/tradição e a fusão de elementos díspares, não através de um olhar dicotômico e excludente, mas simultâneo, que se contrapõe a noção moderna de racionalidade objetivista, tempo unilinear e de ruptura com o passado.

Considerando que esta diversidade cultural reflete e se perpetua nas diferentes formas de representação, o fazer estético realiza um constante diálogo com as formas culturais nas quais está imerso e estabelece novos modos de apropriação, interpretação e reorganização da produção ficcional. A produção literária contemporânea, acompanhando o ato de romper incessantemente e de se renovar através do resgate de formas já estabelecidas, formaliza essa explosão da diversidade, não apenas em seu âmbito temático (através da voz de diversos aspectos da sociedade), mas também no seu aspecto formal, resultando em uma

literatura em constante renovação e mescla, geradora de sentidos novos e polissêmicos.

No campo literário este conceito auxilia e contribui para uma melhor compreensão dos fenômenos contemporâneos, que expressam a coexistência de culturas, a expansão de gêneros impuros, a mescla e o entrecruzamento entre o visual/escrito, culto/popular, real/ficcional, sem eliminar o conflito.

Nessa acepção, na obra de Alejandra Costamagna percebe-se a hibridação discursiva através da coexistência do gênero conto e alusão ao gênero romance, pois tanto um quanto o outro são formas literárias que, aceitas e reconhecidas através de traços fixos e já sistematizados pela teoria, revelam inovações de cunho experimental, uma vez que, ao conviverem, apresentam transgressões que se realizam através da mescla, que resulta numa quebra de expectativa do leitor diante da obra. Em sintonia com essa configuração híbrida, de acordo com Dominique Berthet (2002) é na transgressão dos limites entre os gêneros e as categorias, na exploração do que está fora dos limites, nas transversalidades, e nas hibridações que a arte manifesta, hoje em dia, sua vitalidade e sua resistência, que, por sua vez, pode ser encontrada na obra em questão.

De tal modo, podemos afirmar que esta obra não é construída a partir de um único “gênero”, pois, ao mesclá-los, procura espelhar e presentificar a realidade contemporânea, filtrando através da linguagem uma multiplicidade de temas e formas. Nesse sentido, *Últimos fuegos* resulta em uma estrutura híbrida e dual, apontando para possibilidades múltiplas de leitura e interpretação.

5. CONCLUSÃO

Ao considerarmos a representação literária um fazer retroalimentado pelo mundo, assumimos não somente o interesse de nos ocuparmos com o aspecto estético da obra, mas também com o diálogo desta com a dimensão histórico-filosófica real da qual esta se alimenta. Em *Últimos fuegos*, tanto o nível formal quanto o conteúdo apresentam-se em diálogo com os elementos constituidores da sociedade hodierna, relação que se realiza através da presença de um conjunto dinâmico e inovador de transformações discursivas efetuadas através de transgressões, rupturas e transformações das formas passadas.

Mediante formas inovadoras, vimos que a noção de “acaso/aleatório” está presente na obra não somente através dos repentinos acontecimentos que alteram

circunstâncias existenciais da vida dos personagens, mas também no efeito que a reiteração das “peças” gera ao sugerir uma obra-caleidoscópica, que apresenta distintas “imagens” formadas pelo entrecruzamento dos mesmos elementos. No entanto, vimos que, apesar da disposição destas “peças” produzir a impressão de que estão lançadas “ao acaso”, ao analisarmos a inserção das “Peças” I e II no discurso da narrativa *Noticias de Japón*, encontramos uma linguagem minuciosamente organizada e planejada, na qual o efeito “aleatório” é dado através dessa mesma construção discursiva precisa, ainda que esta vise causar um efeito (de leitura) oposto ao de sua organização.

Como resultado desta tensão entre a ordem e a (aparente) “desordem”, a obra exprime não apenas a liberdade de criação da escritora diante da tentativa de representação de uma realidade complexa, mas a representação de um real que assoalha inúmeras possibilidades de vivências temporais, perspectivas, espaços, situações e sujeitos interligados. A constatação de que as “peças-sínteses” são planejadas de modo a cumprirem determinada função na narrativa *Noticias do Japón*, não anula a presença do acaso na disposição discursiva desse relato, pois, considerado em sua totalidade (e não apenas nos momentos de inserção das peças I e II), esta narrativa apresentou não somente no plano temático, mas no arranjo de uma ordem não-linear dos acontecimentos, uma organização que desvela um real que não obedece às leis da presciência e do desejo. Tal organização foi projetada através das artimanhas de um discurso que, valendo-se de mecanismos e instrumentos de construção temporal (prolepse e analepse), representa a força da não-linearidade, do acaso, do aleatório e da contingência, presentes na configuração de nossa atual sociedade.

O movimento do “caleidoscópio” costamagniano nos conduz à incontrolável dinamicidade de uma realidade que afasta uma visão de mundo calcada numa ordem homoganeamente estabelecida, ao rejeitar modelos fechados e apresentar um modo diferente de dialogar com a complexidade do real, sempre à deriva de imprevistos. À vista disso, acreditamos que o real que *Últimos fuegos* questiona através desse arranjo caleidoscópico, é o de um tempo configurado pela busca demasiada pelo controle e programação da vida, de um real único, homogêneo e aniquilador de toda e qualquer diversidade.

Tal leitura da obra e, conseqüentemente, da realidade contemporânea, é reforçada pelo impasse que se apresenta quando tentamos abordar esta obra

através de um viés tradicional dos gêneros literários, que ocorre em função da paradoxal configuração que apresenta: ao mesmo tempo em que abraça a múltipla, heterogênea e inesgotável realidade, através da interligação de universos paralelos e simultâneos, a obra também confirma as limitações, segregações e “fragmentações” do mundo, representadas através de narrativas “fechadas”.

Condizendo com a análise realizada, se vistas a partir da lente *zoom in*, as narrativas da podem ser consideradas contos, uma vez que, segundo sua acepção moderna, consideramos este gênero circunferencial, fechado, preciso e condensado. No entanto, vimos que tal configuração é transformada na medida em que nos distanciamos da obra, considerando-a a partir da lente *zoom out*, que ao nos apresentar uma visão panorâmica das narrativas, possibilita concebermos as conexões que estas realizam entre si. Assim, ainda que a conexão entre os contos seja tênue, isso não impede que a forma romance esteja sugerida, pois, ao pormos em discussão a forma romanesca a partir de sua herança teórica reflexiva, vimos que é um gênero em transformação, que se modifica tão rapidamente e na mesma velocidade das mudanças sociais (e muitas vezes até antecipando-as). Nesse sentido, através da junção das pequenas “peças” e conexões que põem em correspondência os conteúdos da obra, conformadores de uma narrativa maior, podemos afirmar que estamos, sim, diante de uma obra de contos que sugere uma forma romance.

Destarte, o fato da obra ser composta por contos (recortes/imagens) estaria, por sua vez, acentuando a impossibilidade da concretização da “totalidade”, tanto da forma romanesca quanto no próprio real representado por ela, ou seja, “totalidade” que não é possível de ser alcançada nem na arte literária e nem na realidade. Nesse sentido, a “fragmentação” pode ser visualizada tanto na forma (na concisão e limitação dos contos) como no conteúdo dos enredos, que retratam o dilaceramento de personagens divididos e em busca de um encontro que não se concretiza nem consigo mesmo, nem com o mundo exterior.

Essa ambivalência reforça a imagem que a obra constrói dessa sociedade contemporânea, de modo que para representá-la, incorpora em sua estrutura as contradições da sociedade que a gera, fazendo com que a dualidade entre eu e mundo, elemento fundamental da estrutura do romance, se intensifique. Em vista disso, constituída através de “fragmentos” que engendram uma (tentativa de) “totalidade”, a *imago mundi* de *Últimos fuegos* apresenta a paradoxal realidade

vivenciada hoje: nunca estivemos tão conectados, a ponto de sermos, segundo a lógica da informação (e nos valendo da expressão de Manuel Castells), uma “sociedade em rede”, no entanto (e simultaneamente), nunca estivemos tão segregados, tão individualizados e apartados uns dos outros.

Por conseguinte, a presença da “fragmentação” e a força atuante do “acaso/aleatório” como elementos estruturadores da obra e da realidade contemporânea não apenas sugerem, mas fortalecem as possibilidades de existência de reais díspares e de situações imponderáveis que ferem diretamente a prepotência do homem moderno, ainda enlevado pela crença do controle sobre o tempo-espaço e sobre a própria vida.

Tal configuração faz com que *Últimos fuegos* seja considerada como uma obra de cunho experimental, que ao incorporar em seu conteúdo e forma o “acaso” e o “fragmento”, e apresentar, simultaneamente, a amplitude da forma romance e a forma fechada do gênero conto, acentua ainda mais o caráter “híbrido” da sua representação. Assim, a obra problematiza a precariedade e a rigidez dos sistemas de classificação dos gêneros literários, uma vez que não admite uma leitura restrita que caracterize a obra como pertencente a um ou outro gênero literário, eliminando assim uma via excludente e totalizadora da crítica literária.

O viés da hibridação é, por isso, um meio de entender historicamente não só a literatura, mas a própria realidade na qual a obra se insere. Seja pela força do “acaso/aleatório” presente em sua estrutura, ou pela assimilação da dinamicidade da vida através de sua forma paradoxal, que explicita a “fragmentação” (conto) ao mesmo tempo que anseia por uma “totalidade” (romance), *Últimos fuegos* responde à dinamicidade e complexidade do real, em um compromisso ético que não elimina os conflitos, mas expõe na sua “ossatura” as contradições e problemáticas desse real, que assim como as formas literárias, estão em constante transformação.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **A posição do narrador no romance contemporâneo**. Textos escolhidos, 2ª ed., São Paulo: Abril, 1983.
- AUERBACH, Eric. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AUGÉ, Marc. **Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papirus.1994.
- BAKHTIN, Mikhail, **Questões de literatura e de estética e Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance**. Editora Hucitec. 1988.
- _____. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BRAGA, Rubem. **Vidas secas**. In Teresa: Revista de Literatura Brasileira. 2. São Paulo: Editora 34, 2001.
- BERTHET, Dominique. **Avantpropos**. In: _____ (Org.). *Vers une esthétique du métissage?* Paris: L' Harmattan, 2002.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2003. p. XIX
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006
- _____. **A personagem da ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria; literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- COSTAMGNA, Alejandra. **Últimos fuegos**. Ediciones B. 2005.
- CORTÁZAR, Júlio. **Alguns aspectos do conto e Do conto breve e seus arredores**. In: Valise de cronópio. Trad. Davi Arrigucci Jr. E João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CRESPI, Franco. **Modernidad: La etica de una edad sin certezas**. En: El debate modernidad- posmodernidad. Buenos Aires. Puntosur. 1989.

DALLENBACH, Lucien. **Intertexto e autotexto**. In: Intertextualidades. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

ENTLER, Ronaldo. **Poéticas do acaso**: acidentes e encontros na criação artística. 2000. Disponível em: <http://www.entler.com.br/textos/ronaldo_entler_poeticas_do_acaso.pdf>. Acesso em 24/01/2014.

FÁVERO, Leonor. **Coesão e coerência textual**. São Paulo. Ática. 1983

FEHER, Ferenc. **O romance está morrendo?**. Editora Paz Terra. 1972.

FILINICH, María Isabel. **Enunciación**. Buenos Aires, Argentina: Eudeba, 1998.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da Modernidade**. São Paulo: Ed. Unesp, 1990.

_____. **Modernidade e identidade** (P. Dentzien, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

GLEICK, James. **Caos: a criação de uma nova ciência**. Editora Campus, Rio de Janeiro, 1989.

GULLÓN, Ricardo. **Espacio y novela**. Barcelona: Antoni Bosch, 1980.

HABERMAS, Jurgen. **Modernidade versus Pós-modernidade**. Arte em Revista, São Paulo, v. 5, n. 7, 1983.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro-11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IANNI, Octavio. **A era do globalismo**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996.

KOCH. Ingedore V. **A coesão textual**. São Paulo: Contexto, 1992.

KOSÍK, Karel. **Dialéctica de lo concreto**. México: Grijalbo Editorial, Teoria e Prática. 1967.

LEFEBVRE, Henri. **Introdução à modernidade**: prelúdios. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1969.

LUKÁCS. Georg, **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34. 2000.

_____. Narrar ou descrever. In: **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Rio de Janeiro, José Olympio. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 1986.

MORIN, E. **Introducción al pensamiento complejo**. Porto Alegre: Sulina, 1990.

PACHECO, Carlos. LINARES, Luis Barrera. **Del cuento e sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento**. Caracas: Monte Avila Editores, Latinoamericana, 1993.

PAZ, Octavio. **Alrededores de la literatura hispanoamericana**. In: In/ Mediaciones. 2. ed. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981. p. 25-37.

POE, Edgar Allan. **Ficção Completa, poesia e ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza**. São Paulo: UNESP, 1996.

ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno**. In: Texto/ Contexto. 4. ed. São Paulo, Perspectiva. 1985.

RUELLE, David. **Acaso e Caos**. São Paulo: Editora da Unesp, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.